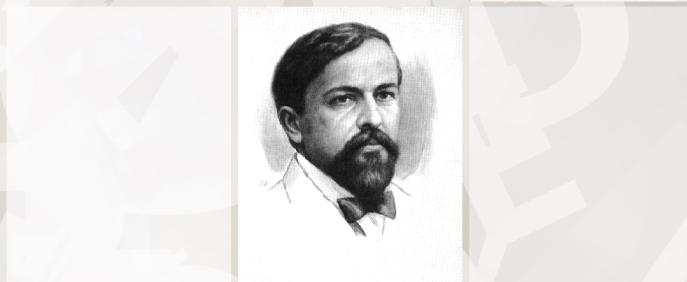
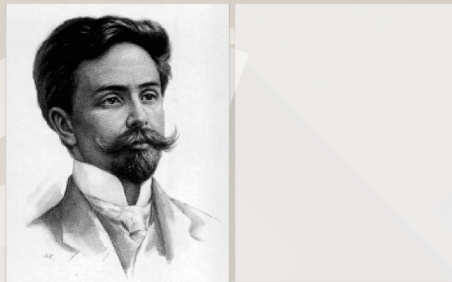


А.П. Седых, М.С. Быканова

**ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКАНТА:  
АЛЕКСАНДР СКРЯБИН, КЛОД ДЕБЮССИ**

Монография



Белгород 2016

**Министерство образования и науки РФ**  
Федеральное государственное автономное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Белгородский государственный национальный  
исследовательский университет»

А.П. Седых, М.С. Быканова

**ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКАНТА:  
АЛЕКСАНДР СКРЯБИН, КЛОД ДЕБЮССИ**

Монография



Белгород 2016

УДК 81'1  
ББК 81.2-5  
С 28

Рецензенты:

*Жан Прюво*, доктор филологических наук, профессор, Командор Ордена академических пальм, Кавалер ордена Искусств и изящной словесности, руководитель лаборатории Национального центра научных исследований (CNRS), университет Сержи-Понтуаз (Франция);

*Аматов А.М.*, доктор филологических наук, профессор Белгородского государственного национального исследовательского университета

**Седых А.П.**

С 28      Языковая личность музыканта: Александр Скрябин, Клод Дебюсси: моногр. / А.П. Седых, М.С. Быканова. – Белгород: ИД «Белгород» НИУ «БелГУ», 2016. – 156 с.

ISBN 978-5-9571-2117-6

Монография представляет собой исследование этнокультурных модусов функционирования языковой личности музыкантов Александра Скрябина и Клода Дебюсси в эпистолярном и художественном дискурсах. Основной предмет описания – языковые портреты русского и французского музыкантов.

Для студентов, аспирантов, преподавателей лингвистических и филологических специальностей, а также для всех, кто интересуется проблемами лингвосемиотики, персонологии и когнитивной лингвистики.

УДК 81'1  
ББК 81.2-5

ISBN 978-5-9571-2117-6

© Седых А.П., Быканова М.С., 2016  
© НИУ «БелГУ», 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава I. Теоретические предпосылки исследования профессиональной языковой личности</b> .....	7
1.1. Профессиональная языковая личность как объект изучения в языкознании .....	7
1.2. Музыкальная картина мира и профессиональная фразеология ....	13
1.2.1. Терминологические особенности музыкального дискурса .....	20
1.3. Языковая личность музыканта в зеркале музыкального дискурса ...	24
1.4. Корреляции естественного языка и языка музыки .....	34
1.5. Лингво-профессиональные характеристики коммуникации музыкантов .....	40
1.6. Выводы .....	46
<b>Глава II. Типологические характеристики языковых личностей А.Н. Скрябина и К. Дебюсси</b> .....	49
2.1. Общеязыковые и лингвокультурные особенности эпистолярного наследия А.Н. Скрябина и К. Дебюсси .....	49
2.1.1. Нотные ремарки как часть музыкальной коммуникации .....	61
2.2. Идеологические элементы дискурса русского и французского композиторов .....	67
2.3. Эмоционально-экспрессивная составляющая коммуникации А.Н. Скрябина и К. Дебюсси .....	76
2.4. Тематический формат дискурса композиторов .....	86
2.5. Национально-культурные признаки речевых проявлений русского и французского музыкантов .....	109
2.6. Компаративная лингвоперсонология А.Н. Скрябина и К. Дебюсси .....	116
2.7. Выводы .....	126
<b>Заключение</b> .....	129
<b>Литература</b> .....	133
<b>Список используемых сокращений</b> .....	149
<b>Приложение 1</b> .....	151
<b>Приложение 2</b> .....	154

## Введение

В течение последних десятилетий в России происходят кардинальные трансформации во всех сферах социальной и индивидуальной активности. Новая государственность требует воспитания человека нового типа, создания оптимальных условий для полноценного формирования и развития креативной профессиональной личности. Именно высокий профессионализм и креативность способны вывести страну из тупика и создать достойную жизнь для её граждан. Становление личности нового формата невозможно без обращения к образцовым моделям творческих личностей прошлого: инженеров, писателей, архитекторов, музыкантов, которые, как правило, вне зависимости от профессиональной принадлежности, хорошо владели национальным языком.

Большинство научных школ современности ставят во главу угла изучение человека с целью совершенствования его личностного потенциала. Как исследовательский принцип антропоцентризм занимает ведущее место в современных парадигмах гуманитарного научного знания, как в нашей стране. В рамках данного принципа исследуется феномен языковой личности, что предполагает обращение не только к когнитивно-коммуникативным способностям индивида, но и к целому ряду мировоззренческих и этнокультурных аспектов сознания и мышления.

Языковая личность, в частности профессиональная личность, не раз становилась объектом исследования в гуманитарных и филологических науках [Э.В. Акаева, Н.Р. Валитова, В.В. Виноградов, Ю.Н. Караулов, А.П. Седых]. Вместе с тем, до сих пор не существует исчерпывающего лингвистического исследования языковой личности музыканта, в частности, ключевых фигур музыкального мира А.Н. Скрябина и К. Дебюсси.

Объектом исследования избраны дискурсные манифестации языковой личности музыканта.

Предметом изучения выступают способы письменной вербализации личностей российского композитора А.Н. Скрябина и французского композитора К. Дебюсси.

Материалом для монографии послужили: эпистолярное наследие русского и французского композиторов, нотные ремарки, поэтические произведения, терминологические словари, а также авторские записи устной речи музыкантов конца XX начала XXI веков. Общий объём проанализированного материала – более 2000 терминов и около 1500 словесных комплексов.

Цель исследования заключается в выявлении сущностных признаков языковых личностей А.Н. Скрябина и К. Дебюсси. Из поставленной цели вытекают следующие задачи:

- 1) дать характеристику музыкальной картине мира, профессиональному дискурсу и музыкальной терминологии с учётом достижений современного языкознания;
- 2) определить лингвоперсонологический статус музыкального дискурса;
- 3) выявить когнитивные, эмоционально-экспрессивные, этнокультурные и тематические характеристики дискурса А.Н. Скрябина и К. Дебюсси;
- 4) выявить характерологические доминанты языковых личностей А.Н. Скрябина и К. Дебюсси;
- 5) определить методологическую значимость изучения творческой языковой личности.

Основой монографии составили исследования:

- в области общих проблем теории языка и коммуникации: А. Вежбицкой, Ж. Гийома, Д. Мальдидье, В.Б. Касевича, В.Г. Зинченко, Г.Г. Почепцова, С.Г. Тер-Минасовой;
- по изучению проблем языковой личности: В.П. Нерознака, К.Ф. Седова, Ю.Н. Караулова, А.П. Седых;
- в области эпистолярной стилистики: К.А. Долинина, Н.Н. Формановской, С.И. Гиндина, О.Н. Седовой, А.Г. Балакая.
- по исследованию дискурсов различного типа: В.И. Карасика, А.В. Олянича, Л.С. Бейлисон, В.Н. Калюжного, В.В. Подрядовой;
- в области функционирования терминологических комплексов: Т.М. Николаевой, В.А. Татарина, А.В. Суперанской, Н.В. Подольской, Н.В. Васильевой, Ж.А. Назаровой, О.С. Петровской;
- по изучению фразеологии и её профессиональной разновидности: Н.Ф. Алефиренко, А.Л. Кораловой, А.В. Кунина, В.М. Мокиенко, А.А. Овсянникова, В.А. Пономаренко;
- по исследованию проблем корреляций между музыкальным и естественным языком: М.Г. Арановского, Э. Бенвениста, М.Ф. Бонфельда, А.С. Коженковой.

Методологической базой работы явилось положение о семиотическом подходе к вербализации языковой личности музыканта в языке и речи и о потенциале выявления характерологических признаков личности музыканта в профессиональной терминологии и дискурсе. В исследовании применяются принципы лингвистической идентификации личности, а также положение о языковой личности как о креативной инстанции дискурса.

Методы и приёмы исследования predeterminedены поставленной целью и задачами исследования, а также спецификой материала. В работе применяются следующие методы: компонентный анализ языковых единиц и интерпретативный анализ высказывания; метод идентификационной проекции, включающий приёмы установления тождества языковых и характерологических признаков; приёмы риторического анализа; описательный и интроспективный, основанные на приёмах рефлексивного наблюдения над дискурсом. Выявление ключевых признаков (доминирующего психотипа) языковой личности базируется на симптоматическом методе обработки дискурса. Используются также элементы сопоставительного и семно-коннотативного обобщения языкового материала.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нём реализована попытка выделения, анализа и классификации речевых стратегий русского и французского композиторов на основе изучения способов вербального отражения их внутреннего мира, осуществлено уровневое комплексное исследование музыкального терминологического корпуса с учётом когнитивно-коммуникативных и этнокультурных составляющих лексических единиц. Новым является также материал для исследования – авторская картотека высказываний музыкантов и письменные источники, принадлежащие перу А.Н. Скрябина и К. Дебюсси. Результаты анализа высказываний рассматриваемых музыкальных личностей и найденные подходы являются новыми, а также расширяют представление о дискурсе музыкального мира и о языковой картине мира музыкантов.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что данная работа вносит вклад в изучение фрагментов русской и французской языковой картины мира и профессиональной языковой личности, а также в дальнейшую разработку положений теории языка, лингвокультурологии, лингвистики, относящихся к идиолектной и этнокультурной специфике способов вербализации национальной языковой личности.

Практическая ценность исследования видится в том, что полученные в работе результаты могут быть использованы при разработке вузовских лекционных курсов и семинарских занятий по сопоставительной фразеологии русского и французского языков, спецкурсов по проблемам языковой личности, теории межкультурной коммуникации, теории и практике перевода.

# Глава I. Теоретические предпосылки исследования профессиональной языковой личности

## 1.1. Профессиональная языковая личность как объект изучения в языкознании

Антропоцентрический подход в лингвистических исследованиях последних лет завоевал прочные позиции в научном сообществе. Язык изучается с точки зрения его значимости для человека, способности языковых структур отражать внутренний мир индивида, служить средством воздействия на поведение людей, средством формирования мировоззренческих позиций.

Интерес к личностному аспекту изучения языка повысился в последние годы во всех дисциплинах, связанных с языком, – не только в лингвистике, но и в психологии, философии, лингводидактике, даже криминалистике.

Под языковой личностью традиционно понимают две ипостаси индивида:

1) любой конкретный носитель того или иного языка-культуры, охарактеризованный на основе анализа произведенных им текстов с точки зрения специфики использования в этих текстах системных строевых средств данного языка для отражения видения и оценки им окружающей действительности (картины мира) и для достижения определенных целей в этом мире;

2) комплексный способ описания языковой способности индивида, соединяющий в себе системное представление языка с функционированием его в процессах порождения текстов [Языковая личность ..., 2006, 515].

Сюда же можно отнести современные концепции ЯЛ:

– коллективный носитель языка, характеризующийся на основе анализа продуцируемых им текстов с учётом двух «инстанций»: языка как системы и речи как её реализации, при этом важным элементом описания выступает прагматика использования текстов в различных типах дискурса [Ворожбитова 2012; Карасик 2000; Седых 2013];

– описание языковых способностей человека с целью получения знаний об индивидуальных признаках личности [Крысин 2001; Николаева 1991; Парсамова 2004; Фрумкина 1987].

Язык во все времена оставался наиболее яркой идентифицирующей характеристикой этноса, еще Пифагор говорил о том, что «для познания



нравов какого ни есть народа старайся прежде изучить его язык» [Мудрослов 2008-2011] Столь же неоспорима связь языка с культурой, орудием и ипостасью которой он является [Толстой 1997] или же, в более сильной, гностической формулировке, отраженной в Евангелии от Иоанна, он несет в себе источник всего сущего («В начале было слово...»), в том числе и самого человека. Тем не менее, макролингвистическая проблематика (язык vs общество/культура/личность), интерес к которой достиг своего апогея в трудах В.фон Гумбольдта, Г. Штейнталя, К. Фосслера и А.А. Потебни, в середине XX века была оттеснена на периферию исследований, «благодаря» достижениям структурализма, изучавшего язык «в себе и для себя».

Однако уже с конца прошлого века в рамках изменения научной парадигмы гуманитарного знания на место господствующей системно-структурной и статической парадигме приходит парадигма антропоцентрическая, функциональная, когнитивная и динамическая, возвратившая человеку статус меры всех вещей и вернувшая его в центр мироздания. На новом витке спирали познания фокус исследовательского внимания закономерно смещается с изученного уже центра на проблемную периферию и закрепляется на стыке областей научного знания: возникают этнопсихология, психолингвистика, когнитивная психология, социолингвистика, когнитивная лингвистика, этнолингвистика, внутри которых процесс междисциплинарного синтеза и симбиоза продолжается, приводя к вычленению, например, внутри последней этнопсихолингвистики, этносемантики и даже этнофразеологии.

Понятие «языковая личность» (ЯЛ) образовано проекцией в область языкознания соответствующего междисциплинарного термина, в значении которого преломляются философские, социологические и психологические взгляды на общественно значимую совокупность физических и духовных свойств человека, составляющих его качественную определенность [Воркачев 2001, 56].

Одним из первых в зарубежной лингвистике, к языковой личности обращается И.Л. Вайсгербер, утверждающий о зависимости всей жизни человека от родного языка, а также о взаимосвязи родного языка и духовного формирования человека [Вайсгербер 1993]. В этом отношении, справедливо высказывание В.В. Воробьева: «Личность – средоточие взаимосвязи культуры и языка, диалектики их развития. Поэтому о личности можно говорить только как о языковой личности, как о воплощенной в языке» [Воробьев 1998, 26].

Поэтому, сама социальная сущность языка заключается в том, что он существует, прежде всего, в языковом сознании – коллективном и индивидуальном. Соответственно, носителями культуры в языке являются языковой коллектив и индивидуум. Коллектив как этнос и индивидуум являются крайними точками на условной шкале языкового сознания [Карасик 2002, 8]. Нельзя не согласиться с мнением Ю.С. Степанова, что «язык создан по мерке человека, и этот масштаб запечатлен в самой организации языка; в соответствии с ним язык и должен изучаться» [Степанов 1998, 15].

Сам по себе язык является неотъемлемым компонентом сознания, его инструментом и выступает как посредник между человеком и картиной мира, отображаемый им в языковых формах. Это связь человека с картиной мира, содержащейся в языке, на котором он говорит, с кругом представлений, образов и понятий, которые запечатлены в языке. Каждый человек, вырастающий в язык, вынужден усваивать его способ понимания мира явлений и духа [Вайсгербер 1993, 102]. Язык конкретного человека не существует сам по себе. Он формируется языком других людей, которые принадлежат одному народу, имеют общую культуру и традиции.

Помимо этого, связанное с понятием «языковая личность» понятие «языковое сознание» нашло отражение в трудах В. Гумбольдта, И.А. Бодуэна де Куртенэ, Р.О. Якобсона и других. Таким образом, лингвистика вышла на исследование человека, владеющего языком, на исследование языковой личности.

В центр современной антропоцентрической лингвистики ставится понятие «языковая личность», то есть человек в его способности совершать речевые поступки. Академик В.В. Виноградов одним из первых в русской лингвистике формулирует понятие «языковая личность» и подчеркивает его системообразующий характер, включающий в себя индивидуальные и коллективные параметры. Ученый подошел к понятию языковой личности путем исследования языка художественной литературы. Логика развития понятий «образ автора» и «художественный образ», центральных в научном творчестве В.В. Виноградова, подвели исследователя к вопросу о соотношении в произведении языковой личности, художественного образа и образа автора. Первые описания конкретных языковых личностей также принадлежат перу В.В. Виноградова [Виноградов 1980, 120-146].

Непосредственным носителем языкового сознания является языковая личность, т.е. человек, существующий в языковом пространстве

– в общении, в стереотипах поведения, зафиксированных в языке, в значениях языковых единиц и смыслах текстов. Изучение языковой личности в отечественной лингвистике тесно связано с именем Ю.Н. Караулова. Под языковой личностью он понимает «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание им речевых произведений (текстов)», различающихся степенью структурно – языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определённой языковой направленностью [Караулов 1987, 3]. Данное определение допускает двойственную интерпретацию: статическую и динамическую. В первом случае, мы принимаем индивида в качестве личности, то есть субъекта социальных отношений, обладающего своим неповторимым набором личностных качеств. Во втором случае, мы предполагаем, что на определённом этапе индивид ещё не является личностью, т.е. не обладает отличительными социально обусловленными характеристиками.

Кроме того, языковую личность можно охарактеризовать с позиций языкового сознания и речевого поведения, т.е. с позиций лингвистической концептологии и теории дискурса. В данном направлении работает А.П. Седых, выдвигающий мысль о том, что ЯЛ может рассматриваться с одной стороны как «имбрикационный концепт, вербализующийся в типичных коммуникативных ситуациях в рамках культурно-обусловленного сценария», с другой стороны – как «сигнификат (сигнатура) культуры, концептуальный потенциал лингвистической идентификации нации» [Седых 2013, 6]. При этом языковая личность определяется в русле лингвокогнитивной типологии: «гипотетическая модель актуализации динамической дихотомии язык-речь, репрезентирующая в обобщенном виде идеального носителя этнокультурных характеристик в процессе реализации национальных параметров коммуникации» [ibid.].

Близкой к вышеназванному подходу является концепция В.И. Карасика, который трактует ЯЛ как «лингвокультурный типаж»: «узнаваемый образ представителя определенной культуры, совокупность которых и составляет культуру того или иного общества» [Карасик, Дмитриева 2005, 8].

Профессиональная языковая личность (ПЯЛ) – часть национальной языковой личности и не может рассматриваться вне связи с национальной культурой и коммуникацией. Профессионал «говорящий» при всей своей индивидуальности неотделим от этнокультурных параметров нации. Даже если ему приходится, в силу тех или иных

обстоятельств, жить вдали от этнической родины, связующим звеном с истоками, как правило, служит язык: «языковая компетенция в данном случае необязательно должна быть оптимальной, достаточно внутреннего ощущения сопричастности с национальными корнями» [Седых 2013, 8].

ПЯЛ активно исследуется в последние десятилетия, как в отечественном, так и зарубежном языкознании. Изучаются языковые личности специалиста в области физической культуры и спорта [Валитова 2007], музыканта [Азначеева 2009], специалиста неязыкового вуза [Кудрявцева 2009], переводчика [Бушев 2010], врача [Акаева 2011], филолога-бакалавра [Ворожбитова 2012], французских президентов и бизнесменов [Седых 2013].

Мы разделяем мнение филологов о том, что «языковая личность специалиста представляет собой потенциальную способность коммуникантов реализовать обмен профессиональной информацией на иностранном языке в устной и письменной формах, самостоятельно осуществлять поиск, накопление и расширение объема профессионально значимых знаний в процессе естественного (прямого и опосредованного) общения с носителями языка» [Кудрявцева 2009, 215].

Термин «профессиональная языковая личность» используется в данной работе, прежде всего в корреляции с основной деятельностью индивида в рамках использования национального языка для достижения профессиональных целей. Непосредственным актуализатором ЯЛ музыканта выступает музыкальный дискурс, сущность которого раскрывается в разделе 1.3.

Языковая личность, функционируя в рамках отраслевой терминологии, манифестируется как минимум в двух языковых картинах мира: профессиональной и бытовой. Это обусловлено фактом частичной проекции своей профессиональной деятельности в обыденную коммуникацию индивида: музыкант остаётся музыкантом, даже тогда когда он общается в немзыкальной сфере.

Для анализа семантики профессиональной терминологии важно оперировать не только классическим понятием «языковая личность», но и понятием «профессиональная языковая личность», которая владеет арсеналом отраслевой/специальной информации, воздействующим на структуру языкового сознания индивида. Нельзя не согласиться с мнением Т.Г. Поповой о том, что «как языковая личность, человек обладает индивидуальным когнитивным пространством, т.е. определенным образом структурированной совокупностью знаний и представлений» [Попова 2003, 39]. Понятийное поле термина «языковая

личность» таким образом расширяется за счёт введения дополнительного параметра – профессионального когнитивного пространства.

Когнитивное пространство личности музыканта представляет собой часть специфического континуума музыкальной картины мира, основанной на знании нотной грамоты, закономерностей гармонических построений, законов технического мастерства и целого ряда профессиональных «премудростей», отражаемых в языковых формах и способах их функционирования.

Выделяемые параметры языковой личности музыканта базируются на коммуникативных стратегиях дискурса, наборе речевых характеристик и жанровых законах построения текстового хронотопа. Процедура выделения сущностных признаков языковой личности опирается на лингвистические принципы идентификации менталитета индивида.

Мы придерживаемся концепции А.П. Седых, который подчеркивает, что лингвистическая основа языковой личности может строиться по следующим позициям.

1. Языковая личность манифестируется в языке и является параметром постоянной интенсивности в коммуникативном поведении;

2. Этнокультурный и символический характер языковой личности обуславливает возникновение этнолекта, объединяющего всех носителей национального языка по принципу единства базовых когнитивных и коммуникативных параметров;

3. Исследованию этнокультурного аспекта соответствующих языковых сущностей предшествует их анализ как единиц языка;

4. Для изучения этнокультурных характеристик языка и коммуникации применяются лингвистические методы. Поскольку лингвистика включает разнообразные отрасли (когнитивную лингвистику, этнолингвистику, психоллингвистику, лингвокультурологию и т.д.), используются методы этих направлений [Седых 2009, 32].

С точки зрения семиологии, языковая личность, как и языковой знак, носят обобщающий характер, так как «язык служит не только средством общения между всеми членами лингвистической общности, но является средством выражения индивидуальности, которая не может быть полностью сведена к социальным характеристикам» [Карцевский 1965, 87].

Построение модели языковой личности с необходимостью опирается на семиотический подход к исследованию фактического материала, так как язык сам является семиотической системой в культуре. Это означает, прежде всего, что в языковой действительности выделяются значимые и

незначимые элементы: «Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их *нерелевантности* в данной системе моделирования» [Лотман 1999, 80].

Таким образом, языковая личность, с точки зрения семиотического понимания термина, может быть структурирована как текст [Лосев 1990, Бахтин 1995, Benveniste 1974, Барт 1994, Kristeva 1994], то есть как система и структура одновременно и являться изоморфной полевой организации, то есть иметь центрально-периферийную парадигму отношений между элементами.

В качестве дополнительного, но немаловажного элемента в структуре национальной языковой личности музыканта предлагается рассматривать «филологическую личность» [Седых 2013]. Данная категория соотносится с лингвокреативной личностью и, в первую очередь, с личностью музыканта, реализующей свои творческие способности в плане обогащения средств родного языка. Филологическая личность в данном случае может рассматриваться в методологическом аспекте, направленном на возможность практического применение лучших образцов художественной речи с целью совершенствования речевого узуса и национальной коммуникации.

Вышесказанное предполагает, что языковая личность рассматривается в контексте соотнесенности со знаковой системой. Таким образом, «личность говорящая» в аспекте ее функционирования в коммуникативном акте может представлять собой динамическую проекцию структуры лингвистического знака.

## **1.2. Музыкальная картина мира и профессиональная фразеология**

Сопоставительное изучение этнических и национальных вариантов профессиональной языковой личности может быть релевантным, например, при описании языкового портрета представителей технических специальностей, но при исследовании лингвокультурных типажей творческих профессий более перспективным представляется интегративный подход, включающий изучение культурологического аспекта их речевого поведения в сочетании с лингвистическим подходом, включающим, по В.И. Карасику, описание коммуникативного поведения носителей элитарной либо массовой языковой культуры, характеристику людей с позиций их коммуникативной компетенции, анализ креативного

и стандартного языкового сознания. Кроме того, исследование коллективной языковой личности деятелей культуры было бы неполным без учета их психологической характеристики, поскольку типологический тип и характер человека во многом определяют его культурные предпочтения, что также находит отражение в его языковом сознании [Карасик 1997].

Язык и музыка являются продуктом национального духа и составляют нерасторжимое диалектическое единство, поэтому закономерно искать рекуррентность тем и символов не только в грамматике и словаре естественного языка, но и в музыкальном континууме нации, так как существуют некие общие закономерности, которые определены единством картины мира, воссозданной и в национальном языке, и музыке. В этом плане обобщающим этнокультурным концептом, аккумулирующим культурогенный опыт нации, может выступать понятие языковой личности видного музыкального деятеля.

Музыкальная терминология – динамически развивающаяся система, отражающая неоднородность и многомерность сознания творческой личности музыканта. Терминологическая картина мира является неотъемлемой частью языковой картины мира любого лингвокультурного сообщества. По мнению С.Г. Тер-Минасовой, окружающий человека мир представлен в трех формах: *реальная* картина мира, *культурная* (или *понятийная*) картина мира, *языковая картина мира*, а языковая картина мира в свою очередь отражает реальность через культурную картину мира [Тер-Минасова 2000]. По мнению исследователей: «Речь идет, во-первых, о том, что язык как идеальная, объективно существующая структура подчиняет себе, организует восприятие мира его носителями. А во-вторых, о том, что язык – система чистых значимостей – образует собственный мир, как бы наклеенный на мир действительный» [Марковина, Сорокин 1989, 75]. Терминологический континуум музыкантов также создаёт свой мир *sui generis* и входит во фразеологический арсенал средств манифестации ЯЛ соответствующего типа.

В целом фразеологизмы в любом языке – это «создание народа, проявление его мудрости, традиций, обычаев и лингвистического чутья» [Кунин 1972, 22]. Устойчивые сочетания служат неисчерпаемым материалом для выявления не только общеязыковых, но и этнокультурных доминант коммуникативного поведения, стереотипов восприятия, характерологических черт национального характера.

Фразеологизм – сложный многоплановый языковой феномен. Для его изучения традиционно привлекаются данные из различных областей человеческого знания. Современные подходы к исследованию устойчивых сочетаний отличаются разнообразием и обилием приёмов наблюдения и эксперимента. Одним из недавних терминов, введённых в науку, выступает термин «фразема», который определяется как «устойчивое сочетание слов с целостным и переносно образным значением, непосредственно не вытекающим из суммы значений его лексических компонентов» [Алефиренко, Семененко 2009, 15].

Любой фразеологизм, как правило, антропоцентричен, иначе говоря, ориентирован на человека, на его внутренний мир, эмоции, потребности. По мнению В.М. Мокиенко: «Специфика фразеологической семантики заключается в исключительной направленности на характеристику человека и его деятельности» [Мокиенко 1990, 4]. Та же мысль выражена и в работах А.Р. Бейсембаева: «В антропоориентированных исследованиях пристальное внимание уделяется человеческому фактору, ибо для того, чтобы понять и познать язык, нужно обратиться к его носителю – человеку, говорящей и мыслящей личности. В связи с этим языковые явления изучаются в тесной связи с человеком, его мышлением, духовно-практической деятельностью, поскольку человек познаёт мир через осознание себя, своей теоретической и предметной деятельности в нём» [Бейсембаев 2003, 3].

Музыкальная картина мира (МКМ), как и фразеологическая единица (ФЕ), требуют от исследователя и реципиента дополнительных усилий по расшифровке дополнительных смыслов: «Понимание смысла фразеологизма не должно быть буквальным, даже при определении частей этого смысла должна учитываться речевая ситуация, а также рациональная и эмоциональная оценка происходящего» [Коралова 1978, 18]. При этом буквальный смысл музыкальной ФЕ может служить одним из инструментов выявления сущностных характеристик языковой личности музыканта.

Одной из важных черт МКМ выступает её способность вербализовать концептуальную информацию, отражающую связь музыки с культурой, народными обычаями, мифологией и нацией в целом. В последние годы центр исследований ФЕ переместился в сферу концептуального анализа. Современные когнитивные науки (психолингвистика, нейрофизиология и др.), к которым принадлежит и когнитивная лингвистика, исследуют фразеологические способы мышления с целью выявления специфики когнитивных механизмов.



Когниция – это процесс и результат познавательной деятельности человека [Зинченко 2003, 86], процесс познания, отражения сознанием человека окружающей действительности и преобразования этой информации в сознании.

При фразеологической манифестации языковой личности музыканта параметры МКМ коммуникантов должны совпадать. МКМ является лингвокультурной универсалией, но способы её актуализации в разных языках, как правило, не совпадают. Музыкальной картине мира, таким образом, может быть дано следующее определение: *исторически сложившийся и динамически развивающийся в рамках определённой лингвокультуры комплекс типичных представлений о музыке и музыкальной культуре, отражающийся в структурах национального языка и фразеологии.*

МКМ, отражающая музыкальную сферу, структурируется с учётом специфики следующих элементов ФЕ национального языка: *идеологических, психоэмотивных, тематических, этнокультурных.* На базе этих составляющих может быть также смоделирован речевой портрет музыкального деятеля, собственно говоря, его языковая личность.

В нашем исследовании используется термин «языковая личность музыканта» (ЯЛМ), представляющая собой модель рекуррентных речевых особенностей музыканта в типичных ситуациях языкового общения, в рамках статусно-обусловленного коммуникативного сценария. ЯЛМ рассматривается в его текстовой (дискурсной) проекции, в частности, в рамках профессиональной музыкальной фразеологии. Под термином «фразеологическая манифестация языковой личности» мы понимаем конкретную совокупность устойчивых приемов словесного выражения, свойственных индивиду как носителю национального языка. Сюда входит целый пласт языкового материала, от междометных речений, до афоризмов и неологизмов. Идиолектный арсенал фразеологических средств актуализации личности выступает важным фактором выявления признаков ЯЛМ.

ЯЛ музыканта, как указывалось выше, может быть структурирована с учётом специфики четырёх элементов фраземики национального языка и узуса. Представим каждый из уровней функционирования рассматриваемой языковой личности.

#### Идеологический.

Данный уровень соотносится с системой идей, представлений, взглядов, характеризующей воззрения на реальность, по отношению к

которой позиционирует себя музыкальный деятель. Так, например, одно из любимых выражений А.Н. Скрябина «*новое ощущение*», которым он подчёркивает и, кажется, призывает к поискам образности нового типа, к техническим инновациям, предвосхищениям исторических путей развития человечества в восприятии музыкального искусства, как с индивидуальной, так и в коллективной точек зрения (диссонансные конструкции, хроматические тональности, новые функции гармонии) [Холопов 2012]. Выражение «новое ощущение» может быть рассмотрено как фразеологизм, если отнести его к повторяющимся элементам индивидуального дискурса композитора, то есть выступающим в качестве активного элемента приемов словесного выражения, свойственных именно А.Н. Скрябину как языковой личности.

Во фразеологии К. Дебюсси отражаются в основном его эстетические ориентиры как самого яркого и последовательного представителя импрессионизма в музыке. *«Не стоит бороться с повседневностью жизни – она слишком ужасна и, в то же время, по-своему прекрасна. Ситуации, в которых герои пытаются оградить от нее свою тайну или свою банальность, всегда будут ложными. Заметь, насколько красота театра Ибсена является исключением «...» «покорные барашки», «стоячие воды», «переплетенные валюты разозленного моря»»* [Debussy 1993, 140].

#### Психомотивный.

Этот уровень отражает личностные параметры коммуникативного поведения музыкантов с точки зрения эмоциональных параметров употребляемой фразеологии. Эмоциональность фраземики музыкальной языковой личности может определяться в терминах интенсивности: *нейтральная, средняя, повышенная*. Так, у А.Н. Скрябина обнаруживаем следующие эмотивные речения: *«Сатана – Это дрожжи вселенной», «Я весь желанье, весь порыв, но для меня желанье не томительно – оно моя стихия, мое счастье, оно живет во мне вместе с уверенностью в успехе»* [URL: <http://intoclassics.net/news/2010-08-22-18098>]. Фраземика К. Дебюсси также не лишена эмотивных высказываний. *«...Сохраним любой ценой волшебство, присущее музыке. По своей сущности она способна содержать его в большей степени, чем всякое другое искусство. Когда бог Пан соединил семь трубок сиринкса, он подражал сначала только меланхолически тянущейся ноте жабы, жалующейся под лучами луны. Впоследствии он соревновался с пением птиц. Вероятно, с того времени птицы обогатили свой репертуар. Эти первоисточники достаточно священны, чтобы музыка могла ими в*

*какой-то степени гордиться и сохранять долю тайны. Во имя всех богов не будем же пытаться ни освободить ее от этой тайны, ни стараться разъяснить ее. Украсим ее тонким соблюдением «вкуса». И пусть он будет хранителем Тайны...» [ibid.].*

#### Тематический.

Данный уровень демонстрирует превалирующие тематические группы ФЕ в речевых манифестациях музыкантов. На основе сопоставительного выделения доминантного тематического материала в музыкальном дискурсе представляется возможным описать сущностные признаки языковой личности А.Н. Скрябина и К. Дебюсси. Следует отметить, что скрябинская речевая тематика часто посвящена символическим изысканиям, литературным корреляциям музыкальных произведений, идее свободного творчества, даже если не всегда можно говорить об обилии ФЕ. *«Что же такое вся наша жизнь? Она только то, чего я желаю и добиваюсь, она игра, моя свободная игра, она для меня абсолютная ценность «...». Если мир есть мое творчество, то вопрос о познании мира сводится к вопросу о познании свободного творчества: как я создаю, или прежде, - что значит, что я создаю? В чем состоит процесс моего творчества?»* [цит. по Н.И. Поспелова 1998, 67]. В дискурсе К. Дебюсси преобладают тематические элементы, отражающие импрессионистские мотивы. *«Надо искать дисциплину в свободе, а не в правилах обветшалой философии, годной для слабых. Не надо слушать ничьих советов, кроме советов проносящегося ветра, рассказывающего нам историю мира»* [Дебюсси 1964].

#### Этнокультурный.

Каждый видный музыкальный деятель является одним из ярких представителей языкового сообщества, к которому он принадлежит. Этнокультурные признаки фразеологии МЯЛ выявляются по частотности употребления идиоматического фонда национального языка, высказываний о национальных ценностях, реалиях жизни, стереотипах и т.д.: А.Н. Скрябин: *«Моя личность отражена в миллионах иных личностей, как солнце в брызгах воды... Их надо соединить, эти брызги, надо собрать личность воедино – в этом и задача, в этом и назначение искусства. Получится единая соборная личность»* [URL: [http://www.eavest.ru/magasin/artikelen/2007-2\\_klu.htm](http://www.eavest.ru/magasin/artikelen/2007-2_klu.htm)];

К. Дебюсси: *«Французская Душа останется всегда ясной и героической»; «Я хочу работать не столько для меня, сколько для того, чтобы дать доказательство, пусть самое маленькое: будь тридцать миллионов бошей – французскую мысль не разрушить, даже пытаясь ее*

*притупить перед тем, как уничтожить»*; «*французский музыкант Клод Дебюсси*» [URL: <http://glinka-capella.ru/k-debyussi/zhiznennyj-put/423-debyussi-franczuz-vдохnovlennyj-morem.html>].

Фразеологическая картина мира выступает как совокупность знаний о мире прежде всего на уровне обыденного сознания, поэтому представляет собой «наивную картину мира». ФКМ характеризуется следующими признаками:

– универсальность, которая основывается на факте, что не существует языка, в составе которого не было бы фразеологического оборота, и факте невыводимости целостного значения.

– антропоцентризм, согласно которому центром языковой картины мира являются человек как познающий субъект и воззрения человека на мир. Во фразеологической картине мира главным мерилom ценности реалий окружающей действительности является прежде всего человек – его чувства, состояния, потребности и интересы.

– экспрессивность, которая выражается в эмоциональной окраске речевых фактов (в том числе и фразеологизмов), связанная с понятием коннотации, являющейся, в свою очередь, основным компонентом фразеологической единицы [Хайруллина 1997, 70].

Фразеология – фрагмент языковой картины мира определённой нации. С точки зрения В.А. Масловой, основное отличие фразеологизмов и метафор от других номинативных единиц языка состоит в том, что они всегда обращены на субъекта, т.е. «возникают они не столько для того, чтобы описывать мир, сколько для того, чтобы его интерпретировать, оценивать и выразить к нему субъективное отношение» [Маслова 2001, 82].

Подчеркивая культурологическую значимость ФЕ, Н.Ф. Алефиренко говорит о том, что подобные знаки, не обладая: «семантической самоопределенностью, оказываются синсемантическими, требуют контекстуальной и дискурсивной поддержки» [Алефиренко 2002, 6-7]. В этом смысле музыкальный дискурс может выступать живительной средой для формирования фразеологических инноваций языковой личности.

Музыкальная фразеология образует значительный пласт идиоматического фонда любого языка. Данный факт позволяет выделить их в отдельную группу, требующую специального изучения с точки зрения роли музыкального термина и статуса музыкальной фразеологии в национальной концептосфере этноса. Фразеология, в большей степени, чем любая другая часть словарного состава языка тесно связана с

историей, традициями и литературой народа, говорящего на данном языке. Это её свойство особенно ярко проявляется во фразеологических единицах, компонентом которых являются музыкальные термины.

Уникальность фразеологической системы любого языка проявляется в том, что в ней в языковой форме представлены особенности менталитета того или иного народа. По мысли А.Д. Шмелёва: «В языке находят отражение те черты внеязыковой действительности, которые представляются релевантными для носителей культуры, пользующейся этим языком; с другой стороны, овладевая языком и, в частности, значением слов, носитель языка начинает видеть мир под углом зрения, подсказанным его родным языком, и сживается с концептуализацией мира, характерной для соответствующей культуры» [Шмелев 2002, 12].

Итак, музыкальная фразеологическая картина мира представляет собой сложное, многоуровневое единство, анализ которого позволяет выявить мировоззренческую систему не только личности, но и лингвокультуры. Языковая личность музыкальных лидеров может обладать релевантным количеством фразеологических манифестаций для выявления характерологических признаков индивида, способы актуализации которого осуществляются в музыкальном дискурсе как коммуникативном феномене.

### **1.2.1. Терминологические особенности музыкального дискурса**

Музыкальное искусство принадлежит к одному из видов коммуникации. Изучение музыкальной терминологии (в различных её ипостасях) становится центральной задачей лингвистики и музыковедения, особенно в эпоху активной глобализации музыкальной жизни. Важной частью этой работы выступает выявление национально-культурной специфики терминов, а также создающей их языковой личности.

Каждый великий композитор имеет в своём творческом арсенале целый набор терминологических средств для отражения структуры не только своей музыкальной мысли, но и своего внутреннего мира. Создание музыкального произведения связано с функционированием одноимённого дискурса, который, по мнению Г.К. Жуковой, включает в себя следующие параметры:

а) процесс создания музыкального текста, стадию идеи зарождения идеи произведения (онтологический аспект), особенности её становления и организации, художественный результат;

б) сам текст и его исследование (редакторскую работу и текстологический анализ);

в) рефлексию, восприятие музыкального текста и его интерпретаций, значение и роль данного текста в культуре (психологический, социальный, статистический анализ, исторический анализ) [Жукова 2010, 97].

Как видим, речь идёт о широком понимании термина «музыкальный дискурс», включающего его порождение, интерпретацию и рефлексию. Дискурс и в частности музыкальный будут детально рассмотрены в разделе 1.3., но в данном определении нас интересует этап текстологического анализа, часто связанного с особенностью терминологических построений автора музыкального произведения.

По мнению В.З. Демьянкова: «В русском и в западноевропейских литературных языках некоторые лексические единицы употребляются и как термины, и в обыденной речи. Некоторые же слова – только как термины, а другие слова обыденного языка в качестве терминов звучат странно. <...> Заметим сразу, что, в отличие от слов обыденного языка, лингвистический термин несет с собой исходную мотивацию как неперемный атрибут терминологической культуры. На эту мотивацию и ориентируется профессиональное сообщество, когда решает, какой термин и в каком контексте подходит лучше, а какой – хуже» [Демьянков 2007, 86]. Думается, что подобное явление свойственно и музыкальной терминологии. Музыкальная терминологическая культура «исходно мотивирована» художественным мировидением музыкального сообщества, использующим языковой материал и механизмы формирования специальной терминологии, обусловленные конкретной лингвокультурой.

Важным элементом профессионального исполнения выступает нотный текст. Текст, который надо внимательно и с пониманием читать. По словам С.И. Савшинского: «Как правило, нотный текст музыкального произведения – это письмо. Письмо, которое композитор адресует исполнителю его музыки, рассчитывая на то, что оно, это послание автора, будет внимательно и с пониманием прочитано» [Савшинский 1964].

Известно, что композиторы подолгу раздумывают над текстом этого «письма», стараясь найти наиболее точное и ясное выражение своей мысли.

В первую очередь речь идет о тех словесных, а так же символических обозначениях, которыми снабжаются нотные тексты музыкальных произведений. Обозначения эти относятся к характеру музыки, содержат указания темпа и его колебаний, динамики и артикуляции, касаются техники исполнения. Их называют обычно исполнительскими терминами.

Музыкально-теоретическая терминология занимает прочное место в повседневной жизни профессиональных музыкантов. Термины «лад», «тональность», «интервал», «аккорд» и многие другие естественным образом входят в лексикон первоклассника детской музыкальной школы и в дальнейшем являются неотъемлемой частью словарного запаса музыканта любого уровня.

Если мы обратимся к музыкальным справочникам, энциклопедиям и словарям, авторами которых являются специалисты, то даже в самых авторитетных из них мы найдем немало неясностей, неточностей и противоречий. И это естественно. Область исполнительских указаний трудна не только для освоения ее музыкантом-практиком. Она чрезвычайно сложна и для исследователя. Главная из причин – своеобразие ремарок как музыкальных терминов особого рода.

Как известно, термин – это слово (или словосочетание) в специальном значении, используемое в той или иной отрасли знания. Термин однозначен и лишен экспрессивной составляющей, характерной для многих слов обычного языка, он стилистически нейтрален. Термин точно, строго, лаконично обозначает данное понятие, явление, предмет. В музыкальной теории есть слова, полностью отвечающие этой характеристике. Рассмотрим обозначение *forte*. Казалось бы, это слово значит одно: предписание играть громко. Между тем в старинных руководствах это указание прочно связано с определенным характером музыки – с горячностью (*véhémence*) [Рогальская, 2006].

По мере того как указания исполнителю становились все более развернутыми, подробными и одновременно индивидуализированными и общепринятых итальянских терминов оказывалось недостаточно, композиторы все чаще прибегали к родному языку. Вот, например, словами *Allegrement, poco vivace* определяет К. Шимановский темп и характер своей Мазурки. Композитор добавляет: *rubasznie*. Это польское слово означает «грубовато», фамильярно, бесцеремонно. А выражение

*avec du charme* (обаятельно, с шармом), используемое Пуленком в пьесе «Вечное движение»? Для передачи этого французского оборота аналога в итальянской терминологии нет. Встречаются, впрочем и случаи, когда для итальянского термина не находится эквивалента в другом языке. Дебюсси, например, дает темповые обозначения к своим прелюдиям исключительно по-французски и лишь в одном случае (в Прелюдии №20) указывает по-итальянски: *scherzando*.

К интересным фактам современного музыкального дискурса можно отнести употребление французскими музыкантами XIX-XX веков слов профессионального жаргона: *faire la poussière* = jouer un accompagnement riche en accords; *faire la mayonnaise* = jouer des balais en les frottant sur la peau de la caisse claire; *la grand-mère* = une contrebasse; *boite à punaises* = un accordéon. Данный тип лексического материала был зафиксирован во время устных бесед с ветеранами французской музыки, по мнению которых подобные жаргонизмы существовали в лексиконе музыкантов Франции во времена Клода Дебюсси. Думается, что в письменном дискурсе Клода Дебюсси нами не будет обнаружено подобных жаргонных речений. Тем не менее, данный тип узуса можно также отнести к общетерминологическому пространству функционирования языковой личности профессиональных музыкантов. Данный материал будет описан в разделе 1.5.

Рассмотрим в качестве примера некоторые «музыкальные французские слова», которые позволяют точнее понять мысль композитора, а значит с большей полнотой постичь сущность музыкального произведения.

Французский термин *grave*. Данная единица долгое время являлась указанием на характер музыки. Даже в музыке XX века термин выступает иногда как обозначение именно характера [Рогальская, 2006]. *Lent et grave* – пишет Дебюсси в начале Первой прелюдии из первой тетради. Вторичность темпоральной характеристики *grave* засвидетельствована уже в определении Броссара: «тяжело, степенно, величаво и поэтому почти всегда медленно». Вольтер же выдвигал такую формулировку: «серьезно и, следовательно, медленно». Но ведь эта мера медленности определялась по-разному. Для шотландского музыканта начала XVIII века А. Малькольма, *grave* – это самое медленное движение. А вот анонимный автор 1771 года утверждал, что в итальянской музыке *grave* – подвижный темп, а во французской *grave* (или *gravement*) означает темп более подвижный, чем тот, на который указывает французское *lentement* – знак самого медленного темпа движения.



Считается, что музыканты в силу своей профессиональной принадлежности «обязаны» и в обыденной речи употреблять музыкальные термины. Наблюдения за каждодневной речью представителей разных лингвокультур подтверждают данный факт не только по отношению к музыкантам, но и частично к людям, не имеющим отношение к музыке. Так, почти во всех европейских языках есть выражения: мажорное / минорное настроение (*bonne humeur sol majeur / humeur en sol mineur; major / minor mood* (англ.); *große Stimmung* (нем.)); тональность беседы (*le ton de la conversation; the tone of the conversation; der Ton des Gesprächs*); экспромт, импровизация<sup>1</sup> (*impromptu; impromptu* (англ.); *improvisierte* (нем.)).

В одном из своих выступлений Шостакович отмечал: «Сами того не замечая, в нашей обыденной речи мы используем многие термины, напоминающие нам о музыке: мы говорим о хорошем тоне, о тактичном поведении, о воспитании гармонично развитой личности, о работе, идущей в твердом и хорошем ритме. И т.д. Разве это не наглядно свидетельство проникновения музыки в самый широкий быт?» [URL: <http://subscribe.ru/archive/psychology.musicpsy/200802/05142002.html>].

Интересным представляется факт синестетического употребления музыкальных терминов в обыденной речи: «Мы все спокойно принимаем и понимаем такие метафорические выражения, ставшие уже привычными штампами, как «яркий звук», «сочный аккорд», «колючий интервал», даже не задумываясь, что эпитет «яркий» – из зрительной области ощущений человека, «сочный» – из вкусовой, а «колючий» – из тактильной» [Овсянников 2000, 38].

Таким образом, ключевым моментом в дискурсе музыкантов выступает факт рекуррентного употребления музыкальных терминов. Общей тенденцией также является предпочтение в выборе номинации на родном языке. Музыкальные термины проникают в обыденный дискурс и становятся частью национального лингвокультурного пространства.

### **1.3. Языковая личность музыканта в зеркале музыкального дискурса**

Одним из ведущих направлений современной лингвистики является лингвокультурное моделирование языкового сознания и комму-

---

<sup>1</sup> Экспромтом композитор называет пьесу, которую, импровизационно создав, записал. Так, все любители музыки знают экспромты Шуберта [URL: <http://allforchildren.ru/music/msr97.php>].

никативного поведения. Изучение категории языковой личности как идеальной динамической модели и многоуровневой функциональной системы, выявление структуры языковой личности, её поуровневое описание создали предпосылки для дальнейшей типологизации профессиональных, гендерных, национальных и этнокультурных вариантов языкового сознания, а также для характеристики отдельных лингвокультурных типажей.

Коллективная профессиональная языковая личность как обобщенный языковой портрет профессионального деятеля, владеющего профессиональным языком, профессиональным тезаурусом и следующего стереотипам профессионального поведения, относится к наиболее востребованным объектам в области исследования языковой личности. Дальнейшая дифференциация в процессе лингвокогнитивного моделирования профессионального деятеля связана с описанием этно- и социоспецифических характеристик языкового поведения профессиональной языковой личности.

Задача типологизации профессиональной языковой личности должна решаться в зависимости от конкретной профессиональной принадлежности. Как указывалось выше (1.2.), для сопоставительного изучения языковых личностей творческих профессий, оптимальным является интегративный подход, включающий анализ «креативного» и «стандартного» языкового мышления на основе сочетания культурологического и лингвистического описания. При этом коллективная языковая личность музыкантов должна исследоваться комплексно как на уровне выделения психолингвистических признаков, так и с учётом особенностей функционирования когнитивных структур.

Многомерность коллективной языковой личности предполагает сопоставительное изучение её вариантов, которые, по мнению Н.И. Толстого, изоморфны разновидностям коммуникативной культуры этноса: народной, массовой и элитарной, поскольку понятие личности параллельно понятию языка в классическом языкознании XX века [Толстой 1997].

Общими чертами обоих вариантов лингвокультурных типажей музыкантов являются субъективность, оценочность, эмоциональность, образность, повышенная метафоричность, стремление к творческому самовыражению, смысловая неопределённость продуцируемых дискурсов. С позиций дискурсивной персонологии, в рамках которой выделяются типы языковых личностей в соответствии с признаками типичных для них дискурсов, В.И. Карасик на основе характерной

коммуникативной тональности, т. е. доминирующего эмоционально-стилевого формата общения, строит прагмалингвистическую классификацию дискурсов. В соответствии с предпочтением коммуникантами тех или иных видов дискурсов автор выделяет ряд дискурсивных субъектов: одномерный и многомерный, сценарный и несценарный, игровой и серьёзный, этикетный и агональный, артистический и неартистический, аргументативный и перформативный типы.

Различия между двумя вариантами лингвокультурного типажа музыканта обнаруживаются уже на вербально-семантическом уровне. Композиторов и исполнителей классической музыки можно по праву отнести к элитарным языковым личностям: им свойственны нормативность речи в сочетании с высокой степенью её индивидуализированности, владение различными речевыми жанрами, употребление книжной и возвышенной лексики, широкий диапазон изобразительно-выразительных средств, высокая степень метафоричности, лирическая и поэтическая тональность речи.

Важнейшим признаком профессиональной компетенции является употребление профессиональной терминологии и знакомство с прецедентными текстами соответствующей профессиональной культуры. Музыканты классического направления используют традиционную итальянскую и французскую терминологию и термины из национальных европейских языков, с высокой степенью дифференциации обозначающие музыкальные жанры, темпы, особенности звукоизвлечения и техники исполнения.

На лингвокогнитивном уровне коллективной профессиональной языковой личности музыканта обнаруживаются значительное сходство профессионального образа мира. Так, центральную часть концептосферы у музыкантов занимают концепты «музыка», «чувство» и «звучание». Характерно, что у музыкантов вызывают неприятие интеллектуализм и рассудочность. Музыканты рассказывают, как много энергии им приходится вкладывать в свои музыкальные композиции.

Концепты образуют центры концептуальных сфер, которые вступают друг с другом в метафорические отношения, образуя концептуальные метафорические модели. Концепт «музыка» выступает сферой-магнитом для концептов донорских сфер, имеющих фреймовую структуру. Другая метафорическая модель «музыка – связь, единство». Концепт «единство» имеет слоты: «язык» и «связь между мирами». Из них наиболее частотным у обеих групп является слот «язык».

Реализация слота «связь между мирами» метафорической модели «музыка – связь, единство» более характерна для музыкантов классического направления. Музыка часто воспринимается ими как средство самовыражения, сублимации негативных эмоций.

Метафорическая модель «музыка – жизнь» является одной из наиболее продуктивных в интервью музыкантов, работающих в классическом стиле. Фрейм «жизнь» состоит из трех слотов: «живой организм», «животворящая сила», «высшая ценность». Восприятие музыкального произведения как живого организма часто выражается в персонификации его элементов.

Языковая личность познаётся через её текстовое (дискурсное) проявление, ибо за каждым текстом стоит личность, владеющая системой языка [Белянин 2000, 116]. Также обстоит дело и с ЯЛМ, так как за каждым музыкальным произведением стоит личность, владеющая системой не только музыкального, но и естественного языка.

Одной из мотиваций и целей профессиональной деятельности является решение внеречевой задачи посредством дискурса, то есть коммуникативно-речевого континуума, рассматриваемого в динамике функционирования, включающего в себя интегранты различных уровней: социальные, личностно-психологические, пространственно-временные и др. Речевая деятельность профессионального музыканта, в этом смысле, не составляет исключения.

Очертим эпистемологические границы термина «музыкальный дискурс» (далее – МД). Данный термин традиционно употребляется в искусствоведческих дисциплинах и трактуется как: «музыкально-коммуникативное событие <...> единство музыкально-коммуникативной ситуации и музыкального дискурса, содержащего в снятом виде все константы музыкальной коммуникации: генерирование, трансляцию и усвоение музыкальных ценностей» [<http://disslib.ru/catalog/51/9070>].

Мы используем данный термин в применении к любому вербальному событию, инициатором которого выступает музыкант-профессионал: композитор, дирижёр, исполнитель. Иными словами применяется принцип профессиональной идентификации дискурса. Мы исходим из предположения о том, что профессиональная активность накладывает неизгладимый отпечаток на речевые манифестации индивида, тем более, когда речь идёт о творческих профессиях.

Общественное предназначение МД состоит в том, чтобы внушить адресату необходимость адекватных действий или оценок по отношению к музыкальной культуре и «околомузыкального» пространства. Иначе

говоря, цель МД – не только описать, но и убедить, пробудив в адресате намерения, дать почву к приобщению к музыкальному миру. Поэтому эффективность данного типа дискурса можно определять относительно этой цели.

Менталитет музыканта проявляется в его дискурсе, который отличается определёнными риторическими параметрами. Условно выделяют следующие виды коммуникационного формата: «менторский» – поучительно назидательный; «одухотворяющий» – возвышающий людей, вселяющий в них веру в свои духовные силы и личностные качества; «конфронтационный» – вызывающий у людей желание возражать, не соглашаться; «информационный» – ориентированный на передачу слушателям определенных сведений, восстановление в их памяти каких-либо сведений [<http://www.ethique.ru/business-rhetoric/>].

«Менторский» тон, как правило, не пользуется популярностью у музыкантов. Тем не менее, иногда они прибегают к данному типу коммуникации, например, во время обучения музыкальному искусству. Очень часто менторский тон присутствует в речи дирижёров. «Послушайте, дорогой мой, – сказал дирижер, постучав палочкой по пульту, – не забывайте, что вы поете партию тореадора, а не быка» [из анекдотов о дирижёрах]; «Альты, куда вы лезете?! И ладно бы что-то приличное лезло, а то фа-диез ...»; «Левой рукой шевелите, чтобы все думали, что вы живы»; «Женский хор! Спойте вместе со своими мозгами»; «Дома прийти и заниматься, чтоб вся квартира у тебя умела это играть ...» [[http://vk.com/note53210254\\_11003757](http://vk.com/note53210254_11003757)]. Как видим, употребляя данные высказывания, адресант вступает в конфронтацию с адресатом. Обычно эта манера находит свое применение как прием активизации внимания людей, втягивания их в обсуждение проблемы [<http://www.ethique.ru/business-rhetoric/>].

«Информационная манера» общения относительно редко пользуется популярностью у музыкантов. При этом они чаще всего прибегают к «одухотворяющей манере» общения [ibid.]. Так, в следующих высказываниях музыкантов о своих инструментах реализуется данный тип коммуникации: «Да, оркестр – самый могущественный, самый волшебный музыкальный «инструмент». И мы с вами чуть приоткроем тайну этого волшебства, взглянем на «устройство» этого «инструмента» [[http://froland.ru/lyceum/muslit/man3\\_5\\_3.html](http://froland.ru/lyceum/muslit/man3_5_3.html)]; «Скрипка – это настоящая женщина» (В. Спиваков) [<http://spb.mk.ru/article/2012/12/19/789692-skripka-eto-nastoyaschaya-zhenschina.html>]; «В руках Бутмана саксофон – существо одушевленное: поет, плачет, всхлипывает, надрывая сердца

чувствительных дам. Задирается, призывно вздыхает, ликует, прямо в небо, как будто выдувая чистые звенящие звуки. От его трепета, вибраций, головокружительных пассажей у сидящих в партере и на галерке возникает пьянящее ощущение свободы, невиданного могущества, безграничной радости» [Бухарина 2011].

Вышеприведенные параметры дискурса соотносятся с набором речевых характеристик, которые выступают важной составляющей индивидуальной структуры ЯЛ, в частности монологичностью/диалогичностью как предпочтительными режимами использования национального языка, которые выбирает для себя музыкант в большинстве случаев. Аудиторией, безусловно, положительно оценивается ориентация на диалоговый режим общения. Вместе с тем замечено, что музыканты нередко предпочитают монолог как форму повествования, что отражается в высказываниях, взятых из личного каталога записей живой речи музыкантов, интернет ресурсов, литературных источников, с преобладанием одноимённой лексемы: *монолог после аплодисментов, монолог уличного музыканта, монолог рок-музыканта, монолог свихнувшегося скрипача, рок-монолог, монолог игрушечного музыканта, монолог старого музыканта, монолог о музыке, тысячеголосый монолог, монолог странного музыканта, монолог рок-н-ролла, монологи московских уличных музыкантов, монолог молодой поклонницы неизвестного музыканта, внутренний монолог в творчестве Баха и Рембрандта, джазовый монолог, монолог маэстро.*

Еще одной коммуникативной характеристикой ЯЛ являются её предпочтения в сфере речевых жанров. В своей работе Т.В. Шмелева выделяет, в частности, четыре жанровых типа в зависимости от цели высказывания.

а) информативные, цель которых – различные операции с информацией, ее проявление или запрос, подтверждение или опровержение;

б) императивные – они устремлены в мир реальных действий, а существо их сводится к указанию на характер осуществления неосуществленных действий автором, адресатом;

в) оценочные – с коммуникативной направленностью в пространство оценок;

г) этикетные, цель которых – обращение к миру отношений, предусмотренных этикетом данного общества [Шмелева 1997, 98].

ЯЛМ в этом смысле не составляет исключения, так как музыкальному дискурсу как пространству экзистенциальной манифестации индивида также свойственны общезыковые и общекоммуникативные параметры национальной лингвокультуры. С учётом приведённых признаков МД и способов вербализации, характерных для представителей творческой профессии, можно относительно точно определить тип языковой личности музыканта.

Тип языковой личности может базироваться на различных подходах к классификации психотипов, как правило, связанной с именами их создателей. Приведём наиболее значимые концепции:

### 1. Классификация Вильгельма Оствальда.

Вильгельм Оствальд предложил делить личностей на «классиков» и «романтиков». **Классики** не обладают быстрой реакцией, работают трудно, имеют мало склонности к преподаванию и личным выступлениям; они не отличаются энтузиазмом и живут в стороне от всех, замкнутые в самих себя; не находят – да и не ищут – учеников; но произведения их законченно-совершенны и часто создают им посмертную славу. Наличием признаком классического типа всегда является «безусловная потребность стоять пред общественностью свободными от ошибок». Классическому типу в виде возмещения за «недостаточное личное влияние предоставлена тем большая возможность влиять своими сочинениями. Отличается всесторонним совершенствованием каждого отдельного дела, но в то же время замкнутым характером и слабым личным влиянием на окружающую обстановку.

**Романтики** отличаются быстротой реагирования, продуктивностью в выдвижении идей и проектов, они – хорошие учителя, любящие своё дело, что привлекает к ним учеников и делает их основателями научных школ, в которых они пользуются огромным личным влиянием. Ему свойственно не столько совершенствование единичной работы, сколько разнообразие и замечательная оригинальность многочисленных, быстро следующих один за другим трудов, а на своих современников он имеет обыкновенно непосредственное и сильное влияние. И надо подчеркнуть, что быстрота умственной реакции является решающим признаком в вопросе о том, принадлежит ли исследователь к тому или другому типу [URL: <http://vikent.ru/enc/83/>]

### 2. Классификация по К. Леонгарду.

Известным немецким психиатром К. Леонгардом были выявлены некоторые личностные акцентуации темперамента и характера, которые

представляют интерес для психологии художественного творчества. Акцентуация характера проявляется в особых способах построения взаимоотношений человека с миром и в своем неповторимом способе его переживания. Выбор вида творчества определяется не только природными способностями, но во многом характером акцентуации художника. Так, например, для исполнительского творчества, связанного с соревнованием и публичными выступлениями и отсюда – с большими нервно-психическими нагрузками, больше подходят **демонстративный, возбудимый и гипертимный** типы. Для авторского творчества, для которого необходимы уединенность, сосредоточенность и систематичность в работе, больше подходят такие типы акцентуации, как **эмотивный, тревожный, застревающий и педантичный** [цит. по В.И. Петрушин 2011].

### 3. Лингвосоционическая классификация.

Одним из способов выявления ключевых признаков личности музыканта может служить лингвосоционическая модель личности, которая отражена в следующей типологии доминирующих психотипов.

- ИЛЭ, «Дон Кихот», «*Искатель*» — интуитивно-логический экстраверт (логик, интуит, экстраверт, иррационал)
- СЭИ, «Дюма» («Санчо Панса»), «*Посредник*» — сенсорно-этический интроверт (этик, сенсорик, интроверт, иррационал)
- ЭСЭ, «Гюго», «*Энтузиаст*» — этико-сенсорный экстраверт (этик, сенсорик, экстраверт, рационал)
- ЛИИ, «Робеспьер» («Декарт»), «*Аналитик*» — логико-интуитивный интроверт (логик, интуит, интроверт, рационал)
- ЭИЭ, «Гамлет», «*Наставник*» — этико-интуитивный экстраверт (этик, интуит, экстраверт, рационал)
- ЛСИ, «Максим» или «Максим Горький», «*Инспектор*» — логико-сенсорный интроверт (логик, сенсорик, интроверт, рационал)
- СЛЭ, «Жуков» («Командор») «*Маршал*» — сенсорно-логический экстраверт (логик, сенсорик, экстраверт, иррационал)
- ИЭИ, «Есенин» («Гутанхамон»), «*Лирик*» — интуитивно-этический интроверт (этик, интуит, интроверт, иррационал)
- СЭЭ, «Наполеон» («Цезарь»), «*Политик*» — сенсорно-этический экстраверт (этик, сенсорик, экстраверт, иррационал)
- ИЛИ, «Бальзак» («Горио»), «*Критик*» — интуитивно-логический интроверт (логик, интуит, интроверт, иррационал)



• ЛИЭ, «Джек» или «Джек Лондон» («Робин Гуд»), «Предприниматель» – логико-интуитивный экстраверт (логик, интуит, экстраверт, рационал)

• ЭСИ, «Драйзер», «Хранитель» — этико-сенсорный интроверт (этик, сенсорик, интроверт, рационал)

• ЛСЭ, «Штирлиц» («Шерлок Холмс»), «Администратор» — логико-сенсорный экстраверт (логик, сенсорик, экстраверт, рационал)

• ЭИИ, «Достоевский» («д-р Ватсон»), «Гуманист» — этико-интуитивный интроверт (этик, интуит, интроверт, рационал)

• ИЭЭ, «Гексли» («Том Сойер»), «Советчик» — интуитивно-этический экстраверт (этик, интуит, экстраверт, иррационал)

• СЛИ, «Габен» («Гек Финн»), «Мастер» — сенсорно-логический интроверт (логик, сенсорик, интроверт, иррационал) [Комиссарова 2002].

#### 4. Классификация по Горелову И.Н.

1. **Инвективная стратегия** конфликтного поведения демонстрирует пониженную знаковость: коммуникативные Проявления здесь выступают отражением эмоционально-биологических реакций и выливаются в аффективную разрядку в форме брани, ругани (инвективы).

2. **Куртуазная стратегия**, наоборот, отличается повышенной семиотичностью речевого поведения, обусловленного тяготением говорящего к этикетным формам социального взаимодействия. В качестве крайней формы аффекта в этом случае предпочтение отдается плачу.

3. **Рационально-эвристическая стратегия** речевого поведения в ситуации конфликта опирается на рассудочность, здравомыслие. Этот тип разрядки тяготеет к смеху, как аффективной реакции. Негативные эмоции в этом случае выражаются косвенным, непрямым образом [Горелов 1998].

#### 5. Классификация по Седых А.П.

– **Лингвоформатив** (1) – языковая личность, в структуре которой преобладает регулятивный подход к употреблению языкового материала и коммуникации, а **лингвокреатив** (2) – языковая личность, в структуре которой преобладает творческий подход к употреблению языкового материала и коммуникации.

– **Этноцентрический подтип** – аксиологическая направленность языкового поведения и коммуникации индивида на собственную этнокультуру. **Аллофоноцентрический подтип** – ориентация языка и коммуникации на интеграционное выделение индивида из своей этнокультуры в пользу аллофонной культуры [Седых 2013].

## 6. Типология четырёх стихий.

Кроме глобальных мировых категорий существуют четыре мировые стихии, которые наряду с категориями образуют дискретную структуру мира. В некоторой степени мировые категории и стихии являются тождественными, то есть можно считать, что пространство аналогично стихии воздуха, время аналогично стихии воды, энергия аналогична стихии огня, материя аналогична стихии земли. Но всё же это разные структурные элементы, которые образуют мир, и соответственно соотносятся с разными психологическими факторами человеческой личности. Согласно четырём мировым стихиям и четырём психическим функциям организована структура человеческой личности, то есть характеристики и психологические особенности человека обусловлены соотношением сенсорики, интуиции, этики и логики [URL: <http://www.numeralgame.64g.ru/annum/annum4.htm>].

Вышеприведённые познавательные модели относительно статичны и частично реализуются в процессе коммуникации. Язык как виртуальная система фиксирует универсальные и идиоэтнические характеристики когниции. Речь в качестве актуализатора языкового потенциала осуществляет связь между когнитивными и перцептивными инстанциями. В типологическом отношении процессы отбора лексических единиц и грамматических форм в значительной степени основаны на способах концептуализации, которые могут быть отнесены к тому или иному идиоэтническому типу. Типологические признаки концептуализации могут быть выделены в рамках функционирования в различных типах дискурса.

Одной из отличительных особенностей музыкального дискурса является его способность к генерированию музыкальных образов. Музыкальный образ по нашему мнению этноцентричен. Механизмы формирования универсальны, но семантические конфигурации, формирующие музыкальный образ национальны. Музыкальный знак (высказывание, дискурс) в силу закона смысловой избыточности предоставляет семиотическое пространство для коннотативных смыслов, которые существуют в виде этнокультурных конфигураций. Этноцентрические элементы музыкального знака обнаруживаются в процессе речевого функционирования, как музыки, так и языковой личности музыканта.

Речевая деятельность, как известно, строится главным образом на использовании готовых коммуникативных единиц: схем, шаблонов, клише и пр. Вместе с тем, дух творчества заложен в самой природе

человеческого общения. С одной стороны, конвенциональность языка, с другой - органичность индивида. Данные качественные «субстанции» коррелируют именно благодаря онтологическим различиям, так как язык и человек вступают в реверсивные отношения «инструмент↔исполнитель», подобно взаимодействию музыкального инструмента и исполнителя.

Таким образом, выделяемые параметры ЯЛМ базируются на особенностях коммуникативных стратегий дискурса, наборе речевых характеристик и жанровых законах построения текстового хронотопа. Процедура выделения сущностных признаков языковой личности опирается на лингвистические принципы идентификации менталитета индивида. При этом мотивационный уровень, или уровень деятельностно-коммуникативных потребностей, отражает прагматикой личности, то есть систему её целей, мотивов, установок и интенциональностей. Выражая ценностное отношение к искусству, профессии и собственному творчеству, прагматикон музыканта базируется на предпочтениях между творчеством / ремеслом, процессом / результатом, идеальным / обыденным. На лингвокогнитивном уровне особенности мотивационного уровня проявляются в общей тональности речи, употребительности возвышенной / сниженной лексики, стереотипности / оригинальности идей, наличии или отсутствии обозначений базовых вечных ценностей, развернутой аргументации, рекуррентности тех или иных концептов и метафорических моделей.

#### **1.4. Корреляции естественного языка и языка музыки**

В одной из телевизионных передач Владимир Спиваков заметил, что за каждой национальной музыкой стоит национальный язык. Мы полностью разделяем это мнение и в данном разделе попытаемся выделить сущностные признаки профессиональных (нотных) текстов и их связь с естественными языками, носителями которых являются профессиональные музыканты.

Любое музыкальное произведение (как предмет и результат такой деятельности) насыщено смыслом, то есть неким духовным (идеальным) содержанием, которое передастся (транслируется) с помощью материальных (звуковых, акустических) средств, либо — благодаря мысленному представлению о реальном звучании [Бонфельд 2006].

В большинстве случаев этот смысл – духовно-идеальное содержание – рассматривается как моделирование, осмысление, обобщение явлений действительности. При этом музыкальный смысл есть не только освоение существующих ценностей, но и одновременно сотворение новой ценности, ранее не существовавшей и вне данного музыкального произведения не существующей.

Многовековой практикой музыкальной деятельности утверждён факт уникальности, неповторимости духовного содержания каждого подлинного художественного произведения. Отдельно взятое музыкальное произведение обладает, следовательно, только и исключительно ему присущим смыслом (отдельные стороны которого, как и в других сферах искусства, могут, разумеется, соприкасаться в разных сочинениях, образуя генетически и типологически однородные группы: по роду, жанру, стилю и т. п.) [Бонфельд 2006].

Любое музыкальное произведение, подобно знаку языка, представляет собой целостное материально-идеальное образование, заключающее в себе единство означаемого/означающего. Это значит, что звучание музыкального произведения (материальная форма) связывается в сознании слушателя с неким только этому произведению присущим комплексом понятий, представлений, эмоций (духовных сущностей), которые отличаются от самого звучания, но находятся с ним в специфическом нерасторжимом единстве, чем и обеспечивается восприятие музыки как определенного содержания – смысла [Гальперин 1981].

Говоря о корреляциях естественного языка и музыки, следует определить место человеческого языка в классификации семиотических систем. Мы относим музыку к невербальному семиотическому континууму, а человеческий язык – к вербальному. Тем не менее, музыкальное произведение можно рассматривать как текст, состоящий из невербальных (музыка *sui generis*) и вербальных компонентов (партитура, нотный текст).

Здесь нельзя упускать из виду тот факт, что музыка и человеческий язык коррелируют, прежде всего на уровне образности. В этом плане музыкальный текст может трактоваться как один из видов художественного текста, который сводится к тексту в широком смысле «как к воплощенному в предметах физической реальности сигналу, передающему информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующему вне воспринимающего его сознания» [Руднев 2000, 10].

По мнению исследователей: «Нотный текст – это система конвенциональных знаков, визуально выражающих структуру, архитектуру музыкального произведения. С нотного текста музыкальный текст только начинается, требуется еще процедура распрямления смысла в реальном звучании и в процессе восприятия этого текста слушателем, а также необходимо определенным образом организованное мышление интерпретатора по поводу данного музыкального произведения <...> Музыкальный текст, как и нотный, обладает семиотическими структурами: **языком, синтаксисом, семантикой и прагматикой**. Однако взаимодействие реципиента с этими структурами в обоих случаях различно. Язык нотного текста – это совокупность графических знаков (нот, ключей, знаков аллитерации, указаний громкости, темпа и т.д.) и правил их сочетания. **Денотатом** нотных знаков выступает звук, занимающий свое конкретное место в системе «темперации» [Баранова 2009].

Как видим, с точки зрения семиотики музыка является языком, обслуживающим специфический формат коммуникации – общение при помощи звуков. Человеческое общение не всегда осуществляется на вербальном уровне, тем не менее, одной из центральных форм коммуникации выступает устная речь, функционирование которой невозможно без «звукоизвлечения», то есть фонетических явлений. На уровне звуковой ипостаси появляется возможность выявить корреляции между музыкой и национальным языком.

Данный факт проявляется, например, в номинативной общности и часто семантической близости лингвистических и музыкальных терминов [ЕНТССРЯ]:

лингвистический термин	музыкальный термин
<p><b>интонация</b> ж. Ритмико-мелодический строй речи, чередование повышений и понижений тона при произнесении (в лингвистике).</p>	<p><b>интонация</b> ж. Степень точности воспроизведения высоты звуков при музыкальном исполнении.</p>
<p><b>артикуляция</b> 1. ж. Работа органов речи - губ, языка и т.п., необходимая для образования звуков, характерных для определенного языка (в лингвистике).</p>	<p><b>артикуляция</b> 1. ж. Способ исполнения последовательного ряда звуков на инструменте или голосом (в музыке).</p>

<b>лингвистический термин</b>	<b>музыкальный термин</b>
<b>тембр м.</b> Характерная окраска звука голоса.	<b>тембр м.</b> Характерная окраска звука инструмента.
<b>темп м.</b> Степень быстроты произнесения слов в потоке речи	<b>темп м.</b> Степень быстроты исполнения музыкального произведения
<b>цезура ж.</b> Ритмическая пауза внутри стихотворной строки.	<b>цезура ж.</b> Грань между частями музыкального произведения или его отдельными построениями; пауза.

Очевидным фактом общности музыкального и вербального языков можно считать их принадлежность к художественной коммуникации. Художественная коммуникация осуществляет основную функцию передачи трансцендентальных смыслов, заложенных (извлекаемых реципиентом) в произведениях различной природы: живописи, литературы, музыки, скульптуры и пр. В этом смысле музыкальное произведение является частью специфической знаковой системы, коррелирующей с вербальным языком.

Ещё Ф. де Соссюр в «Курсе общей лингвистики» сформулировал основные положения семиотики, базирующиеся на синтетическом подходе к языку (*langue*) и речи (*parole*), где язык представлен как «общий для всех говорящих набор средств, используемых при построении фраз на данном языке» и «система дифференцированных знаков, соответствующих дифференцированным понятиям» [Соссюр 2011, 25], а речь – как индивидуальная реализация языковой системы. Здесь уместно привести известные слова лингвиста, сближающие музыкальный и вербальный языки, о том, что знак есть «двухсторонняя психическая сущность», объединяющая в себе «понятие и акустический образ» [*ibid.* 18]. Под акустическим образом понимается материальный облик знака (означающее в языке, звуковая форма произведения в музыке), а под понятием – содержательная сторона знака (означаемое, музыкальный образ).

Важным коррелирующим элементом вербального и музыкального языка является восприятие адресата, которому предназначено сообщение: «Музыка всегда циркулировала в обществе наподобие функциональной системы с обратной связью. Это был язык, на котором говорила та часть

общества, для которой данная музыка предназначалась» [Арановский 1998, 48]. По мнению А.С. Коженковой: «В музыкальном произведении знак выполняет определенные функции: пробуждает представления и мысли о явлениях мира; выражает эмоционально-оценочные отношения; воздействует на механизмы восприятия; указывает на связь с другими знаками» [Коженкова 2012, 4].

Ч. Пирсом была предложена классификация знаков, в последующем ставшая в семиотике общеупотребительной. Согласно ей, отношения между означающим и означаемым можно условно разделить на три типа [Цит. по А.С. Коженкова 2012, 5].

1) по принципу фактического сходства, выраженные в **иконическом знаке**. Данный тип знака можно обозначить как изобразительный. Это связано с тем, что по означающему знака можно определить его означаемое, так как физическая форма дублирует содержание объекта. К иконическим знакам относятся рисунки, фотографии, скульптуры и т.д.

2) по принципу фактической смежности, выраженные в **знаке-индексе**. Форма знака и значение находятся в отношениях пространственной и временной смежности. Форма является следствием значения, а значение – причиной формы. В повседневной жизни мы часто встречаемся именно с этим типом знаков, к ним можно отнести: стрелки-указатели, дорожные знаки, указательные жесты и т.п.

3) по принципу условной смежности – **знак-символ**. Знаки такого рода называют условными, или конвенциональными, так как их значение связано с формой по соглашению, договору, негласно заключенными между пользующимися этими знаками. К символическим знакам относят естественные языки и искусственные знаковые системы (языки программирования, нотная грамота, химические символы и т. д.).

Характерно, что некоторые учёные выдвигают понятие музыкальной лексемы и определяют его как: «Выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом выражении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» [Холопова 2002, 58]. Для тезаурусного осмысления взаимосвязи музыки и естественного языка можно перечислить ряд терминов, вводимых исследователями: «музыкальный дискурс» [Калюжный 2005], «многозначная тональность» [Холопов 2003], «музыкальный поэтический дискурс» [Подрядова 2012].

Конструктивным для построения семиотической триады **музыка-язык-личность** представляется факт использования средств национального языка музыкальными деятелями для передачи своего

художественного мировидения. Так, с целью потенциального выявления личностных характеристик творца приводим слова Дмитрия Хворостовского (советский, российский, британский оперный певец): «**Темный голос** – я вам могу сказать в сравнении, допустим, с итальянским языком, который тоже **круглый**, но ... <...> Каждое музыкальное **вокальное произведение** создаётся с учётом параметров **национального языка** (подача звука, фонетические особенности языка)» [Передача 1 канал, «Понедельник, около полуночи Познер» от 17 февраля 2013 года URL: [http://www.1tv.ru/sprojects\\_edition/si5756/fi21497](http://www.1tv.ru/sprojects_edition/si5756/fi21497)]. Как видим, оперный певец употребляет метафоры (*тёмный, круглый голос*) и лингвистические термины (*национальный язык; фонетические особенности языка*) для описания музыкальных реалий, что специфически характеризует его как языковую личность. При этом данный факт говорит не только об особенностях языковой личности певца, но и о потенциальной семиотической соотнесённости музыки и лингвистики.

Говоря о корреляциях музыкального и лингвистического восприятия, которые в свою очередь обусловлены «духом нации» Интересно ознакомиться с точкой зрения на латинскость представителей творческой интеллигенции, посещавшей Францию в тот или иной период ее истории. Вот как описывает Б.Ф. Асафьев типологические черты латинского (романского, французского) мировосприятия и его отражения в продуктах культуры, в частности, в музыке:

1. Задачей *французского* дирижера является «со вкусом отбивать такт, чтобы объединять музыкантов и не мешать композитору и музыке говорить за себя».

2. *Французской* музыке присуща «чисто латинская деловитость и расчетливость, с точным взвешиванием желанного эффекта».

3. «Основные принципы романского музыкального стиля в парижском его преломлении» – изощренно – «опрошенческий» подход, «интернациональность», «общеевропейскость» музыкального языка.

4. «Простые, непосредственные, но крепко сконструированные и чуткие к жизни сочинения».

5. Музыке балетов Сати, Орика, Пуленка и др. «не чужда еще временами забавно-колкая ирония, освежающая несколько назойливый и утомляющий примитивизм этой пьесы».

6. О балетах Сати «Парад» и «*La relâche*»: «нарочитое убожество выдумки рядом с вкусными музыкальными “фотографиями”»



действительности обыденной и высшего порядка» [Асафьев 1928 – 1985, 198-205].

Несмотря на то, что речь идет о музыке, тем не менее, приведенные характеристики очень точно отражают мировоззренческие и поведенческие черты французов. Данные признаки, по нашему мнению, находят свои параллели в речевом и коммуникативном поведении представителей французской нации: ироничность, психологический ирреализм, натурализм (меткое схватывание текущей действительности), элегантность, импрессионизм.

Итак, теоретические выкладки данного раздела могут трактоваться как направления для будущих исследований языковой личности с опорой на синергетический принцип отбора эмпирического материала. В рамках данного подхода предлагается использовать графический формат языка и нотной грамоты. Это позволит не только выявить семиотические корреляты вербального языка и языка музыки, но и с их помощью идентифицировать типологические признаки языковой личности.

### 1.5. Лингво-профессиональные характеристики коммуникации музыкантов

Как отмечалось выше (1.1.) Термин «языковая личность» в наиболее полной мере представляет национальную личность и вмещает в себя психологический, социальный, этический и иные компоненты, отраженные в национальном языке, дискурсе и коммуникативном поведении представителей лингвокультурной общности. Традиционно различают несколько уровней ЯЛ: вербально-семантический / когнитивный / прагматический / коммуникативный [Караулов 1987; Карасик 2001; Седых 2004].

Уровневая модель *homo loquens* (человек говорящий) определяет индивида как некий **пучок дифференциальных признаков** и, в зависимости от своей экзистенциальной / коммуникативной манифестации, объединяет в себе конкретные для рассматриваемой ситуации функции.

Особенности устной коммуникации музыкантов проявляются, прежде всего, на уровне терминологического узуса, связанного с профессиональной тематикой, часто базирующейся на жаргонном (арготическом) пласте языковых средств. Интересной представляется гипотеза о наличии в речи А.Н. Скрябина и К. Дебюсси подобного

языкового материала. Данное предположение будет подтверждено или опровергнуто в Главе 2.

Арготическая терминология – динамически развивающаяся система, отражающая неоднородность и многомерность сознания творческой личности музыканта. Терминологическая картина мира является неотъемлемой частью языковой картины мира любого лингвокультурного сообщества. Арготизмы и устойчивые сочетания служат неисчерпаемым материалом для выявления не только общеязыковых, но и этнокультурных доминант коммуникативного поведения, стереотипов восприятия, характерологических черт национального характера.

Музыканта арготирующего с полным основанием можно отнести к своеобразному типу языковой личности и речевой культуры. Арго – это особое мировидение, которым могут отличаться (или позиционировать себя) представители различных возрастных групп и социальных статусов. При этом язык арготирующего музыканта, очевидно, базируется на мифологическом видении мира, что может проявляться в дуалистичности когнитивных и перцептивных механизмов индивида.

Арго, как правило, используется музыкантами наряду с родным языком, при этом арго использует грамматику и фонетику национального языка, имея в своем распоряжении лишь особенный словарь. Арго всегда остается вторым «языком» говорящего, а, следовательно, арготирующий человек воспринимает новую («вторичную») картину, в которой явления окружающей жизни получают новые, «свои» наименования, сосуществующие со стандартными наименованиями основного языка [Абдрахманова 2001,15-16]. Внутри данного языка, – пишет А. Мейе, – определяемого единством произношения и, в особенности, единством грамматических форм, в действительности существует столько особых словарей, сколько имеется социальных групп, обладающих автономией в пределах общества, говорящего на этом языке [Meillet 1926, 251].

В нашей работе мы употребляем термин «арго» в самом широком номинативном аспекте: языковой субстандарт, включающий в себя просторечие, жаргон, сленг. Мы считаем, что арго обладает достаточно мощным образным потенциалом, что позволяет рассматривать субстандартную лингвокультуру в поэтическом ключе, в частности субстандартную культуру французских музыкантов.

Как пишет В.П. Коровушкин: «Языковой субстандарт, или просторечие, – это исторически сложившаяся, относительно устойчивая, комплексная, системно организованная автономная экзистенциальная

макроформа национального языка или его национального варианта, состоящая из системно организованных частных экзистенциальных и неэкзистенциальных языковых форм и их элементов, отвечающих социолингвистической норме второго уровня и создающих языковую ситуацию диглоссии различной степени в соответствующих сферах социально-речевого общения в зависимости от социолингвистических параметров коммуникативного акта» [Коровушкин 2005].

Здесь важны, по крайней мере, три момента.

1. *Стиль*. Субстандартизмы – это стилистически низкий пласт лексики, что, как правило, проявляется в неблагозвучной звуковой форме, в примитивной и вульгарной фразеологии и метафорике. Однако следует учитывать тот факт, что нестандартная лексика часто бывает очень креативна, а, например, французские арготизмы нередко обладают яркими живописными ассоциациями и косвенными способами номинации даже для обозначения традиционно «низких» для русофонов тем: секс, воровство, убийство и пр.: *faire l'amour* (заниматься любовью) = *aller aux fraises* ('ходить по клубнику'); *remuer le gigot* ('переворачивать бараний окорок'); *voir la feuille à l'envers* ('посмотреть на листик с обратной стороны'); *mettre les doigts du pied en bouquet de violettes* ('растопырить пальцы как букет фиалок').

2. *Аксиология*. Некодифицированная метафора, помимо своей высокой экспрессивности, отличается специфической системой ценностей. Аксиологический ряд ее носителей выстраивается примерно следующим образом: мой мир – истина, а весь остальной заслуживает презрения, насмешки или, в лучшем случае, снисходительной иронии. Чаще всего это касается уничижительных прозвищ и пейоративных номинантов некоторых профессий: (русский) *чмо, чебурек, баллон, мусор, бамбук, лох*; (французский) *pas fini* (недоделанный), *Gogo* (простофиля), *lent de la comprenette* (тугодум), *blaireau* (лох), *poulaga* (мент), *escargot de trottoir* (тротуарная улитка – о полицейском), *guignol* (гиньоль – о полицейском), *vache à roulettes* (корова на колёсиках – полицейский на велосипеде или на мопеде).

3. *Национальная идентичность*. Субстандартный языковой материал в большей степени, чем стилистически нейтральный обладает ярко выраженными национальными признаками. Так «маргинальная лексика» содержит трансформированные, часто ироничные, наименования этнокультурных реалий, характерных для каждой нации [Седых, Михайлов 2010]:

*Колбаса* – частотная схема после доработки частот звукорежиссером или диджеем, героически обрезающим зашкаливающие частоты и «поттягивая» провалившиеся. «Намутить колбасу» – разровнять частотную схему.

*Вывалить ведро картошки* – сыграть неровно брейк на барабанах.

*Диез* – знак повышения тона означает ещё и тюремную решётку из-за своего характерного вида – #. «Попасть за диез» — сесть в тюрьму. Альтернативное название отсидки – «сыграть в ми-мажоре» (4 диеза при ключе) [МС].

*Мартышка* – маленькая колонка со встроенным усилителем и звуковой обработкой.

*Минус* – созданная музыка без слов, то же, что и минусовка: записанное и сведённое звуковое сопровождение, предназначенное для артиста, поющего вживую

*Терция* – три рубля; *квинта* – пять рублей [СМС].

*Les fausses notes se ramassent à la pelle* – (фальшивые ноты собираются лопатой) говорится, когда возобновляется исполнение части музыкального произведения после разбора трудной партитуры.

*Le beau vélo de Ravel / Le beau blaireau de Draveil / Le beau blaireau de javel* – (красивый велосипед Равеля / красивый барсук (лох) Дравейля / красивый барсук жавелевой воды) ироничное обозначение произведения французского композитора Равеля «Болеро», основанное на фонетической схожести составляющих его элементов.

*Les routiers* – (дальнобойщики) секция духовых инструментов, состоящая, как правило, из мужчин крепкого телосложения [Bernet, Rézeau 1991].

Это далеко не полный список «национальных маркеров», слов и выражений, имеющих дополнительную этнокультурно окрашенную семантику и употребляемых в среде музыкантов. Все они не имеют буквальных соответствий в иностранных языках и для их передачи необходимо использовать дефиниционный или описательный перевод. В данном типе речений культурный компонент является преобладающим и может служить адекватным материалом для выявления признаков музыкальной арготирующей личности.

Построение модели арготирующей ЯЛМ с необходимостью опирается на семиотический подход к исследованию фактического материала, так как язык сам является семиотической системой в культуре. Семиотический подход к трактовке ЯЛ рассматриваемого типа соотносится с всеобъемлющей динамической моделью мифологизации

бытия, охватывающей природные объекты, артефакты, основные витальные модусы. В данной системе знаний личность рассматривается как носитель специфической концептуальной картины мира, отражаемой не только в лексике, грамматике, морфологии используемого языка, но и в особенностях коммуникативного поведения представителей музыкальной профессии.

В данном ключе предлагается рассматривать ЯЛМ как разновидность «лингвокреативной личности» [Седых 2004]. Данный тип личности обладает следующими параметрами семиотической реализации:

1. Моделирующая структура – с помощью воссоздания «речи» субъекта, дискретно организует новые представления об объекте когниции (суггестивная функция, личностная активность эго).

2. Идиолект – дифференцированность семантики, произвольность в выборе языковых средств, подвижность языкового знака.

3. Волитивность – субъективная контролируемость языкового и коммуникативного действия.

4. Индивидуация – ориентация языка и коммуникации на интеграционное выделение индивида из этнокультуры.

Первый параметр связан с тем, что арготическая личность может использовать в своей речи намёки, недомолвки, реминисценции, имитацию различных арготирующих техник, иногда, виртуозные ассоциации, «мифологизированные» образы. Мифологичность рассматривается здесь как создание параллельного дискурсного пространства. Мифологический фон часто необходим креативному индивиду как декорация для языковой игры, основанной на фарсе.

Второй параметр обусловлен подвижностью семантики языкового знака в процессе функционирования музыкального дискурса. Речь идёт о неконвенциональной трактовке языкового знака, когда номинант гипостазирует объект номинации. Некодифицированная лексика может иметь ядерное положение в языковом сознании арготирующего музыканта, когда слова выступают в качестве реакций на значительное число стимулов, имеют максимальное количество ассоциативных связей, актуализируются в разных ассоциативных полях, заменяют близкие по семантике кодифицированные языковые знаки или овнешняют образы сознания [Гуц 2005].

Третий параметр направляется волитивными инстанциями индивида. Арготирующий музыкант – это творящий человек, волевые импульсы которого активно воздействуют на коммуниканта.

Четвёртый аспект связан с относительной дезинтеграцией ЯЛМ из пространства «родной» лингвокультуры. Музыкальное видение, в частности арготическое – это всегда рождение нового сознания, это всегда путь «против течения». Этот путь ведёт к устойчивости психической структуры и понимается следующим образом: мучительный, болезненно переживаемый процесс осознания страха частичности, дисбаланса в структуре личности, поиска пути к новому состоянию с его неопределённостью и спонтанностью; далее – воссоздание гармонии и структурной однородности внутренней организации, которое сопровождается ощущением покоя и благодати, устойчивости и стабильности [Базылев 2000].

С точки зрения психологических поведенческих установок арготирующая ЯЛ французского музыканта позиционируется в «пограничной зоне» социума. Внутреннее «я» музыканта нестабильно и находится в постоянном поиске внешних компенсационных опор, ключевыми из которых выступают языковые механизмы категоризации. Коммуникант, использующий данный регистр языка, остается, тем не менее, в рамках общенациональной языковой культуры и одновременно валоризирует свой внутренний мир. В данном случае арго рассматривается, как продукт «духовного» индивидуального творчества представителей отдельных социальных и профессиональных группировок, служащий выражением определенного «духа» или «ступени сознания» людей, принадлежащих к той или иной общественной среде [Маковский 2005].

Так, французский музыкант, говоря следующую фразу: «*J'ai envie de changer de registre*» (букв. 'хотелось бы сменить регистр = тембр'), позиционируется в качестве представителя шоу-бизнеса, так как употребляет жаргонную лексику из данной сферы человеческой деятельности. Герметический смысл приведённой фразы: «Не знаю, что и придумать, чтобы поправить свои дела».

Причины могут быть психологического, социокультурного плана. В любом случае, «музыкант арготирующий» становится проецируемой реальностью для *homo loquens*. Арготические словообразовательные средства служат, прежде всего, созданию экспрессивного эффекта, стилистической маркировки социолектных средств. Они поддерживают эмотивную оценку денотата, сохраняют её в семантике деривата. С точки зрения психологической теории в этом случае в качестве эмоциогенных факторов рассматриваются сознательные оценки, которые человек дает ситуации [Цыбулевская 20.5,21].

Итак, профессиональный тип речевой культуры отражает определённый тип мировоззрения, философии жизни. Арготический дискурс музыканта предстает, с одной стороны, как речевая деятельность, с другой стороны, как результат этой деятельности, находящийся в постоянном творческом развитии взаимосвязанных семиотических уровней производства новых смыслов. Поскольку коммуникативный акт представляет собой вид языковой игры, правила которой подчиняются стереотипам мировидения, то интенциональные линии коммуникации функционируют в зависимости от приоритетов когнитивной деятельности сознания и отражаются в языковых структурах. «Музыкальные» способы языковой концептуализации, как и любые другие, соотносятся с определенным типом категоризации действительности и могут быть исследованы в русле соответствующих когнитивно-коммуникативных методик.

## 1.6. Выводы

1. Антропоцентрический подход в лингвистических исследованиях последних лет завоевал прочные позиции в научном сообществе. Язык изучается с точки зрения его значимости для человека, способности языковых структур отражать внутренний мир индивида, служить средством воздействия на поведение людей, средством формирования мировоззренческих позиций. Термин «языковая личность» в наиболее полной мере представляет национальную личность и вмещает в себя психологический, социальный, этический и другие компоненты, отраженные в национальном языке, дискурсе и коммуникативном поведении представителей лингвокультурной общности.

Традиционно различают несколько уровней ЯЛ: вербально-семантический, когнитивный, прагматический, коммуникативный. Уровневая модель определяет индивида как пучок дифференциальных признаков и, в зависимости от своей экзистенциальной / коммуникативной манифестации, объединяет в себе конкретные для рассматриваемой ситуации функции.

Вместе с тем ЯЛ может быть рассмотрена не только в рамках уровневой парадигмы, но и с точки зрения её манифестаций через профессиональный язык и фразеологию, отражающих не только реалии ремесла, которым владеет индивид, но и его мировидение, философскую концепцию жизни. В этом смысле задачи типологизации

профессиональной языковой личности должны решаться в зависимости от конкретной профессиональной принадлежности.

2. Фразеологические единицы, являющиеся языковыми универсалиями, выполняют разнообразные функции: экспрессивно-эмоциональную, логическую, прагматическую. Фразеологическое значение отличается от лексического значения спецификой логической категоризации. Участники фразеологической коммуникации воспринимают ФЕ как многомерное явление, семантика которого не сводится к сумме значений её компонентов. Современная исследовательская парадигма, объектом которой выступают ФЕ, отличается плюридисциплинарностью подходов, среди которых выделяются дискурсно-когнитивный и фразеографический. Музыкальная фраземика не составляет исключения и обладает релевантным набором свойств для исследования специфики фразеологического мышления профессиональной (музыкальной) языковой личности.

3. Музыкальная терминология является интегративной частью дискурса музыкантов. Любой термин по природе однозначен и его употребление определяется прагматикой музыкального произведения. Вместе с тем в разговорном дискурсе музыкантов термины иногда имеют тенденцию к структурно-семантическим трансформациям. Одной из особенностей терминологического узуса музыканта выступает превалирующее употребление терминов на родном языке даже при наличии традиционно используемого иностранного обозначения.

4. Музыкальный дискурс располагает специфическим арсеналом средств речевой реализации. При этом профессиональная деятельность музыканта создаёт особый семиотический континуум для вербальных / невербальных манифестаций индивида. Дискурс профессионального музыканта отличается как минимум тремя «тональностями» речевого воздействия: информационной, менторской, креативной, с преобладанием монологического формата коммуникации. Для выявления ключевых признаков языковой личности музыканта следует опираться на анализ речевых и жанровых характеристик соответствующего профессионального дискурса.

5. Музыкальный и естественный язык имеют точки соприкосновения на уровне образной семантики высказывания. Номинативные соответствия музыкальных и языковых терминов отражают наличие общих семиотических коррелятов в области передачи смысловой информации. Связующим звеном взаимодействия данного типа является пространство художественной коммуникации, в рамках которой



эволюционирует индивид. Главным методом определения динамических свойств креативной личности выступает синергетический принцип отбора эмпирического материала.

6. Лингво-профессиональные характеристики коммуникации музыкантов могут быть выявлены при помощи анализа функционирования соответствующего дискурса в рамках типичных ситуаций речевого взаимодействия. Важную роль здесь играет терминологический аппарат, обслуживающий профессиональную / непрофессиональную коммуникацию музыканта, которая характеризуется наличием жаргонно-арготического элемента. Арготизирующая личность музыканта может быть рассмотрена как неотъемлемая часть лингво-психологической структуры индивида, отвечающая за игровую ипостась коммуникации, в рамках которой происходят обновления семантических форматов высказывания.

## **Глава II. Типологические характеристики языковых личностей А.Н. Скрябина и К. Дебюсси**

### **2.1. Общеязыковые и лингвокультурные особенности эпистолярного наследия А.Н. Скрябина и К. Дебюсси**

Как указывалось выше (1.1.) язык конкретного индивида не существует изолированно, а формируется языком нации, который является интегральной частью общей культуры и традиций. В этом смысле Александр Николаевич Скрябин (1872-1915) и Клод Дебюсси (1862-1918) (письма, статьи, ноты, нотные пометы) являются неотъемлемой частью национальных культур своей страны.

Выбор эпистолярного жанра для реконструкции языковой личности не случаен. В идеале моделирование языковой личности должно осуществляться на материале максимального набора жанров, каждый из которых привязан к определенной сфере речевой деятельности. Само выделение спектра жанров, которыми владеет человек, является одной из важнейших характеристик его языковой личности. Тем не менее, именно эпистолярное наследие предоставляет исследователю языковой личности наибольшие возможности. Так, мотивируя свой выбор в качестве материала для анализа именно писем, С.И. Гиндин определяет эпистолярный текст как один из наиболее универсальных и потому являющийся благоприятным полигоном для изучения языковой личности [Гиндин 1989, 63-64].

Прежде чем приступить к выявлению системных характеристик текстового материала, принадлежащего перу А.Н. Скрябина и К. Дебюсси, приведем определение текста, данное М.М. Бахтиным, концепцию которого мы полностью разделяем: «Текст – это первичная данность всех гуманитарных дисциплин и вообще всего гуманитарно-филологического мышления... Текст является той непосредственной действительностью, действительностью мысли и переживания, из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление. Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления» [Бахтин 1997, 287]. Как видим в соответствии с данной концепцией, текст представляет собой универсальную единицу анализа способов перцепции и реконструирования действительности человеком. По сути дела человек есть «текст», который можно «прочитать» на основе анализа и интерпретации внешних сигналов (языковых знаков), которые отражают

сущностные характеристики когнитивных и психологических механизмов человеческой личности.

К общеязыковым свойствам любого текста обычно относят лексико-грамматические средства национального языка, а к специфическим – «тектонические средства (изменение порядка слов в зависимости от текстовой установки, а для звуковых текстов – интонационные средства); особые графические средства (подчеркивания, шрифтовые выделения, пунктуация – для письменных текстов). Правильность восприятия текста обеспечивается пониманием функций языковых единиц и их соединений, а также необходимым общим фондом знаний» [Кольцова, Лунина 2007, 12].

Лингвокультурные характеристики текста отражают элементы языковой культуры общества и индивида как языковой личности, обладающей релевантным для данной культуры арсеналом языковых средств для адекватной коммуникации. Речь здесь может идти о *культурных* [по А. Вежбицкой] или *лингвокультурных* [по В.М. Шаклеину] универсалиях (деталях), которые косвенным образом характеризуют эпоху, социальную среду, создавая при этом своеобразный фоновый колорит.

Авторский текст – особая форма организации текстового пространства. Как любой текст он имеет двойственную природу: с одной стороны он создаётся на основе средств национального языка, с другой – в нём отражается индивидуальное мировидение, и могут присутствовать авторские приёмы речевой выразительности (неологизмы, профессионализмы, авторские тропы, повторения, свойственные конкретной личности).

В творческом наследии великих людей, в том числе и композиторов, заметное место занимает переписка. Переписка, как жанр, представляет особый род художественной деятельности их авторов, давая ключ к пониманию личности, творчества, эпохи. Не составляют исключения и письма великого русского композитора А. Н. Скрябина и великого французского композитора К. Дебюсси.

**Переписку А.Н. Скрябина** можно тематически разделить на четыре большие группы: письма к отцу Н.А. Скрябину и сыну Ю.А. Скрябину (частично опубликованные), письма к Наталии Валерьяновне Секериной («маленькой Наташе»), письма к директору Российского музыкального издательства Н.Г. Струве, письма к М.П. Беляеву – известному русскому купцу-меценату. К пятой группе можно отнести письма к официальной супруге композитора (Вере Ивановне Исакóвич) и его второй

гражданской жене (Татьяне Фёдоровне Шлёцер), письма к друзьям и коллегам.

#### Письма к отцу.

Как пишут биографы семьи Скрябиных. «Отец и сын Скрябины – это сфера мифов в биографии композитора. Ее истоки в загадочном ореоле, окружавшем имя Скрябина и при его жизни, и после кончины, когда его собственная личность притягивала и затмевала все. Правдиво об отношениях между отцом и сыном можно судить по воспоминаниям современников, письмам Скрябина к разным лицам и письмам к нему отца, которые сохранились, хотя и в очень малом количестве. Напрашивается суждение, что именно круг общения отца, связанный с Московским университетом, сделался предвестием исторических философских взглядов будущего композитора» [Айнбиндер 2010].

Также известно, что сведения об отношениях А.Н. Скрябина с отцом Николаем Александровичем Скрябиным полны противоречий. Изначально считалось, что отец не занимался воспитанием сына из-за частых дипломатических отъездов, но открытие новых документов изменило данную точку зрения [ibid.]. Для нас важным представляется, прежде всего, изучение текстового наследия А.Н. Скрябина с целью выявления личностных характеристик композитора.

Письма А.Н. Скрябина передают тёплую привязанность к отцу и ожидание встречи. При этом он всегда называет Николая Александровича «папа». *Сижу второй день дома и ожидаю каждую минуту папу, от которого не имею ни телеграммы, ни письма. Он должен приехать сюда, и дальнейший путь мы будем держать вместе; Прежде всего, примите мою благодарность за Ваше письмо, доставившее мне большое удовольствие. Оно застало меня в очень тяжёлые минуты, когда, не имея известия от моего папы, я страшно беспокоился и строил разные нелепые предположения. Теперь мы, слава богу, уже вместе и на целую неделю; С папой мы, конечно, побеседовали до часу ночи [...]. Мы много говорили о тебе и наших делах. Он мне сказал много утешительного* [цит. по А. Айнбиндер 2010, 47-48].

#### Письма к сыну.

А.Н. Скрябин большую часть своей жизни провёл за границей, и по распространённой версии (также как и его собственный отец) мало занимался воспитанием сына. Опубликованная (частичная) переписка отца и сына полностью опровергает данную точку зрения: письма Александра Николаевича наполнены любовью, теплотой, пониманием и

уважением отца к таланту к сыну – Юлиáну Алексáндровичу (талантливому и подававшему большие надежды пианисту и композитору, в возрасте одиннадцати лет погибшему при невыясненных обстоятельствах).

#### Письма к Наталии Валерьяновне Секериной.

Известно, что юношеская любовь «Наталия Валерьяновна Секерина (1877-1958) пленила Скрябина своей редкой красотой, умом и большой музыкальностью, художественной одаренностью; она была вдохновительницей многих ранних сочинений композитора» [Томпакова 2010]. Общей чертой этих писем (стихов) выступает непосредственность чувств и открытость, несвойственная более поздним текстам композитора: *Хотел бы я мечтой прекрасной / Хоть миг в душе твоей пожить, / Хотел бы я порывом страстны / Покой душевный возмутить. / Великой мыслию творенья / Головку чудную вскружить, / И целым миром наслажденья / Тебя, мой ангел, подарить* [цит. по О. Томпакова 2010].

#### Письма к Н.Г. Струве.

По описаниям исследователей А.Н. Скрябин начинает каждое письмо к Николаю Густавовичу Струве, директору Российского музыкального издательства, словами: *Многоуважаемый Николай Густавович.* Известно, что «Личность Николая Густавовича Струве (1875-1920) внушала неизменное уважение А.Н. Скрябину, С.А. Кусевицкому и многим другим русским музыкантам, тесно общавшихся с ним. Выходец из семьи русских дипломатов, сын генерал-майора, талантливого инженера и предпринимателя Густава Струве и баронессы фон Остен-Дризен, Н.Г. Струве воспринял от матери любовь к музыке, учился, как в свое время и она, в Дрезденской консерватории, закончил ее как композитор, издавал свои сочинения в Германии» [Юзефович 2012]. Почти все письма к Н.Г. Струве, которого А.Н.Скрябин высоко ценил как профессионала, обладающего безупречным вкусом, касаются музыкальной (композиторской) деятельности: *Мне было очень приятно, что “Экстаз“ Вам понравился, надеюсь, что и “Прометей“ Вам доставит несколько приятных минут* [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, 19 декабря 1909, Брюссель]; *Относительно присланных Вами сочинений Вы верно угадали мое мнение* [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, без даты [1909].

#### Письма к М.П. Беляеву.

Данный блок писем интересен тем, что они адресованы «чрезвычайно интересной и весьма своеобразной личности и крупной

фигуре в русской музыкальной жизни восьмидесятых и девяностых годов, и особенно потому, что они довольно полно рисуют картину первых годов творческой жизни А.Н. Скрябина, когда он, по его собственному признанию (письмо от 26, VI, 1896), «почти никому, даже отцу, почти никогда» не писал» [Беляев 1922, 5].

Можно сказать, что в этих письмах Митрофан Петрович Беляев выступает в самых общих чертах своеобразным антиподом А.Н. Скрябина. Композитор – беспомощен в житейском отношении, часто наивен, нервен, тогда как М.П. Беляев проявляется прямым, добродушно-грубоватым человеком: *Я, как и всегда спешу, иногда беспокоюсь, иногда бываю наверху блаженства, минутами впадаю в уныние* [Скрябин 7, XII, 1896]; *И все крайние настроения, то вдруг покажется, что силы бездна, все побеждено, все мое; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает* [Скрябин II, V, 1897]; *Неужели ты, всю свою жизнь намерен остаться ребенком, которому моют шею, пока он играет на фортепиано?* [Беляев 8-20, XI, 1897].

Пятый блок писем А.Н. Скрябина представляет собой разрозненный пласт языкового материала, который, тем не менее, интересен с лингвоперсонологической точки зрения. Данные тексты выступают объектом будущих изысканий в области моделирования языковой личности русского композитора.

В переписке К. Дебюсси отражается, прежде всего, описанная с большой непосредственностью и богатая нюансами, картина современной ему Франции; письма вводят в круг его многочисленных друзей и знакомств (прежде всего, музыкальных и литературных), деловых отношений и связей. Письма К. Дебюсси дают драгоценный материал для изучения его сочинений, а также для уточнения отдельных подробностей биографии композитора, постижения эпохи, в которую он жил [Розанов 1986].

Письма Дебюсси не содержат законченных художественных деклараций, теоретических утверждений своей платформы в искусстве. Он не желал считаться основателем «школы» или главой какого-то направления в музыке. Соответственно воздерживался он и от творческих «рецептов». Отмежевывался Дебюсси и от слишком рьяных «толкователей» своего искусства, как ему казалось, не всегда верно понимавших его сущность. Тем не менее, его письма дают возможность составить представление о музыкальных взглядах композитора и их эволюции на протяжении более чем тридцати лет [Розанов 1986].

«...В личной жизни, – вспоминал Ж. Дюран, – он был человеком прелестным, непосредственным и очень непринужденным. Чрезвычайно много читал, обо всем имел собственное мнение и интуитивно очень тонко судил об особенностях характера окружающих его лиц. Но как только он оказывался па людях, то немедленно замыкался в себе, предпочитая общему разговору общение со своей мечтой. В сущности, человек нежной души и одновременно великих страстей, он с трудом вверял кому-нибудь свою дружбу», и далее Ж. Дюран добавлял: «Меня он пожелал включить в число немногих привилегированных; в памяти я храню об этом сладостную гордость». Р. Годэ говорил «о богатой одаренности Дебюсси к дружбе». П. Валери-Радо писал о необычайной тонкости душевной организации композитора, о том, что Дебюсси-человек «во всем соответствовал его созданиям», о том, что его «ум был так же богат оттенками, как сердце деликатностью», а также об отвращении Дебюсси к проявлениям буржуазной фальши и об искренности по отношению к другим и, в первую очередь, к самому себе [Debussy 1957, 8]. Таким и предстает Дебюсси в своих письмах.

Письма музыканта условно можно разделить на четыре основных группы: письма «римского периода» (1885—1887 гг.); письма, относящиеся ко времени создания первых крупных симфонических сочинений и «рождению Пеллеаса» (1888-1902 гг.); от создания «Моря» до начала Первой мировой войны (1903-1914 гг.); письма военного времени и последние записки к жене (1914-1918 гг.). В каждой из них можно подметить и более дробные деления в связи с тем, что свершалось в тот или иной момент в жизни композитора.

Письма К. Дебюсси отражают его творчество, касаются повседневной жизни со связанными с нею переживаниями. «... *En principe j'accepte très volontiers d'écrire quelque chose pour la harpe chromatique; je viens même, à ce sujet, de demander à M. G. Lyon de me faire entendre cet instrument, tout à fait inconnu pour moi. Maintenant, je vous saurais gré de me dire l'époque où vous aurez besoin du morceau ...*» [28.11.1903].

Для каждого из периодов характерен свой тон повествования. В письмах, относящихся к первому периоду к Э. Ванье, К. Поплэн-Дюкару, К. Дебюсси с пылкой юношеской непосредственностью изливает свои чувства; он не скрывает нетерпеливого желания вырваться из Рима, несдержан в высказываниях, нетерпим в оценках, иной раз парадоксально смелых. *Ces belges et la maison Pleyel sont de bien curieux animaux... Dimanche dernier j'ai dit à Mr Jean Risler: «J'aurai peut-être terminé*

*Vendredi»... , et voilà maintenant qu'ils demandent des épreuves corrigées pour le même jour ! C'est un peu excessif [апрель 1904] .*

В последующие годы (второй период) тон его писем заметно меняется, становится более мягким. Непринуженно льется живая и по-французски остроумная речь, в которой часто слышится и горькая ирония. На эти значительные и трудные для композитора годы пришлись крупные творческие успехи (исполнение «Прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна», «Песен Билитис», «Ноктюрнов», сочинение и постановка оперы «Пеллеас и Мелисанда»), но также и большие жизненные испытания (материальная неустроенность, разрыв с Габи Дюпон, брак с Лили Тексье и ее болезнь, смерть Ж. Артмана, мучительный путь на сцену его оперы, постыдная и грубая нелепость поведения М. Метерлинка в период постановки, наконец, скандальная генеральная репетиция «Пеллеаса и Мелисанды» 28 апреля 1902 года) [Розанов 1986].

Третий период собственно распадается на два неравных по протяженности этапа. Письма 1903-1906 годов относятся ко времени сочинения и исполнения «Моря» и недолгой критической деятельности. Эти письма полны затаенной горечи и отвращения к прокатившимся по Парижу отголоскам сплетен бульварного толка. То было время романа с Эммой Бардак, развода с первой женой и разрыва с теми из друзей, кто оскорбительно для К. Дебюсси стал на ее сторону. (Некоторые из «отошедших» позднее возобновили знакомство с ним, однако круг лиц, кого ему «не хотелось бы видеть», и тех, кто перестал искать встречи с ним, остался в основном неизменным до самой его кончины).

Годы 1907-1914 (первая половина года) в жизни К. Дебюсси оказались творчески насыщенными и разнообразными по форме деятельности. К ним относится создание многих симфонических, фортепианных, вокальных, вокально-хоровых произведений, музыки к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна», работа над небольшими операми на сюжеты новелл Эдгара По, музыкально-критическими статьями. В концертных поездках в Англию, Австро-Венгрию, Россию, Италию, Голландию К. Дебюсси дирижировал исполнением собственных сочинений. Постепенно преодолевая непонимание слушателей и враждебность критики, они завоевывали все более широкое признание [Розанов 1986].

С течением времени в письмах этого периода начинает звучать нота легкого недовольства, скептического раздражения окружающей его жизнью; усиливается стремление к молчаливому общению с природой, прежде всего с морем. Временами, по-видимому, огорчал К. Дебюсси и



ревнивый характер жены. Утешением была маленькая дочка Эмма, ласково прозванная родителями Шушу. Впоследствии А. Мессаже и Р. Петер говорили о том, что не узнавали в нём тогда прежнего Дебюсси «времён “Пеллеаса”». А. Бюссеру даже казалось, что несмотря на уют покойного существования в благоустроенном особняке на авеню Булонского леса композитору жилось немного скучно [Розанов 1986].

Внезапное начало первой мировой войны резко нарушило размеренное течение жизни Клода Дебюсси. Последний период его жизни приходится на годы тяжелейших испытаний для человечества. Композитор откликнулся всей душой па бедствия героически сопротивлявшейся немецкому нашествию Франции. «Клод Французский» – так Дебюсси часто себя именовал.

Его изящная аполитичность сменилась живым желанием помочь Родине делом. Ни по возрасту, ни по силам уже смертельно больной Дебюсси не мог принять прямого участия в борьбе, но, несмотря на недопомогание и тяжелые условия жизни, писал посвященную военным событиям музыку, вместе с Л. Лалуа начал сочинять торжественную «Оду Франции», устраивал благотворительные концерты в пользу раненых и сам принимал в них участие, пока был в состоянии это делать.

Все эти годы К. Дебюсси медленно и мучительно угасал. В письмах к близким друзьям сквозит печальная ирония. Неожиданное улучшение, творческий подъём летом и ранней осенью 1915 года сменился упадком сил после операции по поводу раковой опухоли. Затем последнее крупное сочинение – Соната для скрипки и фортепиано, за ходом сочинения которой можно проследить по письмам к Луи Лалуа: «*Ce sont deux Danses, l'une sacrée et l'autre profane, auxquelles, les jambes de votre nouvelle amie iraient comme des bas de soie si j'ose ainsi m'exprimer. Ne venez pas demain, car je serai de très méchante humeur, comme toutes les fois que je respire la vilaine odeur du papier à musique un peu trop continûment; mais je voudrais bien vous voir quelque chose comme Mardi?*» [06.05.1904].

Характер и стиль писем К. Дебюсси отличаются ярко выраженными индивидуальными признаками. При замкнутости душевного склада «Великого Отшельника» они не всегда могут быть в полной мере зеркалом его душевного состояния. Доверчиво раскрывается он лишь в отдельных случаях, обращаясь к очень тесному кругу друзей. Поэтому, постоянно сообщая о работе над своими сочинениями, К. Дебюсси редко дает возможность заглянуть за кулисы. Чаще всего он делает это мимоходом или с юмором (как, например, в сообщении о балете «Дафнис

и Хлоя»). Исключение составляют те его письма к Ж. Дюрану, в которых композитор говорил о своих поисках музыкального воплощения тревожной атмосферы новелл Э. По. Технической стороны композиторского дела Дебюсси в письмах никогда не касался, и только с А. Канлэ изредка советовался об отдельных деталях инструментовки. Наиболее подробно о процессе создания своих произведений в 1915-1917 годах К. Дебюсси писал тогда Ж. Дюрану.

Несмотря на свойственное ему стремление противопоставить себя жизненной действительности, отъединиться от нее, К. Дебюсси, естественно, не мог избежать соприкосновения с ней. Лаконичные описания композитора образно намечают характерные жизненные детали, черты. Беглыми штрихами он набрасывал меткие и остроумные портреты, насмешливым словом умел задеть недругов, в частности ненавидевшего его К. Сен-Санса. *«Sous quelques jours, vous recevrez la Sonate pour Flûte, Alto et Harpe. Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un truc ancien Claude Debussy — celui des nocturnes, il me semble ? — A bientôt, cher Godet, car sans aucune pudeur, j'espère que vous me répondrez sans trop tarder!»* [04.09.1916].

Письма К. Дебюсси буквально пестрят упоминаниями имен его друзей и знакомых. *«Je viens justement d'écrire à Monsieur Lyon, de qui j'avais reçu une lettre de Bruxelles...»* [10.04.1903]. И неудивительно, что при первой публикации многие фамилии редакторы из осторожности заменили последними буквами латинского алфавита. В то время живы были многие из современников композитора, и надо было умело не задеть ничье самолюбие. Но чаще всего письма его проникнуты беззлобным, иногда грустным юмором; Дебюсси не утратил его и в зрелом возрасте, но шутовскость приобрела у него привкус горечи.

За редким исключением, К. Дебюсси предпочитал не посвящать друзей в подробности своего повседневного существования, касаясь лишь самого важного или сообщая только то, что считал нужным. В скупых словах Дебюсси рассказывал о своих надеждах и успехах, с невеселой усмешкой о разочарованиях и огорчениях.

По письмам Дебюсси заметно, как, несмотря на врожденную мягкость характера, он умел при случае защитить свои убеждения, интересы, как иногда смело вмешивался в положения, которые считал критическими.

До первой мировой войны к событиям политической жизни Дебюсси проявлял несколько внешнее, вероятно, равнодушие. Впрочем, и тогда в его письмах звучит иной раз раздражение по поводу дальнейшего ук-

репления позиций буржуазии во Франции, бессильный протест против пустоты парижского светского общества (от которого Дебюсси долгов время материально зависел), печаль о «забытой Марсельезе».

В письмах к Э. Шоссону встречаются восторженные отзывы Дебюсси о сочинениях итальянских композиторов XVI—XVII веков. Высоко ценил он музыку И.С. Баха, Ф. Шопена, Р. Шумана. Известны творческие связи Дебюсси с музыкой М. Мусоргского и А. Бородина. (В публикуемых письмах встречается доброжелательный отклик на «Сорочинскую ярмарку» М.П. Мусоргского.) Однако интерес Дебюсси не распространялся на всю русскую музыку вообще (в частности, к творчеству П. И. Чайковского он относился очень сдержанно), а касался только сочинений наиболее талантливых композиторов – «кучкистов». Так, Дебюсси не счел нужным прослушать Третью симфонию («Божественную поэму») А. Н. Скрябина под управлением А. Никиша в концерте (кстати, устроенном знакомым и антрепренером Дебюсси Г. Астриюком) 16/29 мая 1905 года в парижском Новом театре. Он также не обратил внимания и на помещенную в июльском номере «Illustration» за тот же год (специально написанную для журнала) короткую фортепианную пьесу Скрябина «Poème languide».

Мнение о музыке композиторов своих современников Дебюсси высказывал вообще сдержанно. Он с симпатией писал о сочинениях Э. Шоссона и высоко оценил квартет М. Равеля, но о его вокальных пьесах, так же как и о романсах А. Канлэ, отозвался только поверхностно-одобрительно.

В общих словах он высказал свое недовольство, и даже разочарование симфонией П. Дюка. Позднее, в 1913 г., Дебюсси более подробно остановился на музыке фортепианного концерта Ф. Бузони, неприятно напомнившей ему стиль Р. Штрауса. Двойственным было его отношение к сочинениям И. Стравинского. И с искренним возмущением он откликнулся в письме к П. Луису от 6 февраля 1900 года на премьеру оперы «Луиза» Г. Шарпантье; он рассматривал ее как синоним «жизненной пошлости» в музыкальном искусстве. Переоценка творчества ранее любимого им Р. Вагнера отразилась в письме к П. Луису от 21 июня 1894 года.

К. Дебюсси была близка поэзия второй половины XIX века, и в письмах он чаще всего цитирует отдельные выражения или целые строки из любимых им стихотворений П. Верлена и Ж. Лафорга. Проза, как кажется, занимала его меньше — в письмах встречаются названия только нескольких книг П. Луиса, Д. Конрада и Г. Честертона (нет упоминания о

стихах и романах даже близко знакомого композитору А. де Ренье). Самый же непосредственный отклик у Дебюсси вызывали новеллы Э. По и драматургия М. Метерлинка.

Интересы К. Дебюсси в живописи и скульптуре были очень своеобразными. Во время пребывания на вилле Медичи шедевры итальянского искусства эпохи Ренессанса не привлекли его внимания. Симпатизируя творчеству английских художников-прерафаэлитов, композитор «прошел мимо» большой французской живописи последних десятилетий XIX — начала XX века. В письмах встречаются упоминания о работах только лично известных ему художников Ж. Э. Бланша и А. де Гру. Живопись П. Гогена, которого Дебюсси не мог не знать, встречаясь с ним в доме С. Малларме, оставила его равнодушным. Не принял он и скульптуру О. Родэна. Зато при свойственном К. Дебюсси пристрастии к красоте редкостных предметов из фарфора и керамики ему особенно были интересны объекты искусства стран Дальнего Востока, Китая и Японии.

К. Дебюсси был человеком «театральным» и в письмах постоянно упоминал названия виденных им драматических пьес (в том числе Э. Ростана) и опер. Надо сказать, что пристрастие композитора к итальянской комедии дель арте XVIII века и ее персонажам шло сквозь призму общего для европейского искусства его времени внешнего восприятия именно ее нарядной и красочной театральности (неосуществленный балет «Маски и Бергамаски»). Стилизованным воспоминанием о Франции XVIII века должен был быть и балет «*Crimen amoris*» на основе стихотворного цикла «Галантные празднества» П. Верлена, план которого Дебюсси обдумывал в предвоенные годы.

Заметное положение, которое К. Дебюсси окончательно занял в европейском музыкальном мире в 1900-х годах, привлекло к нему внимание не только любителей музыки. Теперь К. Дебюсси постоянно приходилось отвечать также и на вопросы рецензентов периодических изданий, отвлекаясь от сочинения музыки. Как замечал П. Валери-Радю, все, что нарушало его рабочую атмосферу, «приводило Дебюсси в отчаяние». И прежде всего — «неискренние слова». 25 августа 1912 года он писал А. Канлэ: «...Вы один из тех редких людей, с которыми я люблю обмениваться мыслями, потому что в ваших ответах нет фальшивых нот...».

Градация в отношениях К. Дебюсси к окружающим отразилась в обращениях и заключениях его писем («*Cher ami, Amicalement vôtre, Mon cher Jacques, Votre vieux*») их он своеобразно варьировал в зависимости

от степени близости адресата и доверия к нему. В одних случаях обращения корректно вежливы (*Monsieur* = сударь) или дружелюбны (*Cher Monsieur* = дорогой сударь»), в других — сердечны (*Très cher Ami* = очень дорогой Друг»), ласково шутливы (*Mon pauvre vieux* = мой бедный старик), нежны (*Ma chère petite* = дорогая моя малышка). Не менее изобретательны и заключения: от широко принятых во Франции застывших форм вежливости (*Veillez croire en expression de ma très haute considération* = поверьте в чувства моего высокого уважения), к более простым (*Votre ami* = ваш друг), дружески теплым (*Ton fidèle* = твой верный) и, наконец, печальным окончаниям писем к Р. Годэ и Ж. Дюрану в конце жизни (*Votre vieux, fidèle* = ваш старый, преданный).

К. Дебюсси вел очень обширную, охватывавшую широкий круг его современников, переписку. Среди его многочисленных адресатов имена известных музыкантов, писателей, поэтов. Самым близким другом, кому он мог поведать все, будучи уверенным в ответном понимании, был Робер Годэ. Нельзя не отметить редкие письма к Э. Шоссону, с которым он делился своими взглядами на музыкальное искусство и роль Артиста в современном мире; интересны в них и нередкие в письмах К. Дебюсси отголоски парижской театральной и литературной жизни начала 1890-х годов.

Многолетняя переписка с Ж. Дюраном касается не только музыки Дебюсси и ее издания. Щедрая помощь главы фирмы «Дюран и сын» помогла композитору пережить многие трудные моменты. С «дорогим Жаком» он охотно делился своими творческими намерениями; однако, при несомненной обоюдной симпатии, письмам к издателю К. Дебюсси недостает подлинной непосредственности.

В дружески приветливом тоне Дебюсси писал Л. Лалуа, музыкальному критику, мужественно вставшему на его защиту в период «бури», поднявшейся в печати после премьеры «Пеллеаса и Мелисанды», и затем постоянно отстаивавшему от нападений недругов композитора высокую ценность его творчества.

Немногие письма его к И.Ф. Стравинскому внешне дружелюбны и приветливы, но вряд ли отражают подлинное отношение К. Дебюсси к русскому композитору и его искусству, с годами становившемуся ему все менее и менее понятным.

Эпистолярное наследие Дебюсси сохранилось и опубликовано далеко не полностью. Тем не менее, имеющиеся архивные данные составляют релевантный корпус текстов, отражающих лингвоперсонологию композитора. В 1972 году по инициативе

музыковед Франсуа Лезюр был создан Центр документации Клода Дебюсси с целью способствовать исследованиям дебюссистоведов и предоставить доступ к архивам и материалам профильным специалистам. После многочисленных переездов в 1996 году Центр документации теперь базируется в Национальной библиотеке Франции [Centre de documentation Claude Debussy 2007].

Таким образом, авторские тексты русского и французского музыкантов создают не только выразительный и разносторонний портрет композиторов на фоне их эпохи, но и представляют собой продуктивный материал для выявления существенных признаков характерологических черт их языковых личностей.

### **2.1.1. Нотные ремарки как часть музыкальной коммуникации**

Одной из специфических черт коммуникации музыканта является межличностная интеракция при помощи музыкальных терминов. Такой тип коммуникации можно отнести к косвенному способу общения, так как автор и исполнитель осуществляют «виртуальную» связь в процессе исполнения музыкального произведения при помощи словесных указаний композитора.

Нотные ремарки являются не только одним из важнейших элементов профессиональной коммуникации, но и релевантным эмпирическим материалом для выявления существенных характеристик языковой личности музыканта. Речь идёт о терминах, определяющих темп и его модификации, звуковую динамику, способы артикуляции, дающих рекомендации о характере музыки, а также указания по технике игры (например, «левая рука играет над правой») и другие замечания практического характера типа *verte* – «(вовремя) перевернуть (страницу)» или *come sopra* – «(играть), как (указано) выше». Традиционно все эти ремарки даются на итальянском языке.

Указания, которые композитор адресует исполнителю, начинают появляться в европейской музыке в конце XVI – начале XVII веков. К середине XVIII столетия они складываются в более или менее стабильную систему. Поскольку в этот период особым престижем в Европе пользовалась итальянская школа, языком, на котором начала изъясняться Музыка, оказался итальянский. С тех пор, несмотря на неоднократные попытки свергнуть его господство, итальянский язык так и не сдал своих позиций [Корыхалова 2000, 215].

### Александр Николаевич Скрябин.

Исследователи отмечают важнейшую роль и уникальность скрябинских ремарок: «По сути, композитор создал ещё один «параллельный язык» интерпретации своей музыки. В общей сложности композитор использует 563 различных по названию термина; среди них 332 ремарки (как правило – французские, «мистического» содержания) употреблены впервые в музыке и только один раз: в них описаны уникальные данные сверхчувственного восприятия» [Бандура 2000]. Композитор Артур Лурье также отмечает важность ремарок А.Н.С. для проникновения в суть его произведений: «Он до такой степени пронизывал свои сочинения литературной терминологией в виде ремарок для исполнения, что это являлось всегда как бы программой к пониманию его замыслов» [URL: <http://www.litmir.net/br/?b=156949&p=41>].

Авторские пометы А.Н. Скрябина являются органичной частью его словесного творчества. К своеобразной форме авторских ремарок можно отнести поэтические творения композитора. В частности наиболее ярким из них выступает знаменитая «Поэма экстаза» (см. Приложение 1) – стихотворный «двойник» фортепьянного концерта композитора [Скрябин 2008]. Лингвоконцептуальный анализ данного текста позволяет говорить о манифестации эстетико-философских принципов и об элементах стилистики поэтической школы символизма.

Подавляющее большинство лексического корпуса поэмы относится к семантическому полю «любовь» (*блаженство любви, лобзанье, возбужденье, экстаз, ослепляясь красотой, целой гаммой ощущений, возникает мир волшебный дивных образов и чувств, отдается мученью любви, сладостный миг, страстные молнии, свободной, божественной, этой любовью-борьбой, в единой любви, этим ритмом учащенным бейся жизни пульс сильнее, о мой мир, моя жизнь, мой расцвет, мой экстаз, прелесть волшебную жгучей любви, ласк неизведанных, отдавайся доверчиво мне, лишь лобзаньем сжигающим, огласилась вселенная радостным криком Я есмь!*). Центральной фигурой повествования выступает «Дух» (но не женщина), отражённый в разветвлённых адъективных формах (*созидающий, играющий, желающий, ласкающий, смятенный, страдающий, истерзанный, истомленный, дух-страсть*).

Как известно, для поэтики символизма важен трансцендентальный образ мира, а не его «земное» воплощение, так как: «символизм говорит о вселенском и соборном, – те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью

малого я. Иллюзионисты, они не верили в божественный простор и знали только простор мечты и очарование сонной грезы, от которой мы пробуждались в тюрьме. Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души (κάθαρσις, как событие внутреннего опыта)» [Вяч. Иванов 1974, 612]. Вместе с тем известно, что во время подготовки музыкального и стихотворного текстов произведения, сердце А.Н. Скрябина занято образом реальной женщины – Татьяны Федоровны Шлёцер, его бывшей ученицы, влюбленной в его музыку и в него самого: *...Верь в мою любовь и сама люби, люби. Сегодня или новые гармонии подсказали мне новые ласки, или новые ласки – новые гармонии... Ты услышишь, ты увидишь, ты будешь осязать... [4, 14]; Я всю дорогу в экстазе! Наконец я нашел себя... Весь мир затопила волна моего бытия... Опьяненные моим благоуханием, возбужденные моею ласкою, то лижущей, то порхающей, истомленные... сладостной нежностью прикосновений, изожженные молниями моей страсти, вы почувствуете ваших мечтаний пышный расцвет... [4, 15].*

Возвращаясь к авторским ремаркам А.Н. Скрябина, следует отметить следующие характерные особенности:

1. Использование помет на трёх языках: итальянском (*allegro volando*, *allegro non troppo*), французском (*voluptueux* – ‘сладострастно’, *charmé* – ‘зачарованно’), английском (*easy listening* англ. – легкая музыка; буквально ‘легкое слушание’), а также терминов-гибридов (*allegro dramatique* = итал. *allegro* – ‘быстро, скоро’, фр. *dramatique* – ‘драматический’). Авторские неологизмы на французском языке (*Écroulement formidable* фр. – страшная катастрофа [Скрябин. Симфония № 3]; *Élan sublime* фр. – в возвышенном порыве [Скрябин. Симфония № 3]).

2. Употребление авторских комментариев (слова, словосочетания, фразы) преимущественно на французском языке (*avec une passion naissante* – ‘с зарождающейся страстью’, *avec une volupté de plus en plus extatique* – ‘в нарастающем экстастическом наслаждении’, *avec une ivresse toujours croissante* – ‘в постоянно возрастающем опьянении’).

3. Наличие коннотативной составляющей в семантике музыкальных ремарок, связанных с тематикой конкретного произведения (*très parfumé* – ‘благоухающе’).

4. Градационное употребление одного и того же термина: «Итальянский термин *dolce* («нежно») или аналогичный ему французский – «*doux*» — используется с двадцатью тремя оттенками! В русском переводе эти варианты выглядят так: Нежно (встречается 190 раз); Очень



нежно (повторено 76 раз); Нежно, выразительно (встречается 28 раз); Очень нежно, выразительно (повторено 7 раз в Поэме экстаза); Нежно, страстно (Сатаническая поэма соч. 36); Нежно, певуче (Четвёртая соната соч. 30); Нежно, певуче, любовно (Сатаническая поэма соч. 36); Нежно, выразительно, лаская (Поэма экстаза соч. 54); Нежно, связно (Ноктюрн без опуса); Нежно и очень выразительно (Поэма экстаза, соч. 54); Нежно, замедляя (Фортепианный концерт соч. 20); Нежно, свободно (Ноктюрн соч. 5); Нежно, безмятежно (Ноктюрн соч. 5); Нежно, вяло, томно (Соната № 8 соч. 66); Нежно, прозрачно (Третья симфония соч. 43); Нежно, деликатно (Поэма соч. 69 № 1); Мечтательно, с большой нежностью (Поэма соч. 71 № 2); С внезапной нежностью (Поэма соч. 69 № 2); С обманчивой нежностью (Поэма «Странность» соч. 63 № 2); С тайной нежностью (Поэма «Маска» соч. 63 № 1); С нежностью, всё более ласкающей и ядовитой (Соната № 9); В нежном опьянении (Соната № 10 соч. 70); С нежным томлением, постепенно угасающим (Соната № 10) [Бандура 2000].

5. Использование аббревиатур (*f* – *forte* = громко; *p* – *piano* = тихо).

Как видим, русский музыкант использует широкую палитру языковых средств с целью разъяснения исполнителям концептуальных основ своего творчества.

#### Клод Дебюсси.

Нотные тексты К. Дебюсси перегружены ремарками, замечаниями, указаниями. По мнению исследователей это объясняется, прежде всего тем, что «Дебюсси подчёркнуто стремился к максимальному обогащению исполнительской палитры пианиста. *«Кроме стороны технической, Этюды удачно наведут пианистов на мысль, что к занятиям музыкой надо приступать, лишь обладая поистине могучими руками!»*, – писал Дебюсси в письме своему издателю Ж. Дюрану [1986, 243]. Ранее он так высказывался о своем новом сочинении: *«Право же, эта музыка парит на вершинах исполнительского мастерства! Можно будет устанавливать премилые рекорды»* [1986, 240]» [Портная 2010, 261].

При этом в нотном дискурсе композитора встречаются преимущественно французские музыкальные термины. По мере того как указания исполнителю становятся всё более развернутыми, подробными и одновременно индивидуализированными и общепринятыми итальянских терминов оказывается недостаточно, и Дебюсси все чаще обращается к родному языку (*cédez, accélerez, retenu, retardé, plus lent*).

Особое внимание обращает на себя слово *cédez*, которое представляет наиболее частотную лексему, употребляемую К. Дебюсси В

словаре музыкальных терминов это слово и его производные представлены следующим образом: *céder* фр. – замедлять *cédez* – замедляйте; *en cédant* – замедляя; буквально ‘уступая’ [МТ]. Как отмечают исследователи: «это французское слово особо выделяется из корпуса терминов ввиду его чрезвычайной важности для музыки XX века и неясности значения. Оно постоянно встречается в сочинениях Дебюсси, которому обычно и приписывают его введение в музыкально-исполнительскую терминологию. Помимо Дебюсси и вслед за ним эту ремарку используют и другие французские композиторы, а также – спорадически – представители других национальных школ, в особенности принадлежащих к романскому ареалу» [Корыхалова 2000].

В тех музыкальных энциклопедиях и терминологических словарях XX века, которые включают это слово, оно приравнивается, как правило, к *ritenuto*. В словаре Гроува в качестве термина идентичного значения указывается также *rallentando* [Grove, II, 136], в «Музыкальном Ляруссе» — и *allargando* [Larousse de la musique, I, 170]. В этом последнем справочнике говорится, кроме того, что *cédez* предполагает «легкое колебание (*fléchissement*) темпа». Надо полагать, однако, что Дебюсси, прибегая к этому французскому слову, вкладывал в него особый смысл.

По мнению Г. Хаймовского, термин *cédez*, пространственного положение которого характеризуется, как правило, в центральной части произведения, указывает на «связку, мостик в конструкции пьесы, подготовку нового тематизма, метроритма, краски, переход к новой тональности, темпу, фактуре и т.д. – но все это без ощутимого изменения темпа» [Хаймовский 1965, 113]. С таким толкованием в целом можно согласиться, но с тем существенным добавлением, что *cédez* выражает не определенность переходного состояния, что как нельзя лучше подходит к неуловимой, зыбкой, изменчивой, полной светотени и переходов, импровизационно-свободной манере композитора, явившегося родоначальником музыкального импрессионизма. Широко используемая им ремарка побуждает к импровизационности исполнения, когда композитор (и, стало быть, пианист, представляющий его музыку) как будто ищет, подбирает, нащупывает подходящую случаю выразительность [Корыхалова 2000, 66].

В добавление к сказанному хотелось предложить ещё один – нетрадиционный – взгляд на эту загадочную ремарку. По мнению Н.П. Корыхаловой, *cédez* предполагает определенное психофизическое состояние, которое сравнимо с релаксацией – освобождением (через снижение мышечного тонуса) от всякого напряжения, как физического, так и

психического. *Cédez* можно, пожалуй, перевести словом «расслабьтесь». Музыкант, следуя этому указанию, должен испытать ощущение полной свободы, блаженной расслабленности, легкости, парения, особой яркости фантазирования. *Cédez* призывает отдаться току музыки, довериться интуиции, которая подскажет нужный нюанс. При таком понимании нет ничего удивительного в том, что в отдельных (правда, редких) случаях ремарке *cédez* сопутствует требование усилить звучание, как, например, в прелюдии «Холмы Анакапри» Дебюсси, где *cédez* проставлено на всплеске (*ff*, знак вилички) двух светоносных аккордов. Протяженность действия *cédez* – от двух-трех звуков до двух-трех тактов [Корыхалова 2002, 68].

Профессор Санкт-Петербургской консерватории Н.П. Корыхалова считает, что «*cédez*» не равнозначно простому указанию замедлить, и передача его итальянским термином «*ritenuto*», как это часто делается в музыкальных энциклопедиях и терминологических словарях, не раскрывает полностью его смысла. Постичь его помогает семантика самого слова, которое означает «уступите, поддайтесь», а именно – поддайтесь совершающемуся изменению: перепаду звучности, смене фактуры, ритмического рисунка, артикуляционного приема, регистра.

По мнению ряда исследователей, указание «*cédez*» предполагает также «определенную релаксацию. Подчиняясь ему, исполнитель должен несколько расслабиться, «отпустить» себя, испытать ощущение легкости, парения, отдаться полету фантазии <...> Тот перелом в течении музыки, который подразумевается данной ремаркой, мыслится композиторами, надо полагать, как достаточно заметный, коль скоро это указание дополняется иногда словечками *un peu* – «немного» (*cédez un peu*) или *à peine* – «чуть-чуть» (*cédez à peine*)» [Корыхалова 2000, 76-80].

Итак, скрябинские ремарки не только отражают поливалентную личность композитора, но и раскрывают элементы его мировоззрения, философии, эмоционально-экспрессивную структуру индивида.

Авторские ремарки К. Дебюсси на нотном стане отличаются спецификой.

1. Преобладание терминов на французском языке.
2. Нюансированное использование семантики известных терминов.
3. Употребление авторских неологизмов (*Expressif et doucement appuie* фр. – выразительно и слегка подчеркнуто [Дебюсси. «Колокольный звон сквозь листву»]); *Expressif et un peu suppliant* фр. – выразительно и как бы умоляя [Дебюсси. «Прерванная серенада»] [МТ]. Рассмотренный корпус нотных ремарок отражает изысканность

музыкального вкуса музыканта, требовательное отношение к использованию всех нюансов семантической структуры терминов.

## **2.2. Идеологические элементы дискурса русского и французского композиторов**

Для выявления типологических репрезентантов вербализации типологических признаков языковых личностей А.Н. Скрябина и К. Дебюсси используется схема анализа А.П. Седых, включающая семно-коннотативную манифестацию языковых единиц [Седых 2012, 57]. Данная классификация отражает следующие этапы интерпретации высказывания:

1. Ядерная (интегральная) сема. Ядерная сема – центральный семантически неразложимый и неустраняемый компонент смысла, выявляемый в семантической структуре высказывания. Для выделения ядерной семы, как правило, её следует вычленить из ряда других сем: дифференциальных (различительных), квалифицирующих, атрибутивных, периферийных. Операция по обнаружению неядерных сем носит факультативный характер. Основной критерий – типология идентичных сем языковых единиц, входящих в состав соответствующих понятийных полей высказывания. Набор ядерных сем блока высказываний формирует смысловую гомогенность дискурса в плане актуализации интегральной семы, компоненты которой обнаруживаются в каждом высказывании. Данный подход концептуально близок реконструкции «семантической сети» текста, о которой говорится в работах М.Р. Куиллиана [URL: <http://www.iisys.ru/sem/index.php>], но без графической репрезентации.

2. Коннотационный фон. Под коннотационным фоном понимаются идеологические, эмоционально-экспрессивные, этнокультурные и тематические макрокомпоненты, которые соотносятся со стереотипными представлениями носителей национального языка, актуализируются при предъявлении высказывания, и во многом определяют его национально-культурную специфику. Речь идёт о семантике, выходящей за пределы лексикографических дефиниций языковых единиц. Мы разделяем точку зрения Р. Барта о том, что человеческое общество нуждается в фиксации вторичных смыслов, и в структуре языка заложена возможность удовлетворения этой потребности <...> коннотативные означаемые суть «фрагмент идеологии», которые «натурализируются» благодаря

коннотативным означаемым, принадлежащим денотативной системе [Барт 1975].

Языковые единицы музыкальной тематики, будучи зависимыми от институционального кода культуры, в своём употреблении в определённой мере формируют национально-культурные параметры музыкального дискурса. Благодаря коннотативному макрокомпоненту данные единицы не только являются яркими выразительными средствами любого языка, но и, функционируя в речи музыканта, воздействуют на эмоциональную структуру личности иных представителей нации.

3. Идентификационная проекция. На данном этапе осуществляется соотнесение данных, полученных на предыдущих этапах, с персонологическими признаками рассматриваемого музыкального деятеля. Семно-коннотативная структура высказывания вербализует языковой модус существования личности. Общность прагматических целей, реализуемых идеологической, эмоционально-экспрессивной, этнокультурной и тематической семантикой, позволяет использовать в качестве основания для их объединения функционально-прагматический принцип, который является базовым для выявления черт языковой личности (ЯЛ) композиторов сквозь призму профессиональной номинации.

Следует сразу определить эпистемологические границы термина «идеология», используемого в нашей работе. Идеология трактуется как совокупность базовых идей, связанных с мировоззрением индивида (коллектива). При этом мировоззрение есть «совокупность обобщенных взглядов на мир и место человека в нем, на отношение людей к окружающей их действительности и самим себе, а также обусловленные этими взглядами их убеждения, идеалы, принципы познания и практической деятельности. Это одна из выработанных обществом форм отражения действительности, возникшая, прежде всего как способ "практически-духовного" освоения мира» [GreatPhilosophy 2013].

Главной функцией коммуникации музыкантов является использование языка как средства воздействия на потенциального слушателя. Любой музыкальный деятель в принципе неограничен в выборе языковых средств, служащих для словесного выражения своих личных взглядов. Тем не менее, идеологические рамки, диктуемые мировоззрением и самопозиционированием индивида, по отношению к определённой эстетической парадигме, накладывают свой отпечаток на построение речи, оказывают определённое влияние на выбор языковых

средств и их употребление в рамках того или иного (музыкального) дискурса.

#### Александр Николаевич Скрябин.

Фигура А.Н. Скрябина принадлежит к эпохе, называемой «Серебряный век»: «Одним из интереснейших этапов истории российской культуры был Серебряный век, границы которого определены глубочайшими переменами в общественной жизни, происходившими на рубеже XIX – XX веков. Это было время, богатое достижениями, как в области художественного творчества, так и в области мировоззренческого поиска. Серебряный век – период перелома в сфере фундаментальных жизненных смыслов, время новых духовных ориентиров, новых форм самореализации творческой личности» [Михайлова 2008].

Теоретическую базу мировоззренческой мысли Серебряного века составили труды русских религиозных мыслителей: П.А. Флоренского, Вл. Соловьева, С. Булгакова, Н.А. Бердяева, а также других известных творцов эпохи: Д.С. Мережковского, В.В. Розанова, Н.О. Лосского, С.Л. Франка. Для творческих личностей этого времени, в частности Александра Николаевича Скрябина, характерен экспериментаторский пафос, юношеский максимализм, вера в возможность реализовать самые головокружительные теоретические концепции в художественной практике.

Известно, что последние годы А.Н. Скрябина были посвящены созданию «грандиозной «Мистерии», призванной преобразовать не только дух человека, но и самый мир. На достижение этой цели были направлены и упорное изучение истории человеческой мысли – от Иммануила Канта и Фридриха Шеллинга до Фридриха Ницше и Елены Петровны Блаватской, от мистических учений Древнего Востока до марксизма, – и напряженные поиски в сфере музыкального языка, становящегося все более и более индивидуализированным» [URL: <http://to-name.ru/biography/aleksandr-skrabin.htm>].

Рассмотрим ряд высказываний композитора с целью выявления его идеологической платформы.

*«В основе всего лежит любовь к жизни, к деятельности, к познанию. Музыка жива мыслью. К жизни, к жизни! Люди, звери, цветы и камни. Прометей есть символ, в разных формах встречающийся во всех древних учениях. Это – активная энергия вселенной, творческий принцип; это – огонь, свет, жизнь, борьба,*

**мысль, прогресс, цивилизация, свобода»** [URL: [https://ru.wikiquote.org/wiki/Александр\\_Николаевич\\_Скрябин](https://ru.wikiquote.org/wiki/Александр_Николаевич_Скрябин)].

*«Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством»* [Скрябин 1965, 422].

*«Божественная поэма» представляет развитие человеческого духа, который, оторвавшись от прошлого, полного верований и тайн, преодолевает и ниспровергает это прошлое и, пройдя через пантеизм, приходит к упоительному и радостному утверждению своей свободы и своего единства со вселенной (божественного «я»).*

*Первая часть – Борения: «Борьба между человеком – рабом личного Бога, верховного властителя мира, и могучим, свободным человеком, человеком-богом. Последний как будто торжествует. Но пока только разум поднимается до утверждения божественного “я”, тогда как личная воля, ещё слишком слабая, готова подпасть искушению пантеизма».*

*Вторая часть – Наслаждения: «Человек отдаётся радостям чувственного мира. Наслаждения опьяняют и убаюкивают его; он поглощен ими. Его личность растворяется в природе. И тогда-то из глубины его Александр Николаевич Скрябин существа поднимается сознание возвышенного, которое помогает ему преодолеть пассивное состояние своего человеческого “я”».*

*Третья часть – Божественная игра: «Дух, освобождённый, наконец, от всех уз, связывающих его с прошлым, исполненным покорности перед высшей силой, дух, производящий вселенную одной лишь властью своей творческой воли и сознающий себя единым с этой вселенной, отдаётся возвышенной радости свободной деятельности – “божественной игре”»* [Скрябин цит. по А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева 2000].

Приведённые высказывания содержат ряд лексем и словосочетаний (любовь к жизни, к деятельности; энергия вселенной, творческий принцип; бесконечный подъем творческой деятельности; человеческий дух; упоительное и радостное утверждение своей свободы; свободный человек, человек-бог; личная воля; радости чувственного мира; преодолеть пассивное состояние своего человеческого «я»; Дух освобождённый; творческая воля; возвышенная радость свободной деятельности; божественная игра), которые объединены ключевой семьей «духовное совершенство». Афористические высказывания (Прометей есть символ; музыка жива мыслью; активная энергия

*вселенной, творческий принцип*) концептуализируют дискурсные манифестации композитора и выводят их на уровень общечеловеческих обобщений: Прометей – универсальный символ всех времён и народов; музыка – функция мыслительной деятельности; творчество – движущая сила мирового процесса.

Коннотативные макрокомпоненты приведённых высказываний базируются на прагматике свободной реализации личности, основанной на ключевой роли творческого процесса и духовного самосозидания. Как видим, языковой материал отражает сущностную потребность человека в творческом преображении действительности и образном осмыслении окружающих его объектов и реалий, целью которого является «*возвышенная радость свободной деятельности*».

Коллективное сознание России Серебряного века отмечено печатью мистицизма, связанного с апокалиптическими настроениями абсолютного конца: «В культуре Серебряного века Армагеддон почти реально сталкивается с Царством Божиим, кликушеские вопли и пророчества Конца сливаются с восторженными гимнами приближающемуся небывалому Началу, что и возбудило удивительный подъем в культуре всех дремавших под спудом творческих сил и потенциалов. Нечто похожее происходило и по всей Европе, но Россия дала миру что-то особенно яркое и значительное в феномене своего Серебряного века» [Бычков 2007, 48].

Подобные настроения, выражаемые лексикой мистической тематики, мы встречаем у А.Н. Скрябина: *Сатана – Это дрожжи вселенной* / (названия фортепьянных пьес) *Трагическая, Сатаническая, Причудливая, Окрыленная* / *Гирлянды, Мрачное пламя, Мечты, Хрупкость, Загадка, Ирония, Нюансы, Желание, Ласка в танце* (изначально все названия на французском языке: *Tragique, Satanique, Flamme sombre, Désir*).

Исследуемый материал демонстрирует наличие в семантике высказывания и словосочетаний ключевой семы «демон», что отражает «мистическое» отношение А.Н. Скрябина к своему творчеству, экстатическую уверенность в собственных силах, необходимых для будущих произведений. Коннотационная составляющая приведённого языкового материала усиливается благодаря экстатическому контексту и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «источник вдохновения» (*дрожжи вселенной*). Прагматический компонент приведённых базируется на двух традиционно противопоставляемых категориях: «тёмное страстное начало» – «окрылённость мечтой»,



которые по нашему мнению являются культурно и исторически ключевыми для русского коллективного сознания понятиями.

В следующих высказываниях манифестируется ещё одна важная черта мировоззрения А.Н. Скрябина – концепция крайнего субъективизма. *«Мне кажется очевидным тождество объекта и субъекта в психологическом опыте. При таком взгляде опыт перестаёт быть опытом. Если мы всё можем утверждать только как субъективное событие, то оно может быть только результатом нашей деятельности. Нашей единой и потому свободной и абсолютной деятельности. Итак, мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения (свободного)»* [Записи А.Н. Скрябина 1919, 133].

Приведённый текст содержит ряд философских терминов и словосочетаний (*объект, субъект, психологический опыт*), которые объединены ключевой семой «внутренний мир». Высказывания *«тождество объекта и субъекта»* и *«мир есть результат моей деятельности»* отражают идеологическую позицию, воплощающую в себе преувеличение роли субъективного видения человека, стремление объяснить проявление объективно являющегося мира субъективными устремлениями личности (воли = моего хотения). Коннотационный фон формирует понятийное поле «творческий абсолют», что связано с экзистенциальным мировоззрением композитора, устремлённого к достижению утопических ценностей идеального будущего.

Клод Ашиль Дебюсси.

Мы разделяем мнение Альбера Швейцера, что «...музыкантам обычно свойственна склонность к живописанию. Надо только послушать, **как** они говорят!» [Швейцер 2004, 323]. Исследователи отмечают непосредственную связь живописно-колористического видения мира композитора с его музыкальным и литературным творчеством: «И композиторское, и литературное наследие Дебюсси выявляют множество точек соприкосновения между ним и художниками: в предметно-красочном восприятии окружающего мира, видении его деталей в совокупности, в работе с материалом своего искусства» [Рыбак 2013].

Одной из ключевых позиций мировидения К. Дебюсси выступает приоритетная роль удовольствия (**эстетики удовольствия от восприятия красоты**) как философско-экзистенциальной структуры личности.

*«La musique doit humblement chercher à faire plaisir, l'extrême complication est le contraire de l'art»; «L'art est le plus beau des mensonges»;*

«*De tous temps, la beauté a été ressentie par certains comme une secrète insulte*»; «*Il n'y a pas de théorie: il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle*» (Музыка должна скромно стараться доставить удовольствие, чрезмерная сложность чужда искусству; Искусство самый прекрасный из обманов; Во все времена красота ощущалась некоторыми как тайное оскорбление; Теории не существует: достаточно слышать. Удовольствие – есть правило) [Citations de Debussy].

«*... cette émotion est «constructive» par ce qu'elle évoque de beauté pareille aux lignes parfaites d'une architecture, – lignes se fondant et s'accordant avec les espaces colorés de l'air et du ciel, qu'elles épousent dans une harmonie totale et définitive*» (Эта эмоция «конструктивна», так как она напоминает красоту совершенных архитектурных линий, – линии сливаются и подстраиваются под цветные пейзажи воздуха и неба, которые они охватывают в полной и окончательной гармонии) [МСа 42-43, LA SONATE DE M. PAUL DUKAS].

«*En outre, il y a une loi de beauté qu'il importe de ne pas oublier! Malgré l'effort de quelques-uns, nous semblons marcher vers cet oubli, tant la Médiocrité, monstre à mille têtes, a de fidèles dans les sociétés modernes*» (Кроме того, есть закон красоты, который не следует забывать! Несмотря на усилия единиц, похоже мы идём по направлению к забвению этой истины, настолько Посредственность как тысячеголовый монстр имеет своих приспешников в современном обществе) [МСа 92, THÉÂTRE POPULAIRE].

«*elle est partout d'une suprême beauté. On entend là des sonorités orchestrales, uniques et imprévues, nobles et fortes. C'est l'un des plus beaux monuments sonores que l'on ait élevés à la gloire imperturbable de la musique*» (Она повсюду в своей восхитительной красе. Здесь слышны оркестровые звуки, уникальные и непредвиденные, благородные и полные созидательной силы. Это один самых прекрасный звуковых монументов, воздвигнутых в честь неувядаемой славы музыки) [МСа 102, RICHARD WAGNER].

В ряде писем и статей К. Дебюсси пишет о необходимости синестезического восприятия реальности и её осмысления.

«*La collaboration mystérieuse des courbes de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs s'accomplirait, la musique pouvant réunir tous ces éléments dans une entente si parfaitement naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux*» (Только музыка способна таинственно объединить в своём проявлении изгибы ветра, шелест листьев и аромат

цветов, и всё это таким естественным образом, что кажется она сама является частью этих явлений) [МСа 70, MUSIQUES DE PLEIN AIR].

«*En effet, la musique a seule le pouvoir d'évoquer à son gré les sites invraisemblables, le monde indubitable et chimérique qui travaille secrètement à la poésie mystérieuse des nuits, à ces mille bruits anonymes que font les feuilles caressées par les rayons de la lune*» [МСа 74-75, ÉVOCATION]; «*une partition d'orchestre comme un tableau*» ('оркестровая партитура как картина'); «*la musique à cela de supérieur à la peinture, qu'elle peut centraliser les variations de couleur et de lumière d'un même aspect*» (музыка превосходит живопись в том, что она способна объединить вариации цвета и света в одной форме) [МСа 11, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

«*Mallarmé vint chez moi, l'air fatigué et orné d'un plaid écossais. Après avoir écouté, il resta silencieux pendant un long moment, et me dit: "Je ne m'attendais pas à quelque chose de pareil ! Cette musique prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor plus passionnément que la couleur"*» (Маларме пришёл ко мне с видом предсказателя, украшенный шотландским пледом. Прослушав пьесу, он долгое время молчал, а затем сказал мне: «Я не ожидал ничего подобного! Эта музыка продлевает эмоции моей поэмы и более страстно, чем цвет, рисует пейзаж») [25 mars 1910].

В следующих высказываниях репрезентированы воззрения К. Дебюсси на сущность **экзистенции как творческого процесса**:

«*J'essaie de voir, à travers les œuvres, les mouvements multiples qui les ont fait naître et ce qu'elles contiennent de vie intérieure*» (Я пытаюсь увидеть через произведения многочисленные механизмы (движущие силы), которые их породили, и то что в них отражается как часть внутреннего мира человека) [МСа 14, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

«*Je ne révolutionne rien, je ne démolis rien. Je vais tranquillement mon chemin, sans faire la moindre propagande pour mes idées, ce qui est le propre des révolutionnaires*» (Я не произвожу революций, я ничего не разрушаю. Я спокойно иду своим путём, не пропагандируя свои идеи, что собственно свойственно бунтарям) [Claude Debussy, 1910].

«*Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde*» (Следует искать дисциплину в свободе, а не в заплесневелых философских формулировках, годным лишь для слабаков. Не слушайте

ничьих советов, кроме советов свистящего ветра, который нам рассказывает о происхождении мира) [МСа 17-18, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

«*J'aime la mer, je l'ai écoutée avec le respect passionné qu'on lui doit. Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas plus l'un que l'autre. Et vous nous concéderez que toutes les oreilles ne perçoivent pas de la même façon. En somme vous aimez et défendez des traditions qui n'existent plus pour moi [...]*» (Я люблю море, я слушаю его всегда со страстным благоговением, коего оно заслуживает. И вы согласитесь с тем, что всякое ухо не одинаково воспринимает звуки. В конечном итоге вы любите и защищаете традиции, которые больше для меня не существуют) [lettre à Pierre Lalo, 25 octobre 1905].

Данный эпизод содержит ряд терминов и словосочетаний мировоззренческой направленности (*внутренний мир, идти своей дорогой, дисциплина, свобода, история мира, традиции*), которые объединены центральной семой «экзистенция». Вышеприведённый языковой материал отражает сущностную потребность человека в творческом преображении действительности и образном осмыслении окружающих его объектов и реалий (*механизмы порождения произведения, ничего не разрушать, слушать дыхание ветра, дифференцированное понимание возможностей слуха*). Идеологическая позиция передаётся при помощи вербализации концепта «впечатление» в рамках семантики глаголов восприятия и движения: *видеть, слышать, искать, любить, существовать*. Благодаря коннотативному макрокомпоненту абстрактная лексика (*многочисленные движения, движущие силы, философские формулировки, несуществующие традиции*) не только является ярким выразительным средством идеологии, но и, функционируя в дискурсе музыканта, воздействуют на эмоциональную структуру личности адресата, в качестве представителя национальной лингвокультуры.

Итак, в рассмотренных высказываниях двух композиторов одну из центральных ролей выполняют высказывания мировоззренческой тематики, при помощи которых осуществляется дискурсная фиксация идеологических установок каждой личности: идеологии инноваций А.Н. Скрябина, концепции музыкального импрессионизма К.А. Дебюсси.

## **2.3. Эмоционально-экспрессивная составляющая коммуникации**

**А.Н. Скрябина и К. Дебюсси**

Экспрессивные способы номинации предоставляют богатый материал для исследования механизмов функционирования национальной языковой личности. Эмоциональные речевые акты можно рассматривать как своеобразное вместилище функционирования, репрезентации и фиксирования отношений коммуникантов друг к другу и к миру. В коммуникативных ситуациях, отличающихся высокой степенью эмоциональности, часто используются языковые единицы со специфической семантической структурой.

Эмотивный потенциал языкового знака может принадлежать последнему изначально или быть привнесенным. Речевая ситуация накладывает эмоциональный отпечаток на употребление языковых единиц и этот факт способствует образованию семантического зазора в структуре употребляемого знака. Денотативный смысл, таким образом, обрывает дополнительные смыслы, которые часто национально-культурно обусловлены и функционируют на уровне этнострата [Седых 2004, 30]. Именно благодаря наличию этнокультурных следов в семантике эмотивных речений представляется возможным выделить на уровне речевого функционирования их национально специфичные параметры.

Значительная группа языковых единиц и синтаксических структур является носителем эмоций определённого типа. Как правило, речь идёт об образных средствах национального языка. Идеальные образы, лежащие в основе эмоционально-экспрессивной номинации, возникают в процессе речевого общения людей, оперирующих языковыми значениями как результатами когнитивной деятельности. Впоследствии эти образные языковые значения актуализируются в той или иной дискурсивной ситуации.

К классу эмоций относят настроения, чувства, аффекты, страсти, стрессы. Это «чистые» эмоции. Они включены во все психические процессы и состояния человека. Главная функция эмоций – коммуникативная и состоит в том, что благодаря эмоциям люди лучше понимают друг друга, могут, не пользуясь речью, судить о состояниях друг друга и лучше настраиваться на совместную деятельность и общение.

Разные культуры по-разному относятся к различным эмоциям, наделяя переживания и проявления отдельных эмоций социальной

коннотацией, что влияет на воспитание и социализацию. В свою очередь, эмотивность воздействует на систему представлений о мире, социальную организацию и семантическое воплощение тех или иных элементов в структуре значения языковых единиц, коррелирующих с эмоциональным состоянием человека.

Эмоция – одна из форм отражения мира, обозначающая душевные переживания, волнения, чувства [Шаховский 1987, 181]. Уникальность эмоций сравнительно с другими объектами номинации обнаруживается, прежде всего, в многообразии и богатстве языковых средств их выражения, которые включают соответствующую лексику, фразеологизированные синтаксические конструкции, особую интонацию, порядок слов.

Эмоции универсальны, но семантические структуры эмотивной номинации не совпадают в разных языках, имея национальную специфику. Категория «эмотивность» коррелирует с понятием «экспрессивность». Ряд лингвистов – В.Н. Телия, Н.А. Лукьянова, В.И. Шаховский – предлагают рассматривать экспрессивность как более широкое явление, чем эмотивность. По их мнению, экспрессивность служит для большей выразительности и связана с формой высказывания, а эмотивность нужна для выражения чувственного образа и относится к содержанию. Мы трактуем понятия экспрессивности и эмотивности как синонимичные.

Неотъемлемым элементом речевого портрета музыканта выступает эмоционально-экспрессивная составляющая высказывания. Не составляет исключения и личность А.Н. Скрябина.

#### Александр Николаевич Скрябин.

По воспоминаниям современников композитора, А.Н. Скрябин был впечатлительным и чрезвычайно мнительным человеком. Вместе с тем, «несмотря на свой хрупкий внешний вид, всегда отличался отменным здоровьем и практически никогда не болел» [Дворецкий 2008].

Рассмотрим блоки высказываний, отражающих эмоциональное состояние музыканта при помощи набора экспрессивных средств национального языка.

*«Я очень взволнован и озабочен. Только что был в магазине Брейткопфа, чтобы узнать, пришли ли, наконец, выписанные мною неделю тому назад из Лейпцига партитуры 3-й симфонии, которую хотят исполнить в Амстердаме и Брюсселе; к моему изумлению, мне ответили, что из Лейпцига сообщили, что симфонии этой нет в продаже. Что это может значить? Очень, очень прошу тебя,*

*дорогой Анатолий Константинович, помочь мне выяснить это недоразумение и сделать распоряжение, чтобы мне **поскорее** выслали **столь** нужные для меня **партитуры***» [Письмо № 486. А.Н. Скрябин – А.К. Лядову. Окт. 1906 г., Bruxelles, 45].

Семантика лексем вышеприведённого эпизода сконцентрирована вокруг базовой семы «задержка почтового отправления». Катализаторами аффективного фона выступают элементы экспрессивного синтаксиса (повторы = *очень, очень*; риторический вопрос = *Что это может значить?*; эмоционально заряженная просьба о помощи = *прошу тебя, дорогой; помочь выяснить недоразумение и сделать распоряжение; поскорее выслать партитуры*), а также коннекторы-интенсификаторы (*только что; наконец, к моему изумлению; чтобы+неопределённая форма глагола в функции побуждения к действию*), наречие в сравнительной степени (*поскорее*) и наречие непроцессуального признака (*столь*). Коннотативный формат высказываний связан с тематическим полем, манифестирующим эмоцию «**озабоченность / тревога**». Прагматика высказываний базируется на стремлении произвести контекстное воздействие на получателя информации, с целью побуждения его к реакции, направленной на содействие в быстром получении искомой документации.

Рассмотрим способы вербализации эмоции «**грусть**» в следующем эпизоде. «*С папой мне пришлось побыть **очень недолго**. Он приехал в Дрезден, где мы провели два дня, затем проводил меня до Гейдельберга, тут мы и **расстались**. Да, Митрофан Петрович, только теперь я **начинаю понимать, что значит слово «один»**. Как я ни **храбрюсь**, как ни **старюсь не распускать себя**, а все-таки бывает **ужасно, ужасно тяжело**. Главное эти дни, не знаю почему, **болит голова**; я наконец так **испугался**, что пошел и **остриг совершенно голову и хожу теперь с голым черепом***» [МПБ, XV 12 Мая 1895 г. Гейдельберг].

В приведённых высказываниях эмоция «грусть» вербализуется преимущественно при помощи прямых речевых средств и приёма экспрессивного повтора (*ужасно, ужасно тяжело*). При этом в рамках актуализации сем «одиночество» (*один*), «болезнь» (*болит голова*), «страх» (*храбрюсь; испугался*) генерируется общий коннотативный фон эпизода. Прагматическая компонента обнаруживается на уровне «деформации признаков ядерного предложения» [Синеокова 2011, 4]. Ядерным предложением эпизода может выступить концептуальный смысл начального высказывания: *очень недолго, мы расстались, ужасно тяжело, болит голова*. Деформация признаков ядерного предложения

осуществляется в последнем высказывании *«остриг совершенно голову и хожу теперь с голым черепом»*, не связанном концептуально и семантически с глобальным контекстом письма, что дополнительно интенсифицирует эмоциональный заряд рассматриваемого эпизода.

Проанализируем способы прямой актуализации эмоции **«отвращение»** в следующем высказывании.

*«...Сижу один и люблюсь на печальный Гейдельбергский замок, закутанный серой мглой... Куда ни взглянешь, все полно значенья исчезнувших в вечность грозных, но красивых веков! И как не вяжется с этим духом старины практичность современной цивилизации; как жалки железные перильца на краю дикого обрыва, как пошлы вывески рестораций... Как противны <...> толстые красноносые, носящие следы чрезмерного употребления пива, лица гидов, вечно навязывающих свои услуги»* [4 мая 1895] года, Гейдельберг].

Анализ лексем в эпизоде свидетельствует о том, что они группируются в рамках вербализации двух концептов: «прошлое» (*серая мгла, грозные, красивые века, дух старины*) и «настоящее» (*современная цивилизация, практичность, ресторации, навязываемые услуги*). Противопоставление достоинств прошлого и недостатков настоящего может быть отнесено к экспрессивным приёмам выражения личностной точки зрения о явлениях окружающей действительности.

Ключевыми катализаторами эмоционального фона высказываний выступают краткие оценочные прилагательные, актуализирующие эмоцию «отвращение»: *жалки, пошлы, противны*. Продуктивен также в этом плане семантический параллелизм употреблённых в одном контексте разнокатегориальных единиц: *перильца, вывески, лица*. Прагматический компонент приведённых высказываний базируется на кумулятивном принципе, использующем богатство форм языкового изложения. Данный принцип наиболее ярко проявляется в последней фразе о навязчивом сервисе красноносых гидов.

Как указывалось выше (2.1.) психика А.Н. Скрябина отличалась неустойчивостью, а его личность – повышенной склонностью к тревожным опасениям по различным поводам (в связи с состоянием собственного здоровья или здоровья близких).

*«Я, как и всегда спешу, иногда беспокоюсь, иногда бываю наверху блаженства, минутами впадаю в уныние»* [МПБ, XII, 1896]; *«... действительно, в некоторых отношениях я ребенок совершеннейший: ничего не могу сделать уверенно. И все крайние настроения: то вдруг покажется, что силы бездна, все побеждено, все мое; то вдруг*



*сознание полного бессилия, какая то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает»* [МПБ, XI Получено 3-го Апреля 1895]; *«Простите неисправимого в своей безолаберности и преданного Вам А. Скрябина»* [МПБ, 2-е февраля 1895, Москва]; *«Сегодня, кажется, приезжает в наш пансион чахоточная и я в большом горе. Думаю утекать»* [МПБ, 12, IV, 1896, Париж]; *« ... не знаю почему, болит голова; я наконец так испугался, что пошел и остриг совершенно голову и хожу теперь с голым черепом»* [МПБ, XV 12 Мая 1895 г. Гейдельберг].

Как видим, устойчивые сочетания и лексемы из медицинского и психологического лексикона (*верх блаженства, уныние, крайние настроения, усталость, апатия, чахоточная*), основывающиеся на ключевой семе «внутреннее ощущение», отражают «паническое» отношение автора высказываний к собственному здоровью и сомнение в своих способностях справиться с возникающими проблемами. Коннотационная составляющая приведённых высказываний усиливается благодаря антифразисному контексту и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «неустойчивость» (*иногда, равновесия нет, крайние настроения, безолаберность*). Прагматический компонент эпизода базируется на двух оппозиционных категориях: «ребёнок» – «взрослый», которые являются культурно и исторически ключевыми для русского коллективного сознания концептами [Седых 2013]. Использование речений: *остриг голову, лысый череп, утекать*, представляет интерес, прежде всего, в качестве образной составляющей средств передачи эмоциональных состояний А.Н. Скрябина, так как их семантика вписывается в эргономический комплекс психологических установок музыканта, поведение которого отличалось инфантильностью и повышенной мнительностью.

В следующем эпизоде ярко прослеживаются элементы тонкой психической организации личности А.Н. Скрябина.

*«Какой Вы хороший, какой Вы добрый. Как обрадовали Вы меня Вашим добрым письмом; мне не стыдно сказать, что я расплакался. Как отрадно, как хорошо, когда знаешь, что есть люди, которые тебя в самом деле любят. А вот Вы знаете, какой я гадкий, а все таки думаете обо мне и любите меня. Я же, мой дорогой, милый, хороший Митрофан Петрович не знаю, как и выразить Вам мою признательность. Простите за форму. Слова эти говорит Вам мое сердце»* [МПБ, XXIII Получено 4-го Сентября 1895 из Москвы].

В вышеприведённом эпизоде эмоция «сожаление-вина» вербализуется в рамках актуализации сем «стыд» (*расплакался, какой я гадкий*) и «признательность» (*Вы – хороший, добрый, милый*). Употребление местоимённых и наречных интенсификаторов *какой* (три раза), *как* (четыре раза) повышает эмоционально-экспрессивный фон эпизода. Коннотативный формат высказываний характеризуется устойчивой эмотивной окраской, связанной с упомянутым концептом. Противопоставление «себя плохого» и «другого хорошего» может быть рассмотрено в рамках функционирования компенсационных механизмов психики с целью признания (оправдания) собственной вины [Фрейд 1980]. Прагматика эпизода строится вокруг мотивированного забывания проступка, так как форма выражения не является приоритетом для автора высказываний (*не знаю, как и выразить, простите за форму*).

Эпизод заканчивается интровертной формулой (*слова говорит мое сердце*), которая может быть осмыслена как этноспецифическая формула вежливого извинения. Напомним, что номинация «сердце» обладает специфическим коннотативным потенциалом в русской лингвокультуре, и выступает здесь функциональным эквивалентом лексемы «душа». В данной группе высказываний прослеживается неявная контаминация триады пограничных смыслов «просьба-извинение-самооправдание» в форме блуждающих (сквозных) коннотаций, что также может трактоваться как реализация интровертного типа сознания, которое «видит внешние условия и, тем не менее, выбирает в качестве решающей субъективную детерминанту» [Юнг 1997, 455].

Итак, психологическая структура языковой личности Александра Николаевича Скрябина отличается специфическими признаками организации, проявляющимися в рамках функционирования соответствующих языковых единиц.

#### Клод Ашиль Дебюсси.

По мнению музыковедов, французский композитор Клод Дебюсси «воплотил в музыке мимолётные впечатления, **тончайшие оттенки человеческих эмоций** и явлений природы. <...> Одно из наиболее значительных созданий Дебюсси – опера «Пеллеас и Мелизанда» (по драме М. Метерлинка; 1902), в которой достигнуто полное слияние музыки с действием. Дебюсси воссоздаёт сущность неясного, символически-туманного поэтического текста. Этому произведению наряду с общей импрессионистической окраской, символистской недосказанностью присущи тонкий психологизм, **яркая эмоциональность** в выражении чувств героев» [Чубрик 2012]. Насколько

же проявляются «тончайшие оттенки человеческих эмоций» и «яркая эмоциональность» в письменном наследии французского музыканта.

Рассмотрим ряд эпизодов в плане обнаружения в них эмоционально-экспрессивных элементов, при помощи которых появляется возможность выделения характерных признаков личности К. Дебюсси в рассматриваемом аспекте её функционирования.

«*Cette même force conduit le dernier morceau où apparaît l'art de distribuer l'émotion dans toute sa puissance; on peut même dire que cette émotion est "constructive"*» (Эта же сила движет последней частью, в которой проявляется искусство распределять эмоцию во всей своей силе; можно даже сказать, что это «конструктивная» эмоция) [МСа 42-43, LA SONATE DE M. PAUL DUKAS].

Как видим, в рассматриваемом эпизоде вербализуется концепт «эмоция» в аспекте её ключевой роли для творчества. Действительно, для Дебюсси движущей силой творческого процесса выступает чувственная доминанта. Музыкант много писал об этом в своих публицистических статьях [МСа]. При этом здесь речь идёт о французском национальном принципе «управляемая эмоция» [Седых 2013]. Семантика лексем непосредственно указывает на принцип рационального распределения эмоции (*l'art de distribuer l'émotion* = искусство распределять эмоцию; *émotion constructive* = **конструктивная эмоция**).

Следующий отрывок передаёт требовательное отношение А.Н. Скрябина к музыке, как в плане композиции, так и в плане исполнительской техники.

«*Ce morceau ressemble à "Une heure de musique nouvelle chez les fous": des clarinettes y décrivent des trajectoires éperdues, des trompettes y sont à jamais bouchées, et les cors, prévenant un éternuement latent, se dépêchent de leur répondre poliment: «A vos souhaits»; une grosse caisse fait des «boum-boum» qui semblent souligner le coup de pied des clowns; on a envie de rire aux éclats ou de hurler à la mort*» (Этот кусок похож на «Час новой музыки в сумасшедшем доме»: кларнеты там выписывают головокружительные траектории, трубы навечно закупорены, рожки, предваряя скрытое чихание, спешат вежливо ответить: «Будьте здоровы»; большой барабан делает «бум-бум», который как бы подчёркивает топот клоунов; хочется смеяться взахлёб или ужасно завывать от смертной тоски) [МСа 58, А. NIKISCH].

В данном отрывке центральная сема «плохая музыка» актуализируется на коннотативном фоне, отражающем общефранцузскую ситуацию Франции конца XIX века, которая, по мнению Дебюсси,

оставляла желать лучшего в плане новаторских идей и свежих музыкальных композиций. Рассматриваемый эпизод представляет собой развёрнутую метафору, в рамках которой вербализуется **интеллектуальная эмоция «ирония»** [терм. Т.А. Желтоватых 2006]. Следует отметить приём аккумуляции образной составляющей (музыка → музыкальные инструменты → пожелание здоровья), способствующей поднятию эмоционально-экспрессивного тона эпизода. Гиперболическая концовка (*взахлёб, смертная тоска*) не оставляет сомнений по поводу отношения Дебюсси к услышанному произведению. Коннотативный фон высказываний отличается негативной направленностью на композиторское и исполнительское мастерство собратьев по цеху.

Нижеприведённый эпизод также раскрывает ироничное отношение композитора к современной музыке.

*«D'autre part, on sait combien cette musique est secouée de frissons, d'élans, d'étreintes qui voudraient s'éterniser. Les harmonies y ressemblent à des bras, les mélodies à des nuques; on s'y penche sur le front des femmes pour savoir à tout prix ce qui se passe derrière ...»* (С другой стороны, известно насколько эта музыка трепещет, жаждет неизведанного, наполняется страданием, чтобы устремиться в вечность. Гармонии здесь напоминают руки, мелодии похожи на затылки; здесь наклоняются надо лбами женщин, чтобы любой ценой узнать, что происходит у них в головах) [МСа 62, MASSENET]

Исследуемый материал демонстрирует наличие в семантике словосочетаний «женских» признаков: *frissons* (содрогания), *élans*, (порывы) *étreintes* (объятия) *s'éterniser* (длиться, тянуться без конца). Катализаторами эмоционального фона эпизода выступают сравнения, уподобляющие музыкальные структуры частям (женского) тела: гармонии → руки; мелодии → затылки. Фиксирует образ развёрнутая метафора, передающая стремление любого мужчины понять, что же происходит в голове у женщин. Всё происходит в рамках развёртывания во времени обращённого параллелизма (метаморфозы). Музыка становится последовательно дрожью (*frissons*), руками-затылками-лбом (*bras-nuques-front*), и, наконец, женщиной-объектом познания (любой ценой) мужчин (*femme*).

Итак, приведённый выше эпизод вербализует концепт «**женщина**» в его образно-эмоциональной корреляции с концептом «**музыка**». Коннотативные макрокомпоненты приведённых высказываний базируются на эмоционально актуализируемой прагматике гендерного противопоставления, основанной на ключевой роли мужского начала.

В следующих эпизодах вербализуется эмоция «ненависть» как одна из разновидностей основной эмоции «гнев».

«*M'y voilà dans cette **abominable** villa. Et je vous assure que ma première impression **n'est pas bonne**, il fait **un temps épouvantable**, de la pluie, du vent. Vous m'avouerez **qu'il n'était pas besoin** de venir à Rome, pour retrouver le même temps qu'à Paris, surtout pour quelqu'un **rempli de rancune** pour tout ce qui est Romain» (Я снова на этой ужасной вилле. Уверю вас, что моё первое впечатление скверное, погода стоит отвратительная, идёт дождь и ветренно. Признайтесь, что не стоило приезжать в Рим и обрести такую же погоду как в Париже, особенно для человека, который крайне озлоблен на всё римское); «*Vous savez du reste combien j'aime la musique, et pouvez croire combien **l'état** dans lequel je me trouve, **me contrarie**, mais je ne peux pas, vivre de cette vie-là, ce qui fait leur joie ne peut faire la mienne, ce n'est pas par orgueil, que [je] la **hais** tant, non, mais je ne peux m'y habituer, je manque des aptitudes spéciales, et **de l'indifférence**, qu'il faudrait y mettre» (Впрочем вам известно насколько я люблю музыку и вы сможете поверить насколько моё теперешнее состояние меня гнетёт, но я не смогу жить такой жизнью, то что они (коллеги = академики) считают счастьем, не может составить моё. Я так ненавижу её не из гордости, а от невозможности к этому привыкнуть, у меня не хватает особых способностей и безразличия, необходимого для этой минуты) [1885, Debussy à Henri Vasnier, début février 1885].**

Данные отрывки объединены центральной семой «неприятие окружающей действительности» (*ужасная вилла, скверная погода, непереносимая жизнь, безразличие*), коннотативный эмоционально-экспрессивный макрокомпонент находится на уровне экстралингвистических данных (*Рим, Париж, римская премия<sup>2</sup>*). Эмоция «гнев-ненависть» актуализируется на денотативном уровне (*rancune* = злопамятство, злоба; *hàir* = ненавидеть), а также при помощи разветвлённых синтаксических конструкций (сложносочинённое предложение + подчинительные конструкции, выделительные обороты). Весь текст написан в достаточно быстром темпе, часто используются местоимённые (*moi-je*) и наречные (*combien*) повторы, почти в каждом предложении используется градация. Внутренняя форма языковых единиц (*romain* = римлянин / римский), их образная составляющая переплетается с актуальным значением, что создаёт дополнительный эмоциональный эффект.

---

<sup>2</sup> Дебюсси был стипендиатом римской премии, жил и творил в Риме, однако многие его произведения вызывали недовольство профессуры, при этом его поведение часто было вызывающим.

Приступим к анализу эпизода, в котором вербализуется эмоция «отвращение».

«*Le Conservatoire est toujours cet endroit sombre et sale que nous avons connu, où la poussière des mauvaises traditions reste encore aux doigts <...> C'est important! comme disait mon pauvre Charpentier – notre époque a besoin de beauté, et surtout “la musique”, qu'on affuble d'oripeaux divers et de masques grimaçants, comme si l'on avait peine à voir sa véritable figure. Et, en somme, ne croyez-vous pas que tout cela n'est que du “pompiers” à rebours?*» (Консерватория по-прежнему остаётся мрачным и отвратительным местом, которое мы знали, местом, где пыль вредных традиций всё ещё остаётся на пальцах <...> Это важно! Как говорил мой бедный Шарпантье – наше время нуждается в красоте и особенно «музыка», которую вырядили в лохмотья и гримасничающие маски, как будто им больно видеть её истинное лицо. И в конечном итоге, не думаете ли вы, что всё это лишь «помпезность» наоборот?) [1909 Debussy à André Caplet 25 – XI /09].

В этом фрагменте наблюдается градуальное описание объектов, связанных между собой по принципу синекдохи через последовательное представление смежных признаков (*Conservatoire; musique contemporaine* = часть ↔ целое). Постепенно к концу эпизода в тексте происходит процесс наращивания эмотивного содержания в ущерб денотативному (*pompier à rebours*). В результате контекстных трансформаций, связанных со смещением денотативного содержания наименований, лексема «музыка» переходит в категорию одушевленных объектов (*лохмотья, гримасы*).

Как видим, эмоция «отвращение» вербализуется в рамках актуализации сем «застой» (*мрачное и отвратительное место; пыль традиций*) и «лицемерие» (*истинное лицо, маска*). Катализаторами коннотативного фона выступают метафоры (*пыль на пальцах* = устаревшее исполнение; *музыка* = предметы одежды, внешний эффект в ущерб содержанию). Прагматика эпизода основывается объективации субъективных представлений об истинных параметрах музыки, базирующихся на передаче новой чувствительности в русле сохранения бесценного опыта классической традиции. Анализ вышеприведённого текста приводит к мысли о том, что при создании современных музыкальных произведений творческий акт подменяется стремлением угодить публике, а продукт творчества становится хотя и с виду художественным, но на самом деле превращается в свод правил исполнения, соответствующих идеалам пресловутой «помпезности».

Таким образом, личности русского и французского музыкантов придают особое значение эмоционально-экспрессивному компоненту коммуникации в своём дискурсе, прибегая (каждый с различной степенью интенсивности) к помощи средств косвенно-производной номинации. Некоторые обороты и устойчивые языковые комплексы, изначально неэмотивные по семантике, приобретают эмоционально-экспрессивную окраску в контексте их употребления.

## 2.4. Тематический формат дискурса композиторов

Тематический корпус музыкального дискурса представляет собой пласт языкового материала, структурированный в зависимости от индивидуальных приоритетов Александра Николаевича Скрябина и Клода Дебюсси. Собранный эмпирический материал позволил выделить ряд ключевых тематических групп высказываний, представленных в эпистолярном дискурсе русского и французского композиторов.

Так, на основе собранного эмпирического материала, мы выделили следующие основные тематические группы высказываний А.Н. Скрябина.

1. Профессиональные проблемы и творчество.
2. Семья и сентиментальная тематика.
3. Программные высказывания, лирика.
4. Здоровье.
5. Финансы.

Рассмотрим каждую тематическую группу с целью анализа и выявления основных принципов позиционирования А.Н. Скрябина по указанным темам и манифестаций его языковой личности.

### 1. Профессиональные проблемы и творчество.

Несмотря на то, что в житейских вопросах А.Н. Скрябин был совершенно беспомощным человеком, в сфере творчества он проявлял абсолютную самостоятельность и недопустимость внешнего проникновения.

*«Получил ли ты моё письмо из Амстердама? 8-го ноября (нового стиля) здесь в Брюсселе мой концерт. Нельзя ли дать Pierné, Ysaye, Ставенхагену и Вейнгартнеру партитуру на просмотр? Все обращаются ко мне, а расходы такие мне не по силам. Ещё раз прошу тебя извинить меня и крепко обнимаю. Спешу в концерт»* [Письмо № 486. А.Н. Скрябин – А.К. Лядову (Окт. 1906 г.,

Bruxelles, 45)]; «*Эти дни работал как сумасшедший; сегодня хочу дать себе маленький отдых. Выслать все таки пока ничего не могу, как видите не из-за лени*»; «*Теперь я ужасно боюсь, чтобы зала не заняли. Скажу откровенно: мне все больше и больше хочется играть в Париже. Руки, слава Богу меньше меня беспокоят. Всю эту неделю работал над сонатой, скоро, я думаю будет окончена <...> Только что доставили рояль, о чем спешу сообщить Вам. Еще раз примите мою искреннюю благодарность много раз. Получили-ли Вы мое письмо дт вчера? Инструмент чудный, чудный*» [МПБ, XXV, октябрь 1895, Москва].

«*Я только что с поезда, многоуважаемая Наталья Валерьяновна... могу заняться музыкой, о которой Вы меня спрашиваете в прошлом письме... У себя на столе я нашел несколько корректур... Через неделю выйдут два ноктюрна... Теперь я буду отделять сонату*» [30 мая 1893 года, Москва].

«*Примите мою благодарность за сонату. Из Вашего письма я вижу, что Вы меня не совсем поняли. Вместе с детской беспомощностью я имею еще чувство деликатности, которое мне никогда не позволило затруднить Вас устройством моего концерта. Я лишь имел в виду назначения дня, не более. Что же касается этюдов, то их будет 12, а не 6, как Вы пишете*» [МПБ, VI 11 февраля 95, Москва].

*Работаю я теперь буквально целые дни; как встаю, сажусь за писание и так не разгибаясь и просиживаю до вечера; не выхожу даже погулять. Вы подумаете, что я пишу что-нибудь новое? Вовсе нет; все этюды. Некоторых из них Вы и не узнаете, такой переделки они подверглись*» [МПБ, IX 20 марта, 1895, Москва].

Данный блок примеров объединён общей темой «подготовка к концерту». Вышеприведённые тексты содержат ряд музыкальных терминов и словосочетаний (*концерт, партитура, соната, рояль, инструмент, музыка, корректура, ноктюрн, этюд*), которые объединены ключевой семой «классическая музыка». Коннотационный фон формирует понятийное поле «интенсивная подготовка» (*спешу, как сумасшедший, выслать не могу, все больше и больше хочется играть, неделю работал, два ноктюрна, буду отделять сонату, этюдов будет 12, а не 6, работаю буквально целые дни, не разгибаясь и просиживаю, такой переделки они подверглись*), что связано с внутренней дисциплиной музыканта и необходимостью оправдать ожидания слушателей и издателей. Прагматический компонент приведённых



высказываний базируется на двух оппозиционных категориях: «занятия композицией» и «концертная деятельность» (*рояль, инструмент чудный, заняться музыкой ≠ корректуры, устройство концерта, работать над сонатой*). Скрябин много гастролировал и часто жил за границей. Это факт подтверждается наличием топонимов, частично отражающих географию концертов А.Н. Скрябина: *Амстердам, Париж, Брюссель*.

Особый интерес вызывает повторное употребление эпитета «чудный» по отношению к доставленному роялю. Каждый музыкант знает, насколько важен хороший инструмент для сочинительской и в большой степени исполнительской деятельности. Тем более, когда это касается такого виртуоза-исполнителя как А.Н. Скрябин. Удвоение используемого эпитета наряду с повышением эмоционального фона высказывания, подчёркивает значимость момента для будущего концерта.

Около двадцати писем Александр Николаевич адресует Николаю Густавовичу Струве – директору Российского музыкального издательства (РМИ), композитору Н.Г. Струве. Речь в них идёт о творчестве А.Н. Скрябина, об издании своих сочинений, но ключевой темой выступает работа Скрябина в качестве члена Совета РМИ. В следующем письме А.Н. Скрябин пишет о сложности, взятой на себя миссии.

*«Если бы вы только знали, как мне **трудно высказываться** относительно присланных Вами произведений! <...> Дело в том, что у меня еще **не установлена точка зрения**, а от таковой зависит главным образом **приговор**»* [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, 8 мая 1909, Брюссель].

А.Н.С. всегда ценил профессионализм и художественный вкус Н.Г. Струве, доверял ему.

*«Мне было очень приятно, что “Экстаз“ Вам понравился, надеюсь, что и “Прометей“ Вам доставит несколько приятных минут»* [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, 19 декабря 1909, Брюссель]; *«Относительно присланных Вами сочинений Вы верно угадали мое мнение»* [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, без даты, 1909].

Следующие высказывания касаются ряда принципов организации творческого процесса.

*«Я говорю, что у меня **сердце** относится к **разуму**, как **благоразумный артист** к **критику**: он **выслушивает его**, а сам **продолжает идти по раз избранному пути**. А критик **старается страшно, рецензия за рецензией, наставление за наставлением, и все не к чему**»* [МПБ, 3, IV, 1895].

В данном эпизоде выстраиваются две ассоциативные цепочки, в рамках которых реализуется взаимодействие двух личностных инстанций музыканта: **сердце** → **артист** / **разум** → **критик**. Доминантное положение занимает первая структура, которая «выслушивает», но не сходит с избранного пути, а вторая структура «старается страшно», но безрезультатно. Речь здесь идёт о главенстве чувства над разумом в процессе создания художественного (музыкального) произведения. В тексте реализуется взгляд на самого себя со стороны при помощи местоимений (*я, у меня, он, его, сам, все*) и глагольных номинаций активного действия (*выслушивать, идти, стараться*). Выбор таких номинативных единиц указывает на вовлечённость самого себя, онтологическое слияние «я» как субъекта рефлексии и объекта этой рефлексии.

В нижеприведённом отрывке прослеживается мысль о том, что «служенье муз не терпит суеты». По мнению А.Н. Скрябина, творческий процесс требует, прежде всего, самоотдачи и даже самопожертвования, но без насилия над самим собой.

*«Что касается недостающих прелюдий, то я не совсем Вас понимаю, дорогой Митрофан Петрович. Ведь Вы говорите, что насиловать творчество не следует; а мне-бы пришлось просто выжимать из себя, потому что их нет (те, которые были набросаны я не могу создать ни за что в мире, т. к. они мне не нравятся)»* [МПБ, 17-29 марта, 1896. Париж].

## **2. Семья и сентиментальная тематика.**

А.Н. Скрябин не знал своей матери, так она умерла вскоре после его рождения. После смерти жены Николай Александрович Скрябин – отец композитора редко виделся с сыном, служа по дипломатической части, и не часто приезжал в Россию. По воспоминаниям современников отец А.Н. Скрябина, тем не менее, был в курсе исполнительских и музыкальных достижений сына, бывал даже на репетициях [Оссовский 1961].

А.Н.С. во всех письмах к отцу почти всегда называет его папой, но в письмах к другим адресатам: номинация сдержанная – отец<sup>3</sup>.

*«Получил от **папы** письмо, в котором он меня просит приехать в Рим, где он находится со своим семейством. Я столько лет не видел своих братьев, что меня это очень, очень соблазняет <...> Получил еще письмо от **отца**, в котором он приглашает меня **повидаться с ним в***

<sup>3</sup> Отметим, что мачеху, итальянскую подданную Ольгу Ильиничну Фернандес, в письмах он называл «мама». От второго брака у Николая Александровича Скрябина (отца композитора) было пятеро детей: Николай, Владимир, Ксения, Андрей, Кирилл.

*Риме, куда он с женой приедет на 10 дней 13-го нашего мая. Я, конечно, очень обрадовался этому и намереваюсь двинуться из Парижа в Рим после 8 – 20-го»* [МПБ, 4 мая 1896 из Парижа].

*«Сегодня вечером мой отец уезжает и я остаюсь один, что меня немножко пугает. Пока до свиданья дорогой Митрофан Петрович. Передайте мой привет Марии Андреевне и Вале и не забывайте искренно преданного Вам А. Скрябина»* [МПБ, XLVIII. Рим 22 мая – 4 Июня 1896].

В приведённых высказываниях актуализируется общая тема «сыновняя любовь» (*papa просит приехать, повидаться с ним, очень обрадовался; отец уезжает, это пугает*). Коннотационный макрокомпонент актуализируется в контексте апелляций к семейным ценностям (*семейство, братья, встреча соблазняет*) и дружеским отношениям с адресатом (*пока до свиданья, не забывайте*). Прагматика высказываний базируется на двух органически взаимосвязанных категориях: «ожидание встречи» и «грусть расставания».

Письма к Н.В. Секериной<sup>4</sup> представляют собой тексты, наполненные искренностью и непосредственностью чувств. Эти письма стоят особняком в эпистолярном наследии композитора.

*«Не отнимайте у меня мою музу, ведь я полюбил ее той чистой идеальной любовью, которой любят только раз в жизни, и которая никогда не проходит. Ведь я впервые испытываю глубокое счастье этой любви»* [цит. по О. Томпакова 2010].

*«Многоуважаемая Наталья Валерьяновна! Только что получил Ваше письмо... Доктора до сих пор не произнесли еще свой приговор. Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мучительным. О, если бы можно было смотреть светло в будущее, если бы можно было слепо верить в это будущее! Каким заманчивым открылся бы перед нами тогда этот жизненный путь, какими твердыми шагами шел бы человек к любимой цели!»*<sup>5</sup> [30 мая 1893 года, Москва].

*«По-моему, Крым можно уподобить личности, которая во что бы то ни стало хочет казаться лучше, нежели она есть на самом деле, по крайней мере с внешней стороны... Это вполне удастся. Вот физиономия Гурзуфа: гребни возвышенностей, отделяющих*

<sup>4</sup> Наталия Валерьяновна Секерина (1877—1958) пленила Скрябина своей редкой красотой, умом и большой музыкальностью, художественной одаренностью; она была вдохновительницей многих ранних сочинений композитора [Томпакова 2010].

<sup>5</sup> Скрябин очень страдал в разлуке с «маленькой Наташей», тем более, что рушилась его надежда на карьеру пианиста-виртуоза: он переиграл правую руку, и не мог больше выступать. Но мужественно боролся против судьбы и победил. Не имея возможности играть обеими руками, он стал сочинять только для левой руки и выступал с этими сочинениями в концертах [Томпакова 2010].

живописную *долину* от высоких *холмов* хребта Яйлы, покрытые рядом стройных *кипарисов*... Самые нежные южные растения нашли здесь себе приют... Очертания *гор*, иногда капризные, даже дикие, а иногда мягкие, ласкающие, *исчезнувшие в объятиях мечтательных облаков*... а море, чудное южное море довершает *прелесть страны*... До свиданья... С нетерпением жду от Вас весточки» [25 августа 1893 года, Гурзуф].

«*Мрак полнейший*, дождь, кажется, не шел сверху, а водяные капли образовывались здесь же в тумане, *наполнившем собой всю долину*... И вот, представьте, что я должен был испытать, когда вчера, проснувшись, выглянул из окна и увидел *в небе голубой просвет*... Сознание *свободы* до того наполнило все мое существо, что не оставило места *другим восприятиям*...» [После 4 мая 1895 года, Гейдельберг].

Все письма, адресованные «маленькой Наташе», наполнены поэтичностью и свежим восприятием жизни (даже если они посвящены грустным событиям: болезнь правой руки, расставание, финансовые проблемы, моменты депрессии).

Вышеприведённый языковой материал отражает сущностную потребность человека в любви и творческом преображении действительности, сопровождаемой образным осмыслением окружающей реальности. Исследуемый материал демонстрирует наличие в семантике языкового материала ключевой семы «счастье» (*чистая идеальная любовь, впервые глубокое счастье, светлое будущее, прелесть страны*), что отражает возвышенное отношение А.Н. Скрябина к объекту своей любви, уверенность в собственных силах, необходимых для преодоления преград, которая судьба возводит перед музыкантом. В эпизодах реализуются следующие коннотативные компоненты: источник вдохновения (*муза*), необходимость борьбы для достижения своей идеалов (*любимая цель*), свежесть впечатлений (*мечтательные облака*), надежда на лучшее (*голубой просвет*).

Особый интерес представляет фрагмент, описывающий природу Крыма. Главный персонаж этого отрывка – Гурзуф. Он представлен в рамках метафоро-метонимического контекста в форме развернутой метафоры. В описании развертывается, прежде всего «художественное пространство» [Бахтин, Будагов, 1983], поскольку время на этом участке текста как бы останавливается, чтобы выдвинуть на первый план обозначения деталей природы, представляющих собой по сути дела отражения психических элементов внутреннего мира личности (*гребни, долина, холмы, кипарисы*). Почти все эпитеты принадлежат категории

одушевлённых существей (стройный, нежный, капризный, ласкающий, мечтательный).

В приведенном высказывании происходит развертывание во времени обращенного параллелизма (метаморфоза). Топоним (*Крым*) становится последовательно «личностью», «физиономией Гурзуфа», «прелестью страны». Ассоциации устанавливаются путем персонификации (олицетворения): (*Очертания гор, капризные, дикие, иногда мягкие, ласкающие, исчезнувшие в объятиях мечтательных облаков*). В художественном пространстве рассмотренных фрагментов метафорические построения, образуя концептуальную референтную сетку признаков «психических объектов» (любовь, страдание, желание, надежда), коррелирующих между собой, обуславливают образное прочтение эпизода.

У А.Н. Скрябина были сложные отношения с детьми<sup>6</sup>, с которыми он практически не переписывался, тем не менее, небольшая часть писем раскрывает его трепетное отношение к детям.

*«Пишу Вам только несколько слов, чтобы известить о радостном событии. Наконец-то напряжённое состояние наше пришло к концу и мир обогатился ещё одним прекрасным созданием с чёрными глазами. Девочка миленькая и здоровенькая (Ариадна, 13 (26) октября 1905 года, рождённая вне брака). Таня чувствует себя недурно, хотя очень слаба и измучена страданиями»*<sup>7</sup> [Маргарите Кирилловне Морозовой – Письма 2003, стр. 398].

*«Кто нас утешает и действительно пользуется деревней – это Арошка, которая растёт и крепнет с каждым днём»*<sup>8</sup> [Маргарите Кирилловне Морозовой – Письма 2003, стр. 475].

Интересны в лингво-психологическом плане письма композитора (женатого семейного человека) к Татьяне Фёдоровне Шлёцер<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> У Александра Николаевича всего было семеро детей: четверо от первого брака (Римма, Елена, Мария и Лев) и трое – от второго (Ариадна, Юлиан и Марина). Из них трое умерли ещё в детском возрасте, не дожив до совершеннолетия. В первом браке (с известной пианисткой Верой Исакович) из четверых детей (трёх дочерей и одного сына) в раннем возрасте умерли двое. Первой (будучи семи лет от роду) умерла старшая дочка Скрябиных – Римма (1898—1905) [[https://ru.wikipedia.org/wiki/Скрябин,\\_Александр\\_Николаевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Скрябин,_Александр_Николаевич)].

<sup>7</sup> Композитор в это время жил там уединённо со своей второй, «гражданской» женой, снимая три комнаты в неказистом домике у железной дороги, полностью поглощённый работой над «Поэмой экстаза».

<sup>8</sup> В семейном кругу Скрябиных говорили почти исключительно на французском. В ходу был особый «семейный язык»: Александр Николаевич придумывал множество новых существительных и прилагательных, очень мелодичных и ласкающих слух, когда речь заходила о Татьяне Фёдоровне и детях. Последние были удостоены прозвищ. Ариадну отец называл «стрекозой», а также уменьшительными именами, вроде «Арошки». У Юлиана были «французские» прозвища: Мутон (фр. *Mouton* — «барашек» или «овчина»); Люстюкрию (фр. *Lustucru* — «простак»). Родившуюся позже Марину Скрябин называл Куклой [[http://ru.wikipedia.org/wiki/Скрябина,\\_Ариадна\\_Александровна](http://ru.wikipedia.org/wiki/Скрябина,_Ариадна_Александровна)].

<sup>9</sup> Бывшая ученица, безгранично влюбленная в его музыку и в него самого.

*«...Верь в мою любовь и сама люби, люби. Сегодня или новые гармонии подсказали мне новые ласки, или новые ласки – новые гармонии... Ты услышишь, ты увидишь, ты будешь осязать...»* [цит. по А. Бандура 2009, 14].

*«Я всю дорогу в экстазе! Наконец я нашел себя... Весь мир затопила волна моего бытия... Опьяненные моим благоуханием, возбужденные моею ласкою, то лижущей, то порхающей, истомленные... сладостной нежностью прикосновений, изожженные молниями моей страсти, вы почувствуете ваших мечтаний пышный расцвет...»* [цит. по А. Бандура 2009, 15].

Семантическая структура приведённых текстов «окрашена» в гиперчувственные тона, благодаря вербализации центральной семы «эротическая увертюра / прелюдия» (новые ласки, будешь осязать, возбуждённые лижущей ласкою, сладостная нежность прикосновений, опьянённые благоуханием, изожжённые молниями страсти). Термин «эротический» употребляется в данном случае в русле концепции Р. Барта как *«investissement amoureux dans un objet quel qu'il soit»* ('чувственное инвестирование / привязанность влюблённого субъекта в любой объект (текст)') [Barthes 1973]. В данной перспективе объект любви расширяет своё предметное поле и допускает наличие корреляций с кодом культуры носителя языка.

Коннотационная составляющая приведённых высказываний усиливается благодаря метафоро-метонимическому контексту (любовь = музыка; гармония = ласка) и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «творческий подъём». Прагматический компонент приведённых высказываний базируется на стремлении передать силу эмоционального настроения, перед тем как начать воспринимать созданную музыку (метафорически – «любовные ласки»).

Анализ текстового материала позволяет говорить о реализации принципа виртуального экстаза («мистического сладострастия» как говорили в эпоху А.Н. Скрябина, термин эзотерики Даниила Андреева). Речь здесь очевидно идёт о необходимости для индивида синтеза двух начал: чувственного и духовного. Данное внутреннее единение А.Н. Скрябин, очевидно, обрёл с Татьяной Фёдоровной Шлёцер.

### **3. Программные высказывания, лирика.**

Ещё в молодости А.Н. Скрябин начинает сопровождать свои музыкальные творения словесными пояснениями. В более позднем возрасте эта привычка исчезнет, но ранние комментарии композитора не только являются неотъемлемой частью творческого потенциала его

языковой личности, но и могут трактоваться как своеобразные программные высказывания по исполнительскому мастерству: *avec une douce ivresse* ('в нежном **опьянении**'), *con voglia languido* ('с **томным желанием**'), *avec ravissement et transport* ('с восхищением и восторженным **исступлением**'), *avec une noble et douce majesté* ('с благородным величием и **нежностью**'), *avec une noble et joyeuse émotion* ('с **чувством благородным и радостным**'), *presque en délire* ('почти **в бреду**'), *de plus en plus audacieux* ('все с **большей смелостью**'), *de plus en plus large et puissant* ('все **шире и могущественней**'), *très parfumé* ('**благоухающе**') [цит. по С.К. Щукина 2013]; «*таинственно, сосредоточенно*», «*странно, словно летя*», «*с возрастающим жаром*», «*таинственное дуновение*», «*ласкающая волна*», «*мечта обретает форму (ясность, нежность, чистота)*», «*чары*», «*воодушевленно*» [цит. по С. Савенко 2006, 321].

Уникальность скрябинских ремарок состоит в том, что они сугубо индивидуальны. Это не универсальные ремарки, понятные любому профессиональному музыканту: *стаккато*, *легато*, *ленто*, *largo*, *grave* и пр. Скрябинские словесные пояснения рассчитаны на восприятие исполнителей-личностей с большой буквы. В семантике большинства лексем преобладает субъективный чувственный план, интерпретация которого полностью зависит не только от уровня профессиональной подготовки инструменталиста, но и от его способности проникнуть в синестезическую суть музыки А.Н. Скрябина, объединяющей в себе богатую палитру ощущений: *нежное опьянение*, *томное желание*, *почти в бреду*, *благоухающе*, *ласкающая волна*, *чары*, *таинственное дуновение*.

Музыковеды отмечают новаторский и пророческий характер «поэтических» ремарок А.Н. Скрябина. «В любом случае, словесные обозначения Скрябина намечают важную тенденцию музыкальной нотации XX столетия, стремящейся зафиксировать не только (и не столько) *текст* сочинения, сколько его *контекст*. Отсюда уже не так далеко до «вербальных партитур» авангарда 1960-х годов, обходящихся вовсе без нотных знаков» [Савенко 2006, 321-322].

Любая из следующих цитат А.Н. Скрябина могла бы быть названа «максима», иными словами «правило поведения или основной принцип, которым человек руководствуется в своих поступках» [ЕНТССРЯ]:

*Зависть – признание себя побежденным / Неотъемлемым качеством научного работника является трудолюбие. Эксперимент требует подчас многократной проверки, что связано обычно с огромным напряжением. «Без труда нет истинно великого», – сказал*

*Гёте – и был совершенно прав / Оптимист вовсе не тот, кто никогда не страдал, а тот, кто пережил отчаяние и победил его / Ученый во всем должен быть абсолютно честен. Малейшее отклонение от этого качества является, на мой взгляд, тягчайшим преступлением / Сатана – это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте – это принцип активности, движения* [URL: <http://www.aphorisme.ru/by-authors/skryabin/?q=444>].

А.Н. Скрябин является редким музыкантом, создавшим два цикла лирических произведений. К их числу относится последнее словесное творение его жизни «Предварительное действие». Это стихотворное произведение было призвано подготовить слушателя к восприятию Мистерии – главного и не осуществленного творения Скрябина<sup>10</sup>. Александр Николаевич был убеждён в провидческом характере собственного творчества: *«Моя лирика должна быть эпосом <...> необходимо вскрыть космический смысл каждого личного переживания; история одного чувства, одного стремления есть история вселенной»* [цит. по Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи 1919, 114].

Рассмотрим наиболее характерные фрагменты «Предварительного действия» в плане выявления способов вербализации ключевых личностных черт композитора:

<p><b>стр. 202</b>          Великое свершается!          И сладостная вновь  <b>Рождается любовь!</b></p>	<p><b>стр. 203</b>          Я последнее свершение          Я блаженство растворения          Я всезвёздности алмаз          Я всезвучное молчание          Смерти белое звучание  <b>Я свобода я экстаз</b></p>
<p><b>стр. 208</b>          Радость <b>рождать</b> превосходит все ужасы <b>смерти телесной</b>          Да, лишь телесной, ещё повторю, ибо <b>дух мой бессмертный</b>          В вас и потомках бесчисленных будет являть себя вечно.</p>	
<p><b>стр. 211</b>          К мгновенью устремилось  <b>Безличное «везде»</b></p>	<p><b>стр. 212</b>          Зри, забыв стихию тёмную  <b>Я к тебе несусь одна</b></p>

<sup>10</sup> Действие предполагало использование пения, чтения, танца, света и даже вкусовых ощущений.



Из времени <b>родилось</b> <b>Страдательное «где»</b>	Погрузись в меня, истомную Погрузись же, <b>я волна</b>
Я любовь в тебе взыгравшая Ты во мне взыгравший свет Я волна, себя познавшая, Как игре твоей ответ	О, проснись во мне сознанием Светоносный <b>луч</b> , проснись Будь послушен заклинаньям <b>И смесись со мной, смесись.</b>
<b>213</b> Исходя любовью жгучею Взятый мыслию одной Я поник молнийной тучею Над влюблённою волной	<...> Разбуди во мне сознание Двуединого бытия. Я отныне сочетание «Я» и чуждаго «не-я»
<b>стр. 215</b> Мы – <b>ласки нежные</b> , мы – тёплое дыхание В себе таящие все ужасы отрав <b>Сюда проснулись мы цветов</b> <b>благоуханьем</b> <b>Себя узнали здесь мы</b> <b>шелестами трав</b>	Мы в храме сумраков <b>возлётные</b> столпы Мы пышно <b>шумами зелёными</b> одеты Существ загадочных скрываем мы толпы К нам льются томные таинственные светы
<b>стр. 222</b> Связь утратив с небесами Мы рассеялись и сами. Друг на друга <b>возстаём</b> мы Войны грозныя <b>ведём</b> мы.	<b>стр. 232</b> Он блаженно упал Как звенящий кристал Как сверкающий звук Полный сладостных мук И блестят как топаз, Гиацинт, хризопраз Как карбункул, опал Сардоникса кристал Как смарагд, маргарит Халкедон, хризолит
Как небесный сапфир Как <b>ласкающий мир</b> <b>Он горит, как единый</b> <b>всецветный алмаз</b> <b>Этот храм – наша жизнь, наш</b> <b>расцвет, наш экстаз.</b> [цит. по Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: 1919 год]	

Действие эпизодов развивается под знаком предчувствия осуществления любви, что совпадает с актуализацией центральной семы «рождение» на денотативном уровне (*рождается, рождать, родилось*).

Коннотативный макрокомпонент формируется на основе вербализации подконцепта «разнообразие форм» рождаемого нового мира (*кристалл, звук, топаз, гиацинт, хризопраз, карбункул, опал, сардоникса кристалл, смарагд, маргарит, халкедон, хризолит*). Прагматический фон приведённых высказываний базируется на актуализации двух органически противопоставляемых, но стремящихся к слиянию (*смесь со мной, смесь*) сущностей: мужское (*луч*) и женское начало (*волна*). В приведённых отрывках (кульминация всего цикла) метафорически описывается единение «мирового» духа и «земной» материи в результате сладострастного мистического акта, расчищающего путь к сотворению грядущего нового мира (*ласкающий мир, горит, как единый всецветный алмаз, храм – наша жизнь, наш расцвет, наш экстаз*).

Экстатический эротизм Скрябина, который проявлявшийся также в его исполнении («сладострастные, утончённо чувственные касания к звукам», «спазматические ритмы, возбуждающих как осязание»<sup>11</sup>), манифестируется и в вышеприведённых отрывках, в частности в русле вербализуемых интегральных имбрикационных концептов: «ласки-страдания», «любовь-борьба». Вот как говорит сам А.Н. Скрябин об аналогии между половым возбуждением и процессом создания музыки.

*«Я давно уже убедился, что творческий акт теснейшим образом связан с эротикой» / «Я определённо знаю и по себе, что творческое возбуждение имеет даже все физиологические признаки сексуального возбуждения» / «ведь Мистерия это акт эротический, акт любви. Вот как любовь между мужчиной и женщиной оканчивается актом излияния семени – так и в Мистерии... и вот это (он наиграл последние такты сонаты) – это есть излияние и затем то ослабление, которое всегда бывает, исчезновение в небытие, ведь не надо думать, что в Мистерии будет, как у нас теперь ... как это бывает. Наоборот, наш сексуальный акт есть ничто иное, как прообраз Мистерии, как тот же акт, но распылившийся в миллиардах отражений, в отдельных мелких полярностях. В этом и есть материализационный процесс – всё распыляется, всё разбрызгами проникает мироздание, и полярность эротического акта тоже распыляется, разбрызгивается. Не Мистерия*

---

<sup>11</sup> Термины Леонида Леонидовича Сабанеева – русского музыковеда, композитора, музыкального критика.

будет подражать нашему “акту”, а мы сейчас подражаем будущей Мистерии» [цит. по Л.Л. Сабанеев 2000].

#### **4. Здоровье.**

Скрябинская обострённая мнительность, склонность к депрессиям и болезненная уязвимость по отношению к любым внешним вторжениям в личное пространство отражается в следующих фрагментах его писем.

*«... во время прогулок по зоологическому саду в Берлине нечто попало ко мне в глаз и так меня замучило, что я должен был обратиться к доктору и просидеть целый вечер в номере, предаваясь слезам»* [МПБ, 23 апреля 1895].

*«Вы спрашиваете меня о моем здоровье. Скажу Вам что, физически я, кажется ни на что не смею жаловаться. Только настроение у меня какое-то особенное, нехорошее; определить его я сам не могу. Какое-то беспокойство, ожидание чего то нехорошего живет во мне и мучает меня непрестанно»* [МПБ, XVIII, июнь 1895, Вицнау].

*«Сегодня же у меня раздуло щеку, т. ч. я не мог выйти; теперь уже и не знаю придется ли мне увидеть товарищей до от'езда в Петербург <...> Жизнь же веду, нужно сознаться опять крайне нездоровую, ложусь поздно иногда в 4; встаю большею частью с тяжелой головой, немного нервничаю; ну да верно таков уже мой удел!»* [МПБ, XXIV 10 октября 95, Москва].

*«В настоящее время занимаюсь оздоровлением себя, предаваясь отдыху и физическим упражнениям. Хочу этим начать новый период своего существования. Заниматься музыкой начну с сентября и тогда же окончу все начатые мной сочинения, из которых главное – 3-я симфония <...> Теперь к моей безграничной радости вижу, что могу приобрести большие силы и тогда предаться искусству, как о том давно уже мечтаю. <...> В первый раз в жизни я отдыхаю в настоящем смысле этого слова. Только месяц спустя после экзамена наступил первый сносный по самочувствию день. Такое утомление – результат страшного напряжения многих лет. Если бы я не решился, наконец, свершить этот, как я называю, подвиг бездействия (я сижу по целым дням в гамаке), то меня, наверное, через 2-3 года уже не стало»* [МПБ, 17/30 июля 1902, Оболенское].

Вышеприведённые тексты содержат ряд терминов и словосочетаний лечебной тематики (здоровье, мучить, тяжёлая голова, оздоровление), которые объединены ключевой семей «состояние здоровья». Коннотационная составляющая приведённых высказываний

актуализируется благодаря тематическому контексту и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «неопределённость» (*нечто, кажется, кокой-то, ожидание чего то*). Прагматика отрывков сконцентрирована вокруг языковых единиц «депрессивной» семантики (*замучило, предаваясь слезам, беспокойство, страшное напряжение*). Употребление подобного языкового материала имеет своей целью убедить реципиента информации, скорее в безысходности (*таков уже мой удел, подвиг бездействия*), чем в необходимости искать выход из угнетённого состояния.

Специалисты по эвропатологии<sup>12</sup> отмечают ещё одну характерную сторону личности А.Н. Скрябина, его истерические припадки в период творческого подъёма и вообще перед периодом обострения музыкальных способностей: «Интересны те нервные припадки, которым был подвержен Скрябин и из которых один подробно описывает в своем письме к Беляеву тетушка Скрябина 25/1-1897 г. Особенно интересно замечание Скрябиной, что, по ее наблюдениям, подобные припадки всегда бывают у ее племянника “перед появлением на свет новых музыкальных мыслей”» [Юрман 1925, 71].

*«Припадок произошел ночью, сначала он совсем похолодел, и я решительно не знала, чем его согреть, порой у него что-то делалось с сердцем, а главное с головой, я даже не пойму, говорит, что боли нет никакой, а между тем только и успокаивался, когда я ему держала голову крепко руками. Все это кончилось к утру горькими слезами или истерикой, после чего он утих, но не заснул ни на одну секунду. И так он пролежал до 4-х часов вечера в полном изнеможении»* [Л.А. Скрябина к МПБ от 25, I, 1897].

*«Относительно появления на свет чего-то нового я не ошиблась. Только вернулся он в этот вечер от Шлёцер, сейчас же уселся за рояль, забыл обещание невесте ложиться раньше спать, играл, правда, очень тихо, и до которого часу уж не знаю. Я и сама заснула часа в 4, а он все еще играл. И вот с тех пор пошло, сидит опять все ночи, да и днем перестал учить свой концерт и все что-то играет с такой сияющей и блаженной физиономией, что я сегодня уже его спросила, не народилось ли у него что-нибудь новенькое, он мне ответил утвердительно, и говорит, что выходит что-то очень уж хорошее, да и по его лицу вижу, что он блаженствует»* [Л.А. Скрябина к МПБ от 25, I, 1897].

---

<sup>12</sup> под эвропатологией понимается креативная деятельность гениальной личности, сопровождаемая пароксическим всплеском психической активности всех уровней субъективной продуктивности.

Анализ приведённых отрывков позволяет говорить об описании своеобразно тяжёлого припадка истерии<sup>13</sup>. Внезапная интенсификация творческих и исполнительских способностей, как правило, является следствием припадка, приводящего часто к креативной эйфории (*уселся за рояль и всё ещё играл до 4 часов, сидит опять все ночи, сияющая блаженная физиономия, выходит что-то очень уж хорошее, блаженствует*).

## 5. Финансы.

Финансовые проблемы любой творческой личности являются также интегративным элементом экзистенции русского композитора А.Н. Скрябина.

*«От Гейдельберга я в полном восторге. Это одна из причин, по которой я останусь здесь на несколько дней. Есть еще и другая, та менее поэтична: мои финансы совершенно истощились и я должен с крайней неделikatностью обратиться к Вам **просьбой о подкреплении**. Не припишите это обстоятельство моему **мотовству** – веду я себя очень, очень скромно. Но я должен был **истратить часть своих капиталов** на платье, вот по тому-то и случилась такая неприятная вещь»* [МПБ, 4 Мая 1895 года, Гейдельберг].

*«Хотя мои финансы не совершенно еще истощились, все-таки я теперь так боюсь остаться без оных, что было бы хорошо, если бы Вы выслали мне еще **сто руб.** Простите, Митрофан Петрович, что я так бесцеремонен, но после Гейдельбергского случая я как то напуган. Хотя и знаешь, что **деньги вышлют, а все таки на чужой стороне без них не ловко как то**»* [МПБ, 18 Июня 1895, Вицнау].

*«О получении денег я писал Вам ранее, не знаю также, получили ли Вы? Мне предстоят новые расходы, совершенно не предвиденные, а именно **пальто** мое прислано из Москвы быть не может, ибо старых вещей не пропускают. Ходить же **в теплом** уже и теперь становится **не возможным**»* [Champs-Élysées, Paris, Март 1896].

*«Теперь дорогой Митрофан Петрович дам Вам полный **отчет о своих расходах**; Пальто 120 фр./ Пара 120 / Шляпа 16 / Башмаки 28 / 3 рубашки по 4 фр. 12 / 2 р. по 6 фр 12 / Итого на платье 308 фр. / Отправка прелюдий 20 фр. с сантимами / Прислуге роздал за все время 32 / В пансион заплатил сегодня 165 / раньше 345 / Первый счет не имею и не помню. Остается у меня еще 98 франков. Значит еще на 1-ну*

---

<sup>13</sup> К проявлениям истерии относят демонстративные эмоциональные реакции (слёзы, смех, крики), судороги, параличи, потерю чувствительности, глухоту, слепоту, помрачения сознания, повышенную сексуальную активность и другое [http://ru.wikipedia.org/wiki/Истерия].

неделю. Конечно, есть еще мелкие расходы как галстуки, бритье и т. д., этого я уже ничего не помню. Для уплаты по большому счету **я занимал деньги**, которые потом и отдал» [МПБ, 12 апреля 1896, Париж].

Приведённые выше фрагменты объединены единой семьей «затраты» (*истратить часть капиталов, мотовство, финансы истощились, расходы*). Катализаторами коннотационного фона высказываний выступают языковые единицы, вербализующие концепт «выплата долгов» (*неприятная вещь, на чужой стороне не ловко без денег, занимал и отдал*). Прагматика эпизодов манифестируется в русле вербализации концепта «просьба» (*просьба о подкреплении, если бы Вы выслали мне еще, ходить в тёплом не представляется возможным, отчёт о расходах*).

Клод Ашиль Дебюсси.

Музыкальный дискурс К. Дебюсси можно также разделить на основные тематические блоки. В рамках статусно-ориентированного поведения речевые возможности французского композитора также ориентированы на определённые цели и тематически организованы:

1. Профессиональные проблемы и публициста.
2. Сентиментальная тематика.
3. Творчество.
4. Здоровье.
5. Финансы.

Рассмотрим каждый тематический блок с целью выявления дискурсных корреляций с языковой личностью К. Дебюсси:

### **1. Профессиональные проблемы и публицистика.**

В профессиональном плане Клод Дебюсси – композитор и исполнитель (блестящим пианистом, выработавшим собственный пианистический стиль). Еще в юности композитор начал свои искания в сфере гармонии и образов, развивая идеи романтической традиции. К. Дебюсси несколько раз бывал в России и испытал влияние русской музыкальной культуры (Мусоргский, Римский-Корсаков). Дебюсси – автор разнообразных музыкальных произведений, но наибольшее признание получили его фортепьянные произведения.

Проанализируем некоторые образцы тематического арсенала словесного наследия французского композитора, касающиеся его профессиональной деятельности.

«*En principe j'accepte très volontiers d'écrire quelque chose pour la harpe chromatique*<sup>14</sup>; je viens même, à ce sujet, de demander à M. G. Lyon de me faire entendre cet **instrument**, tout à fait **inconnu** pour moi. Maintenant, **je vous saurais gré de me dire l'époque où vous aurez besoin du morceau**» (В принципе я охотно напишу что-нибудь для хроматической арфы; я даже по этому поводу попросил Месье Г. Лиона дать мне послушать этот инструмент, абсолютно незнакомый для меня. Теперь я был бы вам очень признателен, если бы сообщили мне, где вам будет необходима эта часть) [DEBUSSY A JEAN RISLER, 28 novembre 1903].

Как видим, музыкальные термины (арфа, хроматический, инструмент, часть = 'кусок'), будучи зависимыми от художественного кода культуры, в своём употреблении формируют профессиональные параметры эпистолярного дискурса. Коннотационная составляющая высказывания усиливается благодаря понятийному полю, связанному с интегративной идеей «заказное произведение». Прагматика эпизода формируется вокруг готовности композитора познать новый инструмент и создать нотное произведение для него.

«*J'ai encore dans ma mémoire le souvenir de l'exécution de votre Sacre du printemps chez Laloy... Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie vainement d'en retrouver la terrible impression. C'est pourquoi j'en attends la représentation comme un enfant gourmand auquel on aurait promis des confitures*» (У меня до сих пор в памяти воспоминание об исполнении вашего произведения «Весна священная» у Лалуа ... Это не отпускает меня как прекрасный кошмар и я тщетно пытаюсь снова обрести то невероятное ('ужасное') впечатление. Именно поэтому я жду спектакля как ребёнок-лакомка, которому пообещали варенье) [Debussy à Stravinski, 5 novembre 1912].

Тропные словесные комплексы эпизода *прекрасный кошмар* (оксюморон), *ужасное впечатление* (гипербола), *ребёнок-лакомка = варенье* (развёрнутая метафора) отражают **эйфорическое отношение** К. Дебюсси к услышанному произведению Игоря Стравинского. Коннотационная составляющая приведённых единиц обогащается благодаря контексту и понятийному полю, связанному с ключевой идеей «гениальность».

« (...) *J'ai peu écrit de musique orchestrale, par contre j'ai terminé: 12 Études pour le piano; une sonate pour violoncelle et piano; une autre sonate*

---

<sup>14</sup> Хроматическая (беспедальная с перекрестными струнами) арфа, сконструированная в 1897 году во Франции. Обеспечивает хроматические ступени на всем протяжении звукоряда арфы. В дальнейшем не получила широкого распространения и вскоре вышла из употребления, так как потеряла прежде всего – эффектное глиссандо.

*pour Flûte, Alto et Harpe; dans la forme ancienne, si souple, (sans la grandiloquence des sonates modernes) il y en aura Six, avec des combinaisons différentes, la dernière réunira les sonorités employées dans les autres... Pour beaucoup de gens, ça n'aura pas l'importance d'un drame lyrique... mais il m'a paru que cela servirait mieux la musique»* (Я мало пишу оркестровой музыки, с другой стороны, я закончил: 12 этюдов для фортепьяно; сонату для виолончели и фортепьяно; ещё одну сонату для **Флейты, Альта и Арфы**; в традиционной форме, такой мягкой (без напыщенности современных сонат), их будет шесть, в различных сочетаниях, последняя объединит в себе звучание других сонат ... Для большинства людей, это не будет иметь масштаба лирической драмы ... но мне показалось, что это пойдёт на пользу музыке) [DEBUSSY A BERNARDINO MOLINARI, 6 octobre 1915];

Рассматриваемый отрывок насыщен отраслевыми терминами, что придает высказываниям характер отчёта о проделанной работе. При этом центральная тема актуализируется идеей «высокий профессионализм». Коннотативный фон и прагматика высказываний отличается узкой направленностью на выполнение заказанной работы и формируется на основе вербализации концепта «качество» музыки.

Публицистический цикл К. Дебюсси посвящён творчеству ряда композиторов и остроумным рецензиям на текущие события музыкальной жизни<sup>15</sup>.

*«je n'aime pas les spécialistes. Pour moi, se spécialiser, c'est rétrécir d'autant son univers et l'on ressemble à ces vieux chevaux qui faisaient tourner anciennement la manivelle des chevaux de bois et qui mouraient aux sons bien connus de la Marche Lorraine ! Pourtant, je connais toute la musique et n'en ai retenu que le spécial orgueil d'être assuré contre toute espèce de surprise... Deux mesures me livrent la clef d'une symphonie ou de toute autre anecdote musicale»* (Я не люблю специалистов. Для меня, специализироваться означает сужать свою вселенную и быть похожими на старых лошадей, которые приводили в движение карусели и умирали под звуки известного Лотарингского Марша! Тем не менее, я разбираюсь в музыке и горжусь тем, что обладаю иммунитетом от всяких сюрпризов... Мне достаточно услышать два такта, чтобы найти ключ к симфонии или прочему музыкальному анекдоту) [МСа 12-13, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

---

<sup>15</sup> Композитор писал под псевдонимом «Господин восьмушка (восьмая нота)». Его публицистические статьи были опубликованы в сборнике «Monsieur Croche – Antidiletante» после смерти музыканта.



Центральная сема «специалист» актуализируется на денотативном уровне и манифестирует стремление композитора выразить своё негативное отношение к данному типу музыкантов. Развёрнутая метафора (старые лошади → карусель → Лотарингский Марш → смерть) усиливает образную составляющую эпизода и формирует коннотативный фон вокруг головной идеи «узкий профессионализм».

«*A notre époque, la musique tend de plus en plus à servir d'accompagnement à des **anecdotes sentimentales** ou tragiques et assume le rôle un peu louche de **faiseur de boniments** à la porte d'une baraque où s'efforce le sinistre à Rien du Tout*» (В нашу эпоху, музыка всё больше и больше стремится служить аккомпанементом для sentimentalных или трагических анекдотов и выполняет сомнительную роль ярмарочного зазывалы, стоящего в дверях балагана, где из всех сил гримасничает захудалый актёршкa) [МСa 37, LA SONATE DE M. PAUL DUKAS].

В приведённом высказывании актуализируется ряд сем: «аккомпанемент», «анекдот», «зазывала». Коннотативный фон формируется в русле реализации центральной идеи «фальшивость». Прагматический компонент базируется на вербализации коммуникативного импульса в рамках концепта «сожаление». Отмечается приём аккумуляции образной составляющей (метафорометонимический контекст: зазывала → двери барака → плохой актёр), способствующей поднятию эмоционально-экспрессивного тона эпизода.

«*M. A. Nikisch a l'attitude et la mèche, il y joint heureusement de plus sérieuses qualités; en outre, son orchestre est merveilleusement discipliné, on se sent en présence de gens qui ne se préoccupent que de **faire sérieusement de la musique**; ils sont graves et simples, comme les personnages d'une primitive fresque... c'est d'une rareté touchante. M. Nikisch est un virtuose incomparable; il apparaît même que sa virtuosité lui fait oublier ce que l'on doit au bon goût!*» (У Месье А. Никиша есть поза и чёлка, к счастью, у него есть и другие зримые достоинства; кроме того, его оркестр чудно вышколен, чувствуется, что люди серьёзно занимаются исполнением музыки; они сосредоточены и просты, как персонажи первобытных фресок ... это так трогательно редко встречается. Месье Никиш — несравненный виртуоз; кажется даже, что его виртуозность затмевает, то в чём он обязан хорошему вкусу) [МСa 57-58, A. NIKISCH]

Ключевая сема «ремесленничество», коннотативный эмоционально-экспрессивный макрокомпонент находится на уровне экстралингвистических данных (дирижёр, оркестр, техника исполнения, отсутствие вкуса). В данном случае наблюдается речевое обыгрывание

семантики устойчивого словесного комплекса (*иметь выправку*) и буквального значения свободного сочетания слов (*иметь чёлку*). Внутренняя форма языковых единиц в упомянутом примере (*чудно вышколенный оркестр, музыканты сосредоточены и просты*), их образная составляющая (*первобытные фрески*) переплетается с прямым значением выражения, усиленного атрибутивным прилагательным ('трогательная редкость' = *rareté touchante*), что создаёт дополнительный иронический эффект.

## 2. Сентиментальная тематика.

По свидетельствам современников характер у К. Дебюсси был вздорный и мрачный, но, несмотря на это, он часто был объектом любви и отвечал взаимностью. Случайные связи и божественный образ жизни, который вёл композитор, не позволяют говорить о том, что верность была ключевой чертой его личности<sup>16</sup>. При этом любовные увлечения, по-видимому, стимулировали не только его музыкальное творчество, но и разнообразили дискурсную палитру его писем.

«*Lilly aimée. Hier, j'ai passé une journée plutôt fâcheuse... Ta visite du matin en me rendant si heureux m'avait laissé très troublé et naturellement j'étais tout à fait préparé à trouver la vie insupportable*» (Лили, любимая. Вчера я провёл скорее неприятный день ... Твой утренний визит, сделав меня счастливым, затем оставил меня в сильном замешательстве и я естественным образом был готов к тому, чтобы найти жизнь невыносимой) [Vendredi 5 mai 1899].

«*Ça n'a pas manqué et j'ai été parfaitement désagréable avec les gens qui ont eu le bonheur de me rencontrer (ironie). Je prononçais ton nom que j'aime tant et j'ai successivement appelé Lilly, un conducteur de tramway et mon ami le plus intime* (Так и случилось, я был совершенно неприятен людям, которые имели счастье меня встретить. Я произносил твоё горячо любимое имя, и называл им водителя трамвая и самого близкого друга) <...> *j'ai la continuelle vision de ta bouche et mon corps me fait mal, tant il est torturé par le désir fou d'étreindre ton corps, j'ai faim et soif de toi à l'exclusion de toute espèce d'autre chose*» (Я постоянно вспоминаю твои губы, и тело моё болит, настолько оно измучено сумасшедшим желанием слиться с твоим телом, я голоден тобою, я жажду тебя с тотальной исключительностью этого мира). «*Vois-tu, Lilly jolie, tu pourras peut-être trouver des lèvres plus rouges que les miennes, tu pourras être étreinte par*

---

<sup>16</sup> Ses nombreuses et tumultueuses amours, parfois adultères, lui causeront quelques soucis et fragilisent jusqu'à ses amis et relations [[http://www.symphozik.info/biographie-courte-achille\\_claude+debussy,49.html](http://www.symphozik.info/biographie-courte-achille_claude+debussy,49.html)]

*des bras plus agiles que les miens et sentir contre ton sang un sang plus tiède, mais cela n'est rien, et jamais personne ne t'aimera avec un abandon aussi absolu* <...> *Maintenant j'ai la peur malade que quelque chose t'enlève à moi ... Tous mes baisers* (Видишь ли ты, Лили красавица, возможно ты смогла бы найти более красные губы, чем мои, ты могла бы найти руки для объятий более ловкие, чем мои, ты могла бы более горячую кровь, но это всё чушь, никто и никогда не будет тебя любить беззаветнее, чем я ... Сейчас я испытываю болезненный страх потерять тебя ... Все мои поцелуи тебе)» [ibid.].

«*Alors, cette nuit, j'ai embrassé ta lettre comme une personne vivante, tant j'avais besoin de sentir quelque chose de toi sur ma bouche, un peu du frais parfum de tes lèvres est monté vers moi et j'ai tendu les bras à ce rêve, fait de tout ce que tu as laissé en moi d'impérissable amour*» (Тогда, в эту ночь, я целовал твоё письмо, как живое существо, настолько мне было необходимо почувствовать твоё тело, немного свежего аромата твоих губ достигло моего восприятия и я протянул руки навстречу этому облаку, сотканному из твоей неувядаемой любви) [Samedi 27 mai 1899].

### 3. Творчество.

Известно, что К. Дебюсси предпочитал общаться не с музыкантами, а с представителями иных творческих профессий: художниками, писателями, поэтами: «Главным учителем и кумиром Дебюсси до конца жизни оставался поэт Стефан Малларме, предрекший путь композитора: «Рисовать не саму вещь, а впечатление, которое она производит» [Кривицкая 2012]. В музыке, как впрочем, и в словесном творчестве, его интересует **игра ощущений, калейдоскоп ассоциаций, межчувственные связи**, что передаётся в следующих отрывках.

«*Combien certaines pages du vieux maître contiennent d'expression plus profonde de la beauté d'un paysage, cela simplement parce qu'il n'y a plus imitation directe mais transposition sentimentale de ce qui est «invisible» dans la nature. Rend-on le mystère d'une forêt en mesurant la hauteur de ses arbres? Et n'est-ce pas plutôt sa profondeur insondable qui déclenche l'imagination?*» (Сколько глубокого выражения красоты пейзажа на некоторых страницах старого мастера. Всё это только благодаря чувственному переложению «невидимого» в природе, а не буквальной имитации явлений. Можно ли добраться до тайны леса, измерив высоту деревьев? Скорее его непостижимая глубина стимулирует воображение, не так ли?) [МСа 84, BEETHOVEN].

«*A propos de musique, il faut avouer qu'elle est dans une triste situation ici... Elle ne sert qu'à des buts charitables, ce dont il ne faut pas la plaindre*

*certainement. Personnellement je suis resté pendant plus d'un an à ne pouvoir rien écrire, il n'y a guère que pendant ces trois derniers mois passés au bord de la mer chez des amis, où j'ai retrouvé la faculté de **penser musicalement**. L'état de guerre, à moins que l'on n'en fasse directement partie, est un état contradictoire à la pensée»* (Надо признать, что музыка здесь находится в плачевном состоянии ... Она годна только для богоугодных дел, и не стоит её жалеть. Лично я ничего не смог написать за последние два года, и лишь за последние три месяца, проведённые на берегу моря у друзей, я обрёл способность музыкально мыслить. Состояние войны, если конечно в ней не принимать непосредственное участие, противоречиво воздействует на образ мыслей) [DEBUSSY A IGOR STRAVINSKY, 24 octobre 1915].

*«En cela C. Franck s'apparente aux **grands musiciens pour qui les sons ont un sens exact dans leur acception sonore; ils en usent en leur précision sans jamais leur demander autre chose que ce qu'ils contiennent. Et c'est toute la différence entre l'art de Wagner, beau et singulier, impur et séduisant, et l'art de Franck qui sert la musique sans presque lui demander de gloire. Ce qu'il emprunte à la vie, il le restitue à l'art avec une modestie qui va jusqu'à l'anonymat»*** (В этом С. Франк сродни великим музыкантам, для которых звучание имеет точный смысл в звуковой оболочке; они точно используют этот материал, не спрашивая разрешения. И в этом состоит различие между искусством Вагнера, прекрасного и сособенного, порочного и обольстительного, и искусством Франка, который служит музыке без претензий на величие. Всё что он берёт от жизни, он возвращает искусству со скромностью, граничащей с обезличенностью) [МСа 109, CÉSAR FRANCK].

#### **4. Здоровье.**

В течение всей жизни К. Дебюсси никогда не жаловался на здоровье, но за три года до его смерти (1915 год) врачи обнаруживают у него раковую опухоль. Отличительной особенностью дискурса Дебюсси (устного и письменного) является почти полное отсутствие упоминаний о своём здоровье. Приведём редкие отрывки, касающиеся рассматриваемой тематики.

*«Bien qu'à aucun point de vue je n'aie l'aspect d'un buisson de roses, **Dimanche matin, j'ai été piqué par une guêpe. Cet insecte a bien voulu choisir ma main droite; d'où: deux jours avec une main sans forme... Alors ! adieu projets, adieu épreuves, plus que mes yeux pour pleurer !»*** (Хотя со всех точек зрения я не имею ничего общего с кустом роз, воскресным утром я был укушен осой. Это насекомое точно метило в мою правую

руку, отсюда: два дня без правой руки ... Эх! прощайте планы, прощайте гранки, остались только глаза для слёз!) [16 septembre 1915].

*«Tout de même – charité à part, j’ai perdu beaucoup de temps et mes nerfs ont pris de singuliers plis! Je compte sur la journée de demain pour remettre mon cerveau en place... Si Lundi matin, tout n’est pas rentré dans l’ordre il faudra – bien que je vous aie promis de me «suicider» si je n’avais pas terminé Lundi! – que vous m’accordiez encore jusqu’à Jeudi. Soyez sûr que je regrette profondément de vous traîner ainsi, j’en souffre d’ailleurs plus que je puis le dire»* (Всё же – в сторону благотворительность, я потерял массу времени и мои нервы покрылись своеобразными морщинами! Я рассчитываю на завтрашний день, чтобы поставить свой мозг на место... Если в понедельник утром, всё не станет на свои места – хотя я вам обещал «убить себя», если не закончу к понедельнику! Дайте мне ещё время до четверга. Будьте уверены в том, что я глубоко сожалею о задержке, я от этого страдаю гораздо больше, чем могу выразить словами) [DEBUSSY A JACQUES DURAND, 22 mars 1917].

#### **5. Финансы.**

В течение всей жизни Дебюсси вынужден был периодически добывать себе средства к существованию: давать частные уроки, аранжировать чужие произведения. Тем не менее, он никогда не прекращает писать музыку. Письма на финансовые темы также как и жалобы на здоровье редко встречаются в эпистолярном наследии французского композитора.

*«Je demande 100 f par morceau enregistré — c’est un prix de guerre ! – Le concert dont vous parlez a en effet, très bien marché et votre ami arpiste [Pierre Jamet] a beaucoup de talent, il comprend même ce qu’il joue!»* (Я беру по 100 франков за одну партитуру – это цены военного времени! - Концерт, о котором вы говорите был действительно удачным, а ваш друг арфист очень талантлив, он понимает, то что играет) [DEBUSSY A GEORGES JEAN-AUBRY, 20 mars 1917].

*«Décidément je ne poursuivrai pas plus longtemps ma carrière d’organisateur de concerts... ma seule consolation est d’avoir peut-être rendu service, puisque la recette permettra d’habiller quelques soldats...»* (Я решительно не смогу осуществлять карьеру организатора концертов... моим единственным утешением остаётся возможность выполнить свой долг, так как сборы помогут одеть несколько солдат) [DEBUSSY A JACQUES DURAND, 22 mars 1917].

Начало войны вызвало у Дебюсси подъем патриотических чувств. В печатных высказываниях он подчеркнуто называет себя: «Клод Дебюсси

– французский музыкант». Целый ряд произведений этих лет навеян патриотизмом. Своей главной задачей он считал воспевание красоты в противовес ужасным деяниям войны, калечащим тела и души людей, уничтожающим ценности культуры. Дебюсси был глубоко подавлен войной. С 1915 года композитор тяжело болел, что также отразилось на творчестве. До последних дней жизни – он умер 26 марта 1918 года во время бомбардировки Парижа немцами, – несмотря на тяжелую болезнь, Дебюсси не прекращал своих творческих поисков. Музыку Клода Дебюсси многие слушатели считают проявлением божественного дарования, что небезосновательно. Рассказывают, что по поводу своих сочинений скромный маэстро как-то сказал: «Если бы Бог не любил мою музыку, я бы ее не написал...» [URL: <http://www.classic-music.ru/debussy.html>].

Таким образом, тематический потенциал языковой личности А.Н. Скрябина отличается специфическими параметрами реализации в плане отражения языковых и лингвокультурных феноменов русскоязычной языковой общности. Тематические словесные комплексы выполняют важную прагматическую роль в дискурсе музыканта: привлечение внимания к своим проблемам с целью вызвать у адресата эмпатический отзыв и оказать содействия в их решении.

Рассмотренный тематический арсенал эпистолярного дискурса Дебюсси характеризуется, как правило, манифестацией общефранцузской проблематики, касающейся как индивидуальных, так и коллективных аспектов. Образные средства часто осуществляют роль интенсификаторов критических (часто ироничных) идей, выдвигаемых музыкантом.

## **2.5. Национально-культурные признаки речевых проявлений русского и французского музыкантов**

Каждый музыкант, прежде всего, – «продукт» своей нации, и национальный язык является интегральной частью структуры личности, как Александра Николаевича Скрябина, так и Клода-Ашиля Дебюсси. Наряду с универсальными признаками музыкальный дискурс обладает специфическими этнокультурными характеристиками.

Культурно-специфические черты русского музыкального дискурса конца XIX и начала XX веков обусловлены общенациональными факторами современного состояния национального

формата коммуникации. Одним из ярких компонентов русской коммуникации этого периода выступает паремиологический и фразеологический фонд национального языка. Тем не менее, каждая творческая личность обладает индивидуальным арсеналом языковых средств. В этом смысле русский музыкант не составляет исключения.

Александр Николаевич Скрябин.

Как известно отец композитора был дипломатом, в доме часто говорили по-французски, и данный факт несомненно повлиял на формирование языковой личности А.Н.С. в плане её амбивалентности. Рассмотрим часть нечасто встречающихся высказываний с исконно российской лексикой и фразеологией.

*«Может быть, Вас не привлекает наш **простой**, но **задушевный меланхолический русский пейзаж**. Не думаю. **Нельзя не любить правду**... Скоро 2 часа ночи. Прежде чем расстаться с Вами, не могу не попросить Вас вспомнить и написать поскорее»* [Сентябрь 1894 года, Зенино].

Как видим, словесный комплекс, осложнённый четырьмя определениями *простой, задушевный, меланхолический, русский*, основывающийся на ключевой семе «покой», отражает эмоциональное отношение автора высказывания к национальным ценностям. Коннотационная составляющая приведённых высказываний усиливается благодаря употреблению словосочетания пословичного типа *нельзя не любить правду* и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «русская душа». Прагматический компонент приведённых высказываний базируется на двух интегративных категориях: «грусть» и «истина», которые являются культурно и исторически ключевыми для русского коллективного сознания понятиями.

*«Я к Вам имею маленькую просьбу, Митрофан Петрович. Если Вас не затруднит, вышлите мне для **подкрепления моих оскудевших средств одну радужную** (100 р. = ассигнации 1818-1849 годов)»* [МПБ, XII 6 Апреля 1895 г. Москва].

Исследуемый материал демонстрирует наличие в семантике высказывания ключевой семы «нужда». Лексема *радужная*<sup>17</sup> помещает высказывание в пространственный континуум реалий России XIX века. Любая этнокультурная реалья само по себе обладает высоким концептуальным потенциалом и поэтому данное высказывание может быть отнесено к разряду общенационального формата коммуникации.

---

<sup>17</sup> 100 р. = ассигнации 1818–1849 годов

*«Нашел всех в добром здоровьи, чему чрезвычайно рад. Бабушки и тетья просят передать Вам свой поклон»* [МПБ, XX, Сентябрь 1896, Москва].

*«Мы только что порешили с квартирой, о чем и спешу сообщить Вам. Адрес во вкусе Анатолия Константиновича: 1-ая мещанская, против церкви (Рукою М. П. Беляева: «Троица на капельках», дом Соболева)»* [МПБ, XXI, Получено 23 Сент. 1895 Из Москвы].

В приведённых высказываниях актуализируется сема «благоустройство». Коннотационная составляющая высказываний обогащается благодаря контексту и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «быт». В приведённых высказываниях реализуются ключевые концепты русского народа, для которого бытовой компонент мышления является неотъемлемой частью повседневного существования, в частности, эмоциональной активности индивида.

*«... хотя я в жизни и безолаберный, но к исполнению обязанностей в области композиции отношусь очень честно, т. е. по крайней мере стремлюсь к этому <...> Относительно-же того, что жареные гуси сами в рот летят я никогда не думаю, дорогой Митрофан Петрович, ибо я очень хорошо сознаю, что значит зависеть матерьяльно* [МПБ, XXXVI, Champs-Élysées, Paris, Март 1896].

В приведённом высказывании реализуется ключевая сема «ответственность». Коннотативный фон формируется на базе понятийного поля «даром» и усиливается благодаря употреблению исконно русского фразеологизма. Прагматика высказывания базируется на желании вызвать сочувственное отношение у адресата.

*«Я был у заутрени, а вчера ездил за город на пароходе; был чудный день. Заниматься я Вам обещаю (писать т. е.) по часу в день. Сочинять же пока ничего не буду, даже если и будет клонить к тому»* [МПБ, XLI, 6 апреля 1896, Париж].

*«Хочется мне и в Россию страшно»* [МПБ, XLVI, 4-го мая 1896, из Парижа]; *«Зал полный, а успех такой, что я когда-нибудь желал бы иметь подобный и в России. Мне Демес сказал, что если бы я не сделал этой глупости и не подарил столько билетов (я думаю более ста), то у меня был бы хороший сбор. Ну да о прошлогоднем снеге не плачут»* [МПБ, XLVII, После 5 мая 1896, Париж].

Языковые комплексы *быть у заутрени, страшно хотеть в Россию, прошлогодний снег* актуализируют ряд сем: «обряд», «ностальгия», «безысходность». Семантика приведённых единиц хорошо знакома каждому россиянину. Коннотативный фон формируется на базе



понятийного поля «фатальность». Для русского коллективного сознания данные словосочетания обладают общекультурной значимостью.

Клод Ашиль Дебюсси.

Национальный и патриотические чувства не были чужды К. Дебюсси, он нередко называл себя «французский музыкант». Рассмотрим ряд эпизодов отражающих национально-культурную аксиологию французов.

*«Tous ces derniers jours mon temps a été pris d'ennuyeuses et fatigantes occupations. J'étais voué à l'amélioration de la race pianistique en France ... ; l'ironie habituelle des choses a voulu que la personne la plus artistique de tous ces produits soit une jeune Brésilienne de treize ans. Elle n'est pas belle, mais elle a des yeux "ivres de musique", et ce pouvoir de s'isoler de toute présence qui est bien la marque caractéristique, si rare, de l'artiste»* (Последние дни я был занят неприятным и утомительным занятием. Я был обречён улучшать пианистическую породу Франции ...; по иронии обстоятельств лучшим профессионалом оказалась молодая бразильянка тринадцати лет. Она не красива, но у неё глаза «хмельные от музыки», и эта способность «отключиться» от внешнего мира, что является очень редким даром истинного художника) [1909 Debussy à André Caplet, 25 – XI /09].

Вышеприведённые тексты содержат ряд устойчивых словосочетаний (*улучшение расы, хмельные от музыки глаза, истинный художник*), которые объединены ключевой семой «художественный дар». Коннотационный фон формирует понятийное поле «качество музыкального исполнения». Высказывание ориентировано на прагматическую цель – привлечь внимание к плачевной ситуации на «рынке» исполнителей во Франции.

*«C'était sur le pont des Arts où j'attendais le résultat du concours en contemplant l'évolution charmante des bateaux-mouches sur la Seine. J'étais sans fièvre, ayant oublié toute émotion trop spécialement romaine, tellement la jolie lumière du soleil jouant à travers les courbes de l'eau avait ce charme attirant qui retient sur les ponts, pendant de longues heures, les délicieux badauds que l'Europe nous envie»* (Я стоял на мосту Искусств и ждал результата конкурса, созерцая очаровательное плавание речных трамвайчиков по Сене. Я был спокоен, забыв всякое волнение, связанное с римскими впечатлениями, настолько красивый солнечный свет, играющий на изгибах воды, притягивал своим очарованием толпы живописных зевак, которым завидует вся Европа) [МСа 27-28, ENTRETIEN SUR LE PRIX DE ROME ET M. SAINT-SAËNS].

Высказывание актуализирует центральную сему «удовольствие от созерцания». Коннотационный фон усиливается употреблением ряда эпитетов: *очаровательный, красивый, живописный*. В высказываниях актуализируются концепты «патриотизм» и «национальная гордость», которые ярко демонстрируют такую особенность французского национального сознания как эстетизация окружающей действительности.

*«Tout le monde connaît, au moins de réputation, le théâtre national de l'Opéra. J'ai eu le regret de constater qu'il n'avait pas changé: pour le passant mal prévenu, ça ressemble toujours à une gare de chemin de fer; une fois entré, c'est à s'y méprendre une salle de bains turcs»* (Все́м известен, по крайней мере в силу своей репутации, национальный оперный театр. К сожалению, мне пришлось констатировать, что он ничуть не изменился: для малоискущённого прохожего он также похож на железнодорожный вокзал; войдя во внутрь, создаётся впечатление, что попал в турецкие бани) [МСа 51, L'OPÉRA].

Как видим, центральная сема «репутация» актуализируется на коннотативном фоне, отражающем общефранцузскую ситуацию эпохи ослабление интереса к музыке. Образная составляющая интенсифицируется в рамках использования сравнения здания Оперы последовательно с вокзалом и турецкими банями. Прагматический компонент приведённых высказываний базируется на двух категориях: сожалении и иронии.

*«Il est certain qu'en France on n'aime plus du tout l'orgue de Barbarie! ... Ce n'est plus guère qu'à d'annuels et tricolores "Quatorze Juillet"»* (Очевидно, что во Франции вовсе не любят шарманку! ... Разве что 14 июля, на ежегодный трёхцветный праздник) [МСа 67, MUSIQUES DE PLEIN AIR]

Центральная сема «патриотизм» актуализируется на денотативном уровне и манифестирует стремление к возврату к национальным ценностям. Реализуются коннотативные компоненты, связанные с сожалением по поводу формального отношения к гражданскому чувству.

*«La musique militaire n'est-elle pas l'oubli des longues étapes et la joie des avenues? En elle se totalise l'amour de la patrie qui bat dans tous les cœurs épars; par elle se rejoignent l'âme contemplative du petit pâtissier et le vieux monsieur qui pense à Alsace-Lorraine et n'en parle jamais»* (Не является ли военная музыка историзмом и радостью улиц? Она вбирает в себя любовь к родине, которая бьётся в разрозненных сердцах: в ней отражается созерцательная душа мелкого кондитера и старого господина,

который думает об Эльзасе и Лотарингии и никогда не говорит об этом вслух) [МСа 69, MUSIQUES DE PLEIN AIR].

В приведённых высказываниях с устойчивыми оборотами (*любовь к родине, мелкий кондитер, Эльзас и Лотарингия*) реализуются культовые коннотации французского народа, для которого территориальная тематика, связанная с известными историческими областями, является неотъемлемой частью исторической памяти Франции.

«*Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, d'accents justes, de déclamation rigoureuse dans le récit, sans cette affectation à la profondeur allemande, ni au besoin de souligner à coups de poing <...> On peut regretter tout de même que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui t'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français*» (В произведениях Рамо всегда жила чистая французская традиция. Она выражалась в тонкой и очаровательной нежности, точных акцентах, чёткой повествовательной фразировкой, без немецкого позёрства с намёком на глубину, без «кулачной» ритмичности <...> Можно лишь сожалеть о том, что французская музыка очень долгое время шла путями, которые коварно отдаляли её от ясности выразительных средств, точности и сжатости формы, что относится к особым и значимым качествам французского гения = духа) [МСа 79-80, J. P.H. RAMEAU].

«*Depuis quelque temps déjà, on s'inquiète de divers côtés de développer dans l'âme du peuple le goût des arts en général et de la musique en particulier*» (Вот уже долгое время мы ощущаем необходимость воспитывать в душе народа всеобщий вкус к искусству, в частности к музыке) [МСа 87, THÉÂTRE POPULAIRE].

«*En tout cas je ne tenterai pas de comparaisons; elles constateraient trop victorieusement l'indigence de nos moyens et notre orgueil national pourrait en souffrir... Seulement, ne faussons pas les trompettes de la (123) Renommée pour célébrer la gloire de notre Opéra, ou mettons une sourdine*» (Во всяком случае, я не буду прибегать к сравнениям; они будут не в нашу пользу, а лишь подчеркнут скудость наших средств, и наша национальная гордость будет ущемлена ... Давайте лишь избегать фальшивых труб «стоустой молвы» в деле прославления славы нашей Оперы, или хотя бы сыграем под-сурдинку) [МСа 123-124, LE Dr RICHTER].

«*l'art de Gounod représente un moment de la sensibilité française. Qu'on le veuille ou non, ces choses-là ne s'oublient pas* [МСа 133,

*GOUNOD*]; «*Nous aimons tant de choses en France que nous en aimons peu la musique*» (Искусство Гуно является часть французской чувственности. Хотим ли мы этого, или нет, такие вещи не забываются; Мы настолько любим во Франции бесконечное множество всяких вещей, насколько мало – музыку) [МСа 134, GOUNOD].

Четыре эпизода объединены ключевой семой «французскость». Коннотационная составляющая приведённых высказываний обогащается благодаря контексту и понятийному полю, связанному с интегративной идеей «единства нации». Интенсивность национально-культурной составляющей повышается на денотативном уровне благодаря присутствию лексем: *французская традиция* (в противовес немецкой), *французский дух, душа народа, национальная гордость, французская чувственность*. Реализуются следующие коннотативные компоненты: французская ясность, вкус к искусству, диверсификация интересов французов, эстетика экзистенции. Семантика эстетики каждодневного существования во французском социуме имеет знаковые и значимые параметры функционирования.

Итак, сопоставив этнокультурный арсенал языковых средств, используемых в рассматриваемых эпизодах двух музыкантов, можно сделать следующий вывод: национально-культурная специфика высказываний А.Н. Скрябина отличается нечётко выраженными параметрами, среди которых выделяются редко вербализуемые семы «русская душа», «русская природа» и коннотативный фон, формируемый вокруг понятийного поля «грусть».

Основным фактором национально-культурной специфики высказываний К. Дебюсси выступает семантика фразеологических единиц. Индивидуальный дискурс Дебюсси отмечен наличием ряда обозначений общефранцузских реалий, отражающих сущностные признаки национального менталитета. Большинство их них связаны с прагматикой реализации представлений французского музыканта о специфике национальной музыки и патриотизме.

Как видим, в дискурсе рассматриваемых личностей специфически для каждого проявляются национально-культурные черты, указывающие на дифференцированное владение двумя крупными музыкальными деятелями культурно-языковым кодом родной лингвокультуры.

## 2.6. Компаративная лингвоперсонология А.Н. Скрябина и К. Дебюсси

Сущностные характеристики языковых личностей русского и французского музыкантов могут быть представлены в сводной таблице, отражающей их психологические типы (см. 1.3).

№	Автор классификации	Скрябин	Дебюсси
1.	Оствальд	<b>романтик / мыслитель</b> (противопоставляет личность и общество)	<b>классик / деятель</b> (не вычленяет себя из этноса)
2.	Леонгард	<b>аффективно-экзальтированный</b>	<b>эмотивно-гипертимный</b>
3.	Юнг (лингво-соционический тип)	<b>интуитивно-сенсорный интроверт</b>	<b>рационально-сенсорный экстраверт</b>
4.	Горелов	<b>куртуазная стратегия</b>	<b>рационально-эвристическая стратегия</b>
5.	Седых	<b>аллофоноцентрик / лингвонорматив</b>	<b>этноцентрик / лингвокреатив</b>
6.	Типология четырех стихий	<b>огонь</b>	<b>вода</b>

Материал приведённой выше таблицы позволяет комплексно продемонстрировать соотношение типологических признаков личностей двух музыкантов. Все признаки были выделены на основе сопоставительного лингвистического анализа эпистолярного дискурса А.Н. Скрябина и К. Дебюсси.

Проиллюстрируем каждую из позиций таблицы с привлечением соответствующего языкового материала.

1. А.Н. Скрябин: **романтик** / **мыслитель** (противопоставляет личность и общество). Русский композитор сочетал в себе эти два стиля жизни и познания: с одной стороны романтический порыв в неизведанное, с другой – чёткое осознание своего предназначения и создание (часто интуитивное) будущего хронотопа

(схемы) произведения, что подтверждают следующие отрывки из его писем.

«Что-же касается до широких аккордов левой руки, то только в некоторых из них я сделал обозначение (*т. сл.*), те же, которые не имеют этого обозначения **должны играть одной левой рукой**, ибо от этого зависит характер их звучности при исполнении. Так напр. **стр. 3 такты 9 и 10: в них аккорды играют одной левой рукой**»; «Ради Бога не сердитесь на меня за мои корректуры и не приписывайте это лени или неряшливости, но я совершенно **не способен видеть собств. ошибки** и не знаю как благодарить Вас за Ваше внимание» [II, Декабрь 1894. Москва].

«Вот где я пребываю теперь! Сижусь у себя в номере за столиком около пьянино и пишу прелюдии. У меня очень хорошее пьянино и расположение духа. **Почему оно хорошо, т. е. расположение духа, не знаю.** Пока еще ничего, ничего не могу сообщить Вам кроме того, что мое пребывание в Амстердаме было мне **полезно только в музыкальном отношении и очень вредно для кармана**» [XXXI. кажется 3 февраля 1896].

1. К. Дебюсси: **классик / деятель** (не вычленяет себя из этноса):

«*Je m'occupe fort peu des œuvres consacrées soit par le succès, soit par la tradition; une fois pour toutes, Meyerbeer, Thalberg, Reyer... sont des hommes de génie, ça n'a pas autrement d'importance*» (Я слишком мало занимаюсь признанными произведениями или в силу их успеха или по традиции; раз и навсегда Мейербер, Тальберг, Рейер ... все эти люди – гении, но это не так уж важно) [МСа 14, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

«*La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre: on me parait les avoir fermées à peu près pour jamais; les quelques géniales réussites dans le genre excusent mal les exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonies*» (Истинный урок Бетховена не состоит в том, чтобы сохранить старую форму; не более чем обязанность следовать по следам своих первых произведений. Надо было смотреть в открытые окна свободного неба; мне казалось их закрыли почти навсегда; некоторые гениальные успехи в этой области плохо оправдывают прилежные и застывшие экзерсисы, которые называются, по привычке, симфониями) [МСа 33-34, SYMPHONIE]

*«Recevons généreusement ce qui s'importe d'art en France; seulement, ne nous laissons pas duper, ne tombons pas dans l'extase à propos de mirlitons. Soyons persuadés que cette attitude n'a pas de réciproque; bien au contraire, notre amabilité donne aux étrangers cette sévérité sans civilité, à peine ridicule, puisque nous l'avons provoquée»* (Примем великодушно то, что импортируется во Францию в виде искусства; только не будем обманываться, не будем впадать в экстаз по поводу «трубочек с кремом». Будем убеждены, что такое отношение не отвечает взаимностью; как раз наоборот, наша любезность придаёт иностранцам эту строгость без гражданства, едва ли смехотворную, так как мы сами её спровоцировали) [МСа 136-137, GOUNOD].

Как видим, французский композитор не отделяет себя от французской нации и национального искусства, призывая учитывать достижения мировой музыкальной мысли, учась у лучших представителей классической музыки (Бетховен). При этом Дебюсси рекомендует критически относиться как к французской музыке, так и к иностранным произведениям, исполняемым во Франции.

## 2. А.Н. Скрябин: **аффективно-экзальтированный**.

Аффективно-экзальтированный индивид, как правило, возводит свои эмоции в культ. Способ его экзистенции базируется на приоритете возвышенных чувств и воодушевлении как доминантном источнике создания произведений. Такими приоритетами обладает структура языковой личности русского композитора, что можно подтвердить следующими текстами, принадлежащими его перу.

*«Я говорю, что у меня **сердце** относится к **разуму** как **благоразумный артист** к **критику**: он выслушивает его, а **сам продолжает идти по раз избранному пути**. А критик старается страшно, рецензия за рецензией, наставление за наставлением, и все не к чему. Вот ведь какой **разлад**. Ведь нужно же было **двум полюсам поместиться в одном человеке**. И право не знаю, кто победит»* [II, V, 1897, XI Получено 3-го Апреля 1895].

*«Вообще внешность моя теперь еще ужаснее обыкновенного; я отпустил усы и бороду, которые обещают быть **внушительных размеров**. Представьте-же себе что это такое!»* [XV 12 Мая 1895 г. Гейдельберг].

*«Теперь же **откровенно скажу** я нахожусь **немного в неловком положении** и даже **комичном**. Не говоря уже о том, что я не мог-бы заплатить по пред'явленному мне щету, я **щеголяю в шубе**, когда на*

дворе чуть ни 20 градусов (вчера было 12)» [XXXVI, Champs-Élysées, Paris, Март 1896].

## 2. К. Дебюсси: **эмотивно-гипертимный**.

Данный психотип отличается постоянным стремлением к деятельности, коллекционированием моментов, связанных с переживаниями. Эмотивно-гипертимный индивид ориентируется на удачу как форму осуществления личностных притязаний и оптимизмом как жизненным принципом. Следующие отрывки по нашему мнению отражают эмотивно-гипертимные черты языковой личности французского композитора.

*«Le public anglais écoute avec une attention, on peut dire forcenée. S'il y a ennui, cela ne se trahit jamais; la salle étant, d'autre part, plongée dans l'obscurité pendant la durée des actes, on peut même y dormir en toute sécurité. On applaudit seulement à la fin de chaque acte, tradition essentiellement wagnérienne; et le docteur Richter s'en va content, insensible aux ovations, peut-être impatient d'une bière réparatrice»* (Английская публика слушает с вниманием, можно сказать с неистовством. Даже если затоскует, то не подаёт вида; с другой стороны, зал погружен в темноту, так что можно спокойно спать. Аплодируют только в конце каждого акта, только по вагнеровской традиции; и доктор Рихтер уходит довольный, не реагируя на овации, быть может, спешит выпить кружку бодрящего пива) [МСa 126, LE Dr RICHTER].

*«Bien qu'à aucun point de vue je n'aie l'aspect d'un buisson de roses, Dimanche matin, j'ai été piqué par une guêpe. Cet insecte a bien voulu choisir ma main droite; d'où: deux jours avec une main sans forme <...> Alors ! adieu projets, adieu épreuves, plus que mes yeux pour pleurer! J'avais reçu ce même jour, le «titre» rêvé; les épreuves de la sonate... de quoi être certainement plus heureux que les rois? Mais le hasard rôdait par là, et c'est un peu la muse comique de cette aventure. Mes dernières nuits avaient été charmantes, pourtant»* (Хотя я совсем не похож на розовый куст, воскресным утром я был укушен осой. Насекомое как назло выбрало мою правую руку, которая пару дней теперь не в форме <...> Ну вот, прощайте планы, корректуры, остались только глаза, чтобы плакать! В этот же день я получил гранки сонаты ... от чего быть счастливее королей? Но случай был здесь, как весёлая муза этого приключения. Тем не менее, последние ночи были очаровательны) [À Jacques Durand, 16 septembre 1915].

## 3. А.Н. Скрябин: **интуитивно-сенсорный интроверт**.

Данный (интуитивный) психотип характеризуется абстрактно-отвлечённым восприятием мира и видит его целостно и вместе с тем в



фантазийных формах. Для сенсорика базовыми механизмами анализа окружающего мира выступают непосредственно его органы чувств. Интроверт экономит свою энергию и силы, защищаясь от внешнего мира пассивным его созерцанием. По нашему мнению, языковая личность А.Н. Скрябина сочетает в себе приведённые качества, отражаемые в следующем языковом материале.

*«Каждая прелюдия – маленькое сочинение, которое может существовать самостоятельно, независимо от других прелюдий. Ну, просто мне нужно месяц другой совсем не сочинять, если можно, а уж никак не насиловать. Конечно, если Вы не согласны с тем, что я говорю, то сделайте как хотите, потому что мне в сущности все равно, в каком порядке напечатываются мои вещи. Я на все согласен, а сказал только что было бы мне приятнее в данную минуту»* [XLII. 6 апреля 1896 г. Из Парижа].

*«Опьяняясь их дыханьем / Ослепляясь красотой / Он несется, он резвится / Он танцует, он кружится / Целой гаммой ощущений / Он истерзан, истомлен / Он готов уж впасть в забвенье»* [Поэма экстаза].

*«Я к счастью или несчастью приобрел целую массу знакомых, не ударив для этого палец об палец. Меня буквально каждый день куда-нибудь приглашают и необыкновенно любезны со мной. У меня не хватает силы отказывать ...»* [XXXVI. Champs-Élysées. Paris. Март 1896].

### 3. К. Дебюсси: рационально-сенсорный экстраверт.

Характерный признак экстраверта – экспансивность, активность и энергозатратность. Все эти признаки отличают коммуникативных и интеллектуальных лидеров, настроенных на активное общение. О рациональной чувственности и экстравертности К. Дебюсси говорят его письма и критические статьи, отрывки из которых приводим ниже.

*«Une véridique impression de beauté ne pourrait avoir d'autres effets que le silence...? Enfin, voyons! quand vous assistez à cette féerie quotidienne qu'est la mort du soleil, avez-vous jamais eu la pensée d'applaudir?»* (Истинное впечатление от красоты не может иметь иного следствия, чем тишина ...? В конце то концов! когда вы присутствуете на ежедневной феерии смерти солнца, возникает ли у вас желание аплодировать) [МСa 12, MONSIEUR CROCHE – ANIDILETTANTE].

*«C'est une nouvelle joie; cela, sans fatigue, sans avoir l'air de se répéter; on dirait le chimérique épanouissement d'un arbre dont les feuilles jailliraient toutes à la fois»* (Эта новая радость; и всё это без усталости, без

иллюзии повторения; напоминает химерическое распускание дерева, листья которого выплёскиваются все и разом) [МСа 32, SYMPHONIE].

«*Tu m'as fait t'aimer plus qu'il n'est peut-être permis à un homme, le besoin de me détruire au profit de ta joie, devient tellement violent que cela ressemble parfois au désir de la Mort...*» (Ты заставила меня любить тебя, что может быть и не позволительно для мужчины, стремление к самоуничтожению ради твоей радости становится таким сильным, что иногда это похоже на желание смерти ...) [Lettre de Claude Debussy à Rosalie Texier].

#### 4. А.Н. Скрябин: куртуазная стратегия.

Поведение куртуазных личностей характеризуется семиотической интенсивностью общения: тенденция к косвенным способам передачи информации и к этикетным формам интерперсонального взаимодействия. При этом позитивные эмоции выражаются прямо и часто с детской непосредственностью.

«Сегодня получил **Ваше** письмо и чек, пересланные мне из Рима и **не без** некоторого затруднения получил **по** **оному** деньги, о чем **предпочел** известить **Вас** заранее телеграммой, чтобы не вышло путаницы» [24 июня 1896. Париж].

«Очень **Вам** благодарен за присылку сонаты в новом издании. Обложка вышла **очень** стильная, **не правда ли?**» [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, 11 июля 1909, Брюссель].

«Посылаю **Вам** корректуры, **очень** **тщательно** мною **продержанные**. Если все, что означено на полях, будет внесено, то можно прямо приступить к печатанию – **но только, конечно, при этом условии**» [А.Н. Скрябин – Н.Г. Струве, 10 ноября 1912, Москва].

#### 4. К. Дебюсси: рационально-эвристическая стратегия.

Данный тип имеет тенденцию к иронии и смеху в качестве аффективного реагирования на поступающую информацию. В конфликтной ситуации руководствуется здравым смыслом. При этом отрицательные эмоции манифестируются косвенно, часто в форме метафоро-метонимических конструкций.

«*Ah ! comme je t'envie de pouvoir revêtir des étoffes qui peuvent être trop claires, et comme tu dois avoir l'air anglais parmi toute cette terre cuite. Ici il fait septentrional et voilà que des gens revêtissent des fourrures pour pouvoir croire à un peu de chaleur, et les arbres rentrent leurs feuilles dans leur "portefeuille", on va sûrement être obligé de remplacer l'été par un procédé chimique*» (Ах, как я тебе завидую, что ты имеешь возможность одевать одежду слишком светлых тонов, и какой у тебя наверно

«английский» вид среди всей этой керамики. Здесь стоит северная погода, и люди снова одевают меха, чтобы вспомнить о тепле, и деревья возвращают листья в свой «бумажник», похоже, мы будем вынуждены заменить лето химическим процессом) [1894 Debussy à Pierre Louÿs].

*«Comment veux-tu que l'on dorme, dans ce grand lit qui se souvient trop voluptueusement de toi (il m'en ferait presque rougir...)? Et cet oreiller que je conserve près de moi et dont la blancheur s'attriste de ne plus être le nid de ta tête blonde...»* (Как же я могу спать в такой огромной кровати, которая слишком сладострастно помнит о тебе (она заставляет меня почти краснеть ...)? А эта подушка, которую я держу подле себя и белизна которой грустит о том, что не может больше стать гнездышком для твоих светлых волос) [Debussy à Rosalie Texier, Samedi 27 mai 1899].

##### 5. А.Н. Скрябин: аллофоноцентрик / лингвонорматив.

По свидетельствам современников, А.Н. Скрябин в совершенстве владел французским языком. Отец композитора был профессиональным дипломатом и, очевидно, привил сыну любовь ко всему европейскому, нормативному. Следующие эпизоды иллюстрируют европоцентричность, а также тенденцию русского музыканта к употреблению в речи преимущественно нормативных (этикетных) языковых средств.

*«Папа упрекал меня иногда в недостатке патриотизма. Тебе хочется в Италию, – говорил он, – когда ты не знаешь еще России. И в ней много хорошего, хотя бы Финляндия»* [цит. по Айнбиндер 2010].

*«Вы себе представить не можете, как я хочу и как мне нужно отдохнуть. Весну мне хотелось-бы провести в Париже. Теперь здесь дивно. Деревья распускаются, воздух чудный. В Италию ехать говорят уже поздно (т. е. в Неаполь)»* [XXXVIII.17-29 марта, 1896, Париж].

*«Как видите, пишу Вам уже из Парижа, куда приехал потому, что пребывание в Риме сделалось совершенно невыносимым. Пока я работал, время проходило незаметно, но как только работа была кончена, наступило такое время – да что, и рассказать нельзя, что было. Тогда как в Париже!.. Ну тут совсем другое. И вот уж несколько дней, как я спокоен и весел и мне недостает только тех, которых мне так хочется повидать и которые так далеко»* [Париж. 8-20 июня.1896].

*«Простите ради Бога, за мою беспомощность и не думайте обо мне дурно. Примите еще раз мою благодарность за заботы и не забывайте искренно любящего Вас и преданного А. Скрябина. Будьте любезны передать мое почтение Марии Андреевне»* [XIII. 23 Апреля 1895].

«До свиданья. Может быть корректуры этюдов Вы также вышлете в Вицнау. Я с нетерпением ожидаю их. Еще раз благодарю Вас за доброту к искренно преданному А. Скрябину» [XVIII. Июнь, 1895. Вицнау].

5. К. Дебюсси: этноцентризм / лингвокреатив.

Клод Дебюсси как подавляющее большинство французов – этноцентризм, то есть, считает, судя по его эпистолярному наследию, Францию, французов и французскую музыку верхом подлинности и искренности. При этом музыкант манифестирует свой патриотизм в креативных языковых формах и при помощи богатой стилистической палитры: от сниженного до изысканного стиля.

«*Ces belges et la maison Pleyel sont de bien curieux animaux... Si la Belgique n'est pas contente, elle n'a qu'à faire faire ses morceaux de concours dans les prisons*» (Эти бельгийцы и дом Плейель – любопытные животные ... Если Бельгия недовольна, пусть проводит свои конкурсы в тюрьмах) [Debussy à Auguste Durand avril 1904].

«...n'y a-t-il toujours que le reconstituant Bach qui soit capable de lui *défriper les méninges*? Et dans la Vie Parisienne d'hier il y a un article tout à fait curieux et macaronique: à ce propos tu serais bien gentil, toi dont le gosier de métal parle toutes les langues, de me dire ce que signifie le mot: "Néphélococcygies"<sup>18</sup>. Est-ce une insulte ou le nom d'une nouvelle maladie? (Разве только Бах может ему расправить мозги? И в газете «Парижская жизнь» есть абсолютно забавная и макароническая статья: по этому поводу, будь так любезен, твоей луженой глоткой, говорящей на всех языках, сказать, что означает слово "Нефелококсия". Ругательство это, или название новой болезни?) [Debussy à Pierre Louÿs 16 décembre 1900].

«*Excusez mes excuses un peu tardives – le froid, la course au charbon, toute cette vie de misères domestiques et autres me désespèrent tous les jours davantage. Pour la Société Nationale? c'est bien délicat! Et puis, est-ce bien le moment d'ajouter à la gravité de l'heure présente?*» (Простите меня за несколько запоздалые извинения – холод, беготня за углем, вся эта бытовая несчастная жизнь всё больше и больше выбивает меня из колеи. В том, что касается Национального Общества? Это очень деликатный вопрос! Да и зачем усложнять и без того сложные обстоятельства?) [Debussy à Gabriel Fauré 9 Février 1917].

---

<sup>18</sup> Нефелококсия – греч. название города, придуманное Аристофаном, включает в себя понятия облака, кукушки и собственно города [URL: [http://www.100book.ru/tukan\\_b1193612.html](http://www.100book.ru/tukan_b1193612.html)].

*«Entre nous, vous prosodiez fort mal; du moins vous faites de la langue française une langue d'accentuation quand elle est au contraire une langue nuancée. (Je sais ... vous êtes allemand.) Rameau, qui aida à former votre génie, contenait des exemples de déclamation fine et vigoureuse qui auraient dû mieux vous servir <...> la musique française a tiré le bénéfice assez inattendu de tomber dans les bras de Wagner; je me plais à imaginer que, sans vous, ça ne serait non seulement pas arrivé, mais l'art musical français n'aurait pas demandé aussi souvent son chemin à des gens trop intéressés à le lui faire perdre»* (Между нами говоря, у вас скверная мелодика; вы превращаете французский язык в акцентуированный язык, тогда как это язык – нюансированный. (Я знаю, что вы немец) в произведениях Рамо, который способствовал формированию вашего гения, содержались примеры изящных и ярких, которые могли бы вам очень полезны <...> французская музыка получила неожиданную пользу, попав под влияние Вагнера; отмечаю с особым удовлетворением, что без вашего участия, этого не только не случилось бы, но музыкальное искусство Франции не спросило бы дорогу у людей, заинтересованных в потере направления) [Lettre ouverte à Monsieur le Chevalier C. W. Gluck, 23 février 1903].

6. А.Н. Скрябин: **огонь (стихия власти)**.

Образная составляющая произведений русского композитора нередко базируется на «огненных» ассоциациях. Его сочинения часто носят названия, связанные с упоминанием огня, пламени, света, как в прямом, так и переносном смысле: *Prometheus*, *Le Poème de feu* (Прометей, Поэма огня), *Flammes sombres* (Тёмные огни), *Vers la flamme* (К пламени), *Poème Satanique* (Сатаническая поэма).

В письменных, но особенно в поэтических текстах, А.Н. Скрябин использует синонимы «горящей» стихии.

*«Я весь желанье, весь порыв, но для меня желанье не томительно – оно моя стихия, мое счастье, оно живет во мне вместе с уверенностью в успехе»* [«Русские пропилеи», т. 6, 1919].

*«Исходя любовью жгучею, я поник молнийной тучею; Плод волны с лучём венчания / Человека звёздный лик; Дабы мучимый знойной жаждой обладанья / Испив до дна кипящий страстию фиал / Познав все ужасы последнего страданья / Достал со дна его сияющий кристалл; И рана каждая измученного брата / В его душе зияет раной огневой; Он горит, как единый всецветный алмаз / Этот храм – наша жизнь, наш расцвет, наш экстаз; О, священный миг творения / Миг блаженный, огневой* [Предварительное Действо].

6. К. Дебюсси: **вода (стихия перемен)**.

Как известно, импрессионистское отражение действительности отличается опорой на мимолётное ощущение, активное привлечение всей палитры человеческих чувств: осязания, обоняния и др. Дебюсси был крайне чувствителен к стилю жизни, предпочитая изысканные интерьеры, одежду, и, особенно – ароматы, парфюмерию. Это ни в коей мере не эпатаж, а принцип мышления, характерный, что ценно, именно для этой эпохи [URL: <http://kogni.narod.ru/despotuli.htm>].

Многие исследователи относят музыкальное творчество К. Дебюсси к импрессионизму. В процессе исследования письменного дискурса французского композитора мы обнаруживаем черты «лингвистического импрессионизма»: аккумулятивное наложение перцептивных ассоциаций, использование ступенчатых синтаксических конструкций, метафорометонимические построения. Данные «импрессионистические» структуры присутствуют в нижеприведённых высказываниях.

«*Et j'ai pu me persuader à jamais, que: Beethoven écrivait décidément mal pour le piano, et qu'il existe une mystérieuse corrélation entre la laideur des gens et la musique qu'ils choisissent?*» (Я смог навсегда убедиться в том, что Бетховен решительно плохо писал для фортепиано, и в том, что существует таинственная связь между уродством людей и музыкой, которую они предпочитают) [Debussy à André Caplet, 25 – XI /09].

«*Votre art fut donc essentiellement d'apparat et de cérémonie. Les gens du commun n'y participèrent que de loin... Ils regardaient passer les autres (les heureux... les satisfaits !). Vous représentiez en quelque sorte, pour eux, le mur derrière lequel il se passe quelque chose*» (Ваше искусство было главным образом из области торжественности и церемониала. Простые люди участвовали в этом только издалека ... Они смотрели, как проходят другие (счастливики ... удовлетворённые!). В какой-то мере, вы представляли для них стену, за которой что-то происходит) [Lettre à Gluck, 1903].

Водная среда особенно привлекала импрессионистов, в частности художников Монет, Ренуара, Мане. Известно высказывание Дебюсси: «*Море!<sup>19</sup> Вы слышите его? Оно всегда нехватно и прекрасно. Море – это самое музыкальное из всего сущего. Но люди недостаточно его уважают... это может рыб довести до слез!*» [Дебюсси «Из высказываний» 1975, 59]. Об особом отношении к водной стихии говорят названия его музыкальных произведений: *Reflets dans l'eau* (Отражения

---

<sup>19</sup> *La Mer* (Море) (1905) – название самого крупного симфонического сочинения Дебюсси. Композитор обогатил средства музыкальной выразительности, оркестровую и фортепианную палитру. Он создал импрессионистическую мелодику, отличающуюся гибкостью нюансов и в то же время расплывчатостью [URL: <http://classic.chubrik.ru/Debussy/>].

в воде), *Poissons d'or* (Золотые рыбки), *Jardins sous la pluie* (Сады под дождем), *Ondine* (Ундина), *Voiles* (Паруса), *La cathédrale engloutie* (Затонувший собор), *La Mer* (Море), *Jeux de vagues* (Игра волн), *Dialogue du vent et de la mer* (Диалог ветра и моря), *De l'aube à midi sur la mer* (От рассвета до полудня на море).

Следующие высказывания передают трепетные чувства французского композитора к морской теме. «*Vous ne savez peut-être pas que j'étais promis à la belle carrière de marin, et que seuls les hasards de l'existence m'ont fait bifurquer. Néanmoins j'ai conservé une passion sincère pour Elle. Vous me direz à cela que l'Océan ne baigne pas précisément les coteaux bourguignons... ! <...> Mais j'ai d'innombrables souvenirs; cela vaut mieux en mon sens, qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée*» (Вы очевидно не знаете, что я был предназначен для морской карьеры, и лишь случай направил меня по иному пути. Тем не менее, я сохранил искреннюю страсть к Нему. Вы скажете мне на это, что бургундские склоны на омываются Океаном...! Но я полон бесконечными воспоминаниями; это лучше, чем непосредственная реальность, очарование которой обычно слишком мощно воздействует на ваше сознание) [12 septembre 1903 à André Messager].

Таким образом, сопоставление категоризированных черт личностей русского и французского композиторов позволяет выделить черты их психолингвистических портретов и наметить перспективы для их дальнейшего исследования.

## 2.7. Выводы

1. К общеязыковым и лингвокультурным особенностям эпистолярного наследия А.Н. Скрябина и К. Дебюсси можно отнести активную текстовую деятельность, со специфическими для каждого музыканта способами и средствами языковой и дискурсивной выразительности. Переписка русского композитора состоит из четырех разделов: письма к отцу, письма к «музе», письма к директору музыкального издательства, письма к купцу-меценату. Эпистолярный французского музыканта условно подразделяется на четыре подгруппы: письма «римского периода»; письма первых крупных симфонических сочинений; письма периода до начала Первой мировой войны (1903-1914 гг.); письма военного времени (1914-1918 гг.).

2. Идеологические элементы дискурса являются неотъемлемым компонентом манифестации языковой личности музыкального деятеля. Каждое высказывание реализует свой набор коннотативных сем в зависимости от типа личности музыканта. Для построения типологии вербализации языковой личности А.Н. Скрябина и К. Дебюсси, разработана схема анализа, включающая три этапа семно-коннотативной манифестации языковых единиц.

Идеологическая составляющая единиц в дискурсе А.Н. Скрябина отражает характерологические признаки языковой личности музыканта. Рассматриваемый дискурс манифестирует ряд принципов инновационной направленности. В дискурсном пространстве К. Дебюсси высказывания служат важным фактором создания идеологического образа музыкального импрессионизма.

3. Эмоционально-экспрессивная составляющая дискурса А.Н. Скрябина обладает специфическими способами реализации для данной личности. К основным эмоциям, репрезентируемым в высказываниях композитора, выступают эмоции «озабоченность» и «тревога». Вербализация данных эмоций часто происходит в форме прямых способов передачи мысли. Креативная языковая деятельность музыканта характеризуется слабым уровнем интенсивности фразеологии и образности.

Анализ экспрессивных компонентов высказываний К. Дебюсси позволил выявить относительно высокую эмоциональную активность коммуникативных стратегий поведения рассматриваемой языковой личности, проявляющуюся предпочтительно в форме косвенно-производных способов передачи мысли.

4. Содержательная структура эпистолярного дискурса, как русского, так и французского музыканта охватывает пять тематических полей: профессия, сентиментальная тематика, творчество, здоровье, финансовые проблемы. Процентное соотношение тематических полей соответствует сущностным характеристикам языковой личности каждого музыканта. Для А.Н. Скрябина приоритетными темами выступают: творчество, здоровье, финансы. У К. Дебюсси следующие приоритеты: профессия, чувства и творчество.

5. Национально-культурные характеристики языковой личности А.Н. Скрябина и К. Дебюсси специфически преломляются в их эпистолярном дискурсе. Для русского музыканта предпочтительным является внутренний мир творца, глобальные ценности человечества, тревожные эсхатологические переживания. Французский композитор



прямо заявляет о своей национальной принадлежности, его волнует современное состояние музыки во Франции, он выбирает идею жертвенного патриотизма.

6. Кроссперсональный анализ письменных текстов А.Н. Скрябина и К. Дебюсси позволяет соотнести типологию их личностей с учётом различных концепций психолингвистической классификации. А.Н. Скрябин представляется как романтик / мыслитель, аффективно-экзальтированный индивид, интуитивно-сенсорный интроверт. Предпочтительная стратегия поведения – куртуазная. Личность русского композитора в большей степени направлена на инофонную культуру и тяготеет к нормативным способам изложения мысли. С учётом концепции четырёх стихий, его языковые личностные проявления можно отнести к стихии огня.

Клод Ашиль Дебюсси манифестируется в качестве классика / деятеля, эмотивно-гипертимного индивида, рационально-сенсорного экстраверта. Его коммуникативное поведение главным образом основывается на рационально-эвристической стратегии общения. К. Дебюсси – ярко выраженный этноцентрик и лингвонорматив. Личностные манифестации языкового мышления французского музыканта связаны со стихией воды.

## Заключение

Изучение личности в рамках любого типа дискурса проводится на основе анализа языковых средств её выражения с целью моделирования оптимальной структуры внутреннего «я» индивида, который одновременно является не просто представителем конкретного этноса, но и прежде всего носителем национального языка, языковых привычек, моделей коммуникации. Языковая личность принадлежит не только к лингвокультуре, но и к профессиональной группе, социальной категории, эмоциональному типу. Этот экстралингвистический багаж специфическим образом преломляется в языке, поведении, различных видах дискурса: бытовом, институциональном, деловом и пр.

Как показал обзор научной литературы, важное место в лингвистике дискурса и коммуникации занимает традиционно актуальная для мировой филологии проблема – языковая личность. Языковая личность музыканта, а именно русского композитора А.Н. Скрябина и французского композитора К. Дебюсси, представляет собой малоизученный пласт материала. В отличие от традиционного лингвистического описания способов вербализации черт языковой личности, лингвосомиотический подход обладает значительной теоретической и практической ценностью, как для филологии, так и для всего гуманитарного знания.

Проблематика изучения дискурса музыкантов тесным образом связана с выявлением сущностных признаков национального менталитета. Исследования взаимоотношений языка и национального характера приобретают наибольшую актуальность в XX-XXI веках, когда ведущей парадигмой языкознания становится междисциплинарный подход в рамках этнолингвистики, социолингвистики, когнитивной лингвистики и лингвокультурологии.

Следует отметить, что в XIX – начале XX вв. весьма отчетливо наблюдаются две противодействующие тенденции в развитии эпистолярного стиля, определяющие формирование и функционирование эпистолярной фразеологии. С одной стороны – ярко выраженная тенденция к сохранению традиционных эпистолярных выражений, с другой – противоположная тенденция к демократизации и упрощению речевого этикета, к отступлению от предписанных формальностей вплоть до полного их отрицания и иронического обыгрывания [Балакай 2012].

Исследование языковых (эпистолярных) манифестаций русского и французского композиторов позволило выявить следующие типологические особенности личностей музыкантов.

### **Александр Николаевич Скрябин.**

Основываясь на результатах проведённого исследования, были выявлены доминантные характеристики языковой личности русского музыканта, вербализуемые на различных уровнях музыкального дискурса (лексики, семантики, функционального стиля). Когниция и коммуникация А.Н. Скрябина отличается следующими признаками:

- относительная дистантность (непроницаемость личного мира для собеседника, сдержанность подачи информации = *многоуважаемый Митрофан Петрович, я к Вам имею маленькую просьбу, многоуважаемый Николай Густавович, относительно присланных Вами сочинений Вы верно угадали мое мнение, многоуважаемая Наталья Валерьяновна*);

- европоцентризм (направленность на иноязычную лингвокультуру, употребление нотных ремарок на трёх языках, авторские комментарии преимущественно на французском языке, часто неологизмы = *avec une passion naissante, avec une volupté de plus en plus extatique, avec une ivresse toujours croissante, expressif et doucement appuyé, expressif et un peu suppliant; papa упрекал меня иногда в недостатке патриотизма*);

- статусность коммуникации (*если Вы не согласны с тем, что я говорю, то сделайте как хотите, потому что мне в сущности все равно, в каком порядке напечатаются мои вещи, передайте мое почтение Марии Андреевне и примите привет, примите мое поздравление и пожелания полного успеха во всех начинаниях на выбранном Вами поприще*);

- лингвонормативность (*очень Вам благодарен за присылку сонаты в новом издании, прости, пожалуйста, за беспокойство и прими лучшие пожелания от искренне любящего тебя А. Скрябина, примите уверение в совершенном почтении и преданности готовый к услугам А. Скрябин.*).

Итак, доминирующим признаком языковой личности А.Н. Скрябина выступает лингвонормативность. Данный признак, выделяемый главным образом при сопоставительном анализе с текстами К. Дебюсси, манифестируется в предпочтительном использовании стандартных клишированных оборотов, использовании стратегии учёта социального статуса адресата. Проанализированные эмпирические данные позволяют говорить о ориентированности музыканта на иноязычную лингвокультуру. В своих высказываниях А.Н. Скрябин реализует в основном тактику

тактики подчинения себя собеседнику, практически не используя приемы лично ориентированной коммуникации с использованием лексики разговорного регистра, пословиц, крылатых выражений.

### **Клод-Ашиль Дебюсси.**

При изучении лингвосемантических особенностей французского музыкального дискурса получены результаты, отражающие языковую личность французского музыканта. Следует отметить «лингвистический» патриотизм Клода Дебюсси, достаточно активно сопротивляющегося проникновению англоязычной лексики во франкоязычный музыкальный корпус.

На основе использования элементов кросс-культурного подхода и анализа взглядов русских и французских исследователей на творческие качества Клода Дебюсси, были выявлены фацетные признаки языковой личности музыканта, вербализуемые на различных уровнях музыкального дискурса (лексики, семантики, функционального стиля). К типологическим проявлениям сторон языковой личности рассматриваемого композитора можно отнести следующие коммуникативно-прагматические и когнитивные параметры:

- контактность (открытость личного мира для собеседника / эмоциональность подачи информации = *Cher ami, Amicalement vôtre, Mon cher Jacques, Votre vieux*);

- этноцентризм (направленность на родную лингвокультуру, употребление нотных ремарок преимущественно на родном языке = *âme du peuple, orgueil national, sensibilité française, France, cédez, accélérez, retenu, retardé, plus lent*);

- элитарность (*très apaisé et très atténué jusqu'à la fin, modérément animé comme en préludant*);

- лингвистический импрессионизм (*jardins de beauté, visages d'amour, bouches de ruse*);

- фразеологичность (*prendre des vessies pour des lanternes, Un temps à faire revenir les hirondelles; hurler avec les loups*);

- использование лексики сниженного регистра (*une sale petite chambre, difficile de causer, causeries banales, défriper les méninges, du «pompiers», course au charbon, gosier de métal, peut-être vous ai-je rasé?*).

Таким образом, языковая личность Клода Дебюсси предстаёт как лингвокреативная личность, которая проявляется в языковой игре, в творческом использовании стереотипов речевых жанров, в творческом подходе к соотношению элементов устной и письменной речи. На основе проанализированных языковых данных можно сказать, что Клод

Дебюсси – ярко выраженный этноцентрик, предпочитающий контактные стратегии коммуникации.

В плане постановки исследовательских задач целесообразно наметить перспективы дальнейшего изучения профессиональной языковой личности. На основе сопоставительного анализа коммуникативного поведения в рамках кросс-культурного подхода, представляется возможным выделить дополнительные параметры языковой личности музыкантов, относящихся к различным музыкальным направлениям и представляющих инофонные культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдрахманова О.Р. Языковая картина мира во фразеологизмах арготирующих французов // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах. Тезисы Международной научно-практической конференции 7 – 9 декабря 2001 года. – Челябинск, 2001. – С.15-16.
2. Акаева Э.В. Языковая личность врача-ведущего научно-популярной медицинской программы // Вестник Челябинского государственного университета. 2001. - №24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. – С.189-190.
3. Алефиренко Н.Ф. Фразеологическое значение и концепт // Когнитивная семантика: Материалы второй международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. – Тамбов: Изд-во Тамб. ун-та, 2000. – Ч. 2. – С. 33 – 36.
4. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. – М.: Academia, 2002. – 394 с.
5. Алефиренко Н.Ф. Фразеология и паремиология: Учебное пособие для бакалаврского уровня филологического образования / Н.Ф. Алефиренко, Н.Н. Семененко. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 344 с.
6. Андреев Д.Л. Роза мира. – М.: Иной мир, 1992. – 578 с.
7. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
8. Арнольд И.В. Стилистика английского языка. – М.: Просвещение, 1990. – 304 с.
9. Асафьев Б.В. Музыкальная жизнь Парижа: (Из зарубежных корреспонденций Б.В. Асафьева) // Встречи с прошлым: Сб. материалов центр. Гос. архива лит. и искусства СССР. – М.: Сов. Россия, 1985. – Вып. 2. – С. 198-205.
10. Базылев В.Н. Синдром эпистемической фрустрации // Несытые слова. – М., 2000.
11. Балакай А.Г. Русский речевой этикет и принципы его лексикографического описания. – Новокузнецк, 2002. – 228 с.
12. Баландина П.А. Деловое общение как средство коммуникации // Лингводидактические проблемы межкультурной коммуникации. – Волгоград: ВГУ, 2003.
13. Балли Ш. Французская стилистика. *Traité de stylistique française* / Серия: Лингвистическое наследие XX века. – М.: Либроком, 2009. – 398 с.

14. Бандура А. Скрыбин: Поэма экстаза / А. Бандура. – М.: Классика-XXI, 2009. – 48 с.
15. Барт Р. Структурализм: «за» и «против». – М., 1975, С.114-163
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
17. Бахтин М.М. Человек в мире слова / Сост., предисл., примеч. О.Е. Осовского. - М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1995. - 140 с.
18. Бахтин М.М. Язык в художественной литературе / М.Бахтин // Собр. соч.: в 7 т. – М., 1997. – Т.5. – С. 287-301.
19. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 318 с.
20. Берд Р. Неизданный текст Вячеслава Иванова о «Предварительном действе» А. Н. Скрыбина // Русская литература. 2006. № 3. С. 147–151.
21. Бейлинсон Л.С. Функции институционального дискурса // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета – Серия Филология – 2009 – №3 (7) – С.142-147.
22. Бейсембаев А.Р. Языковая сущность и способы экспликации эгоцентризма текста: автореф. дисс. ... докт. филол. наук: 10.02.19. – Алматы, 2003. – 52 с.
23. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики: (Модели мира в литературе). – М.: Тривола, 2000. – 248 с.
24. Бердяев Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
25. Бонфельд М.Ф. Музыка: Язык. Речь. Мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). – М.: МГЗПИ; ВГПИ, 1991. – 125 с.
26. Бонфельд М.Ф. Семантика музыкальной речи / Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост.М.Г.Арановский. М.:Книжный Дом «ЛИБРОКОМ» 2009. – 240 с.
27. Буркитбаева Г.Г. Деловой дикурс. Онтология и жанры. – Алматы : АРЭГУ, 2005.
28. Бушев А.Б. Языковая личность профессионального переводчика: научное издание. – Тверь: ООО «Лаборатория деловой графики», 2010. – 265 с.
29. Бычков В.В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии, 2007, № 8. – С. 47-57.
30. Бэлза И.Ф. Александр Николаевич Скрыбин / И.Ф. Бэлза. – М.: Музыка, 1982. – 175 с.
31. Вайсгербер И.Л. Родной язык и формирование духа / Перевод с нем. - М.: Изд-во Московского ун-та, 1993. – 224 с.

32. Ван Дейк Т.А., Кинч В. Стратегии понимания связного текста Пер. с англ. // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. Вып. XXIII.
33. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
34. Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языков. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 780 с.
35. Вежбицкая, А. Русские культурные скрипты и их отражение в языке / А. Вежбицкая // Русский язык в научном освещении. – Москва. – 2002. – № 2 (4). – С. 6-34.
36. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – 362 с.
37. Вишнякова О.Д. Функционально-когнитивная парадигма как сфера концентрации лингвистической мысли в наступившем столетии / О. Д. Вишнякова // Филологические науки. – 2003. – № 6.
38. Вицинская И.А. Лингводинамические процессы в современной немецкой музыкальной терминологии: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Москва, 2009. – 24 с.
39. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филол. науки, № 1, 2001. – С. 64-72.
40. Воробьев В. В. Языковая личность и национальная идея // Народное образование, № 5, 1998. – С. 25-30.
41. Ворожбитова А.А. Интерпретативная культура языковой личности как инструмент изучения дискурсивных процессов: теория и методика формирования в лингвориторической парадигме // Вестник СГУТ и КД, № 2 (20), 2012. – С. 197-200.
42. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981 – 140 с.
43. Гийом, Ж. О новых приёмах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса / Ж. Гийом, Д. Мальдидье // Квадратура смысла. – М., 1999. – С. 124-136.
44. Гиндин С.И. Биография в структуре писем и эпистолярного поведения // Язык и личность. – М., 1989.
45. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики. – М.: Лабиринт, 1998. – 256 с.
46. Греймас А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка // Семиотика. – М., 1983. – С. 481-550.



47. Грекова Т.Н., Нагибина Н.Л. Скрыбин и Рахманинов: два психопата – два стиля // Психология и искусствознание. Исследование творчества и творческой личности. – Берлин-Москва, 2012. – С. 32-41.
48. Гуц Е.Н. Репрезентация образов сознания подростка некодифицированными языковыми знаками: психолингвистический аспект. Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук. Барнаул, 2005.
49. Данилевич Л. В. Александр Николаевич Скрыбин / Л. В. Данилевич. – М.: Музыка, 1953. – 169 с.
50. Демьянков, В.З. *Текст и дискурс* как термины и как слова обыденного языка // IVМеждународная научная конференция «Язык, культура, общество» . Москва, 27–30 сентября 2007 г.: Пленарные доклады. – М.: Московский институт иностранных языков; Российская академия лингвистических наук; Институт языкознания РАН; Научный журнал «Вопросы филологии», 2007. –С. 86–95.
51. Демьянков, В.З. Парадигма в лингвистике и теории языка / В.З. Демьянков // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство: сб. в честь Е.С. Кубряковой; отв. ред. Н.К. Рябцева. – М.: Языки славянских культур, 2009. – (Studia philologica). – С. 27-37.
52. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – М.: Просвещение, 1987. – 303 с.
53. Елистратов В.С. О тайноречии // Риторика. - № 1 – 1995. – С. 56-61.
54. Желтоватых Т.А. Текстовое представление иронии как интеллектуальной эмоции: на материале драматургии и прозы М.А. Булгакова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. –Уфа, 2006. – 21 с.
55. Жукова Г.К. Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, № 120, 2010. – С.96-101.
56. Жукова Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе: автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.13. – Санкт-Петербург, 2011. – 24 с.
57. Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация. Системный. – Нижний Новгород, 2003. – 175 с.
58. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. Т.2. – Брюссель, 1974 – С. 604-612
59. Калюжный В.Н. Музыкальный дискурс Ингардена // Парадигма: Очерки философии и теории культуры (Мелос и Логос: Диалог в истории. Материалы Третьей Международной конференции

- «Метафизика искусства», 19 – 20 ноября 2004 года) / под редакцией проф. М. С. Уварова – СПб.: Изд-во «Барс», 2005. Вып. 2. – 180 с.
60. Карасик В.И. Языковые концепты как измерения культуры – Архангельск: Концепты, 1997. – 475с.
61. Карасик В. И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2000 (а). – С. 5-20.
62. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 476 с.
63. Карасик, В.И., Дмитриева, О.А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия / В.И. Карасик, О.А. Дмитриева // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные типажи. – Волгоград: Парадигма, 2005. – С. 5-25.
64. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264с.
65. Карцевский С.О. Об асимметричном дуализме лингвистического знака // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. – 3-е изд. – М., 1965. – Ч. 2. – С. 85-93.
66. Касевич, В.Б. Теория коммуникации и теория языка // В.Б. Касевич Говорящий и слушающий: Языковая личность, текст, проблемы обучения. – СПб, 2001. – С. 70-75.
67. Кенигсберг А. К., Михеева Л. В. 111 симфоний. – СПб: Культинформ-пресс, 2000. – 671 с. (<http://oplib.ru/book/63598.html>)
68. Коженкова А.С. Знаковая природа музыки [Текст] / А. С. Коженкова // Молодой ученый. – 2012. – №1. Т.2. – С. 159-162.
69. Кольцова Л.М., Лунина О.А. Художественный текст в современной лингвистической парадигме. Учебно-методическое пособие для вузов. – Воронеж: ВГУ, 2007. – 51 с.
70. Комиссарова Л.М. Лингвосоционическая методология изучения языковой личности в русском языке (на материале произведений М.Цветаевой, О.Мандельштама, А.Ахматовой, Н.Гумилева, Б.Пастернака): дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук: 10.02.01. – Барнаул, 2002. – 205 с.
71. Коралова А.Л. Характер образности фразеологических единиц // Вопросы фразеологии: сб. науч. тр. / МГПИИЯ им. М. Тореза. – М., 1978. – Вып. 131. – С. 17-21.
72. Коровушкин В.П. Основы контрастивной социолектологии. Автореф. док-ра филол. наук / В.П. Коровушкин. – Пятигорск, 2005.

73. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений их оттенки, использование в разных стилях. – СПб: Композитор, 2000. – 272 с.
74. Косарева, Е.В. Устное деловое общение в системе речевых жанров. – СПб: Знание: Изд-во СПбИВЭСЭП, 2006.
75. Кравченко А.И. Социология. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 508 с.
76. Крупченко А.К. Становление профессиональной лингводидактики как теоретико-методологической проблема в профессиональном образовании: Автореф. на соиск. уч. степ. д-а пед. Наук.– М.,2007. – 55 с.
77. Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета // Русский язык в научном освещении. – № 1. – М., 2001. – С. 90-106
78. Кудрявцева Е.Э. Языковая личность в процессе лингвообразовательной подготовки специалиста // Иностранные языки: лингвистический и методический аспекты [Электронный ресурс]: Межвузовский сборник научных трудов. – электр. дан. (1,25 Мб). – Саратов: Пединститут СГУ, 2009. – С. 187-194.
79. Кунин А.В. Английская фразеология (теоретический курс). – М.: Высшая школа, 1970. – 344 с.
80. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Правда 1990. – 655 с.
81. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера - история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
82. Лукьянова, Н.А. Экспрессивная лексика разговорного языка / Н.А. Лукьянова. – Новосибирск, 1986. – 230 с.
83. Маковский М.М. Современный английский сленг. Онтология, структура, этимология. – М.: КомКнига, 2005. – 170 с.
84. Марковина И.Ю., Сорокин Ю.А. Национально-специфическое в межкультурной коммуникации // Текст как явление культуры. – Новосибирск, 1989. – С. 71-102.
85. Маслова, В.А. Лингвокультурология: учебн. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.А. Маслова. – М.: Издат. центр «Академия», 2001. – 208 с.
86. Мкртычян С.В. Статус межличностного взаимодействия в деловом дискурсе (на материале русского языка) // Вестник Челябинского государственного университета, Серия: филология, искусствоведение, Вып. 27, № 36 (137), 2008. – С.102-111.
87. Мокиенко В.М. Загадки русской фразеологии – М., 1990. – 160 с.
88. Назарова Ж.А. К истории музыкальной терминологии западноевропейского происхождения в русском языке (названия

музыкальных инструментов): Автореферат диссертации к.ф.н. М., 1973. – 23 с.

89. Нерознак, В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины / В.П. Нерознак // Язык. Поэтика. Перевод. Сб. науч. тр. – М., 1996. – С. 112-116.

90. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. – М., 1978.

91. Николаева Т.М. «Социолингвистический портрет» и методы его описания // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. Доклады Всесоюзной научной конференции. – Часть 2. – М., 1991. – С. 73-75.

92. Овсянников А.А. Синестетическая образность в музыковедческих работах Б.В. Асафьева // Актуальные проблемы педагогической науки: Материалы конф. – Казань: КГПУ, 2000. – С.32-38.

93. Олянич, А.В. Презентационная теория дискурса: монография / А.В. Олянич. – М.: Гнозис, 2007. – 407 с.

94. Оссовский А.В. Избранные статьи, воспоминания. – Л.: Советский композитор, 1961.

95. Панфилова, А. П. Деловая коммуникация в профессиональной деятельности. – СПб: Знание: Изд-во СПбИВЭСЭП, 1999.

96. Парсамова В.Я. Языковая личность ученого в эпистолярных текстах: На материале писем Ю.М. Лотмана: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Саратов, 2004. – 23 с.

97. Петрова С.А. Пространство различных видов искусства в стихотворении А.С. Пушкина "Царскосельская статуя" (к проблеме интермедиального анализа) / С.А. Петрова // Восток – Запад: Пространство природы и пространство культуры в русской литературе и фольклоре: Сборник статей по итогам IV Междунар. науч. конф. (заоч.) / отв. ред. Н.Е. Тропкина, Ж. Хетени. Волгоград, 19 ноября 2010 г. – Волгоград: Изд-во "Парадигма", 2011. – С. 428–432.

98. Петровская О.С. Формирование и развитие музыкальной терминологии исполнительского искусства: на материале русского, итальянского, английского, французского языков: Автореф. дис. ... к-та филол. наук: 10.02.19. – Ростов-на-Дону, 2009. – 29 с.

99. Подрядова В.В. Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов (лингвистический аспект): Автореф. дис. ... к-та филол. наук: 10.02.19. – Москва, 2012. – 29 с.

100. Подрядова В.В. Музыкальный поэтический дискурс: особенности лингвистической аттрактивности // Вестник МГОУ. Сер.: Лингвистика. М.: Изд-во МГОУ, 2012. № 2. С. 38–43.
101. Пономаренко В.А. Фразеологические единицы в деловом дискурсе (на материале английского и русского языков): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007.
102. Попова Т.Г. Испанский научно-технический текст: традиции и современные подходы к изучению. – М., Изд-во РУДН. – 2003. – 160 с.
103. Попова, Н.В. Понятие лингвокультуры как продукт антропоцентрической парадигмы в лингвистике / Н.В. Попова // Проблемы теории языка и переводоведения: сб. статей. / МГОУ, Москва, 2005. – № 27.– С. 55–62.
104. Портная И.В. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена – № 120, 2010. – С. 259-267.
105. Поспелова Н.И. Александр Николаевич Скрябин // История русской философии XIX - XX веков. – Киров: изд-во ВГПУ, 1998.
106. Почепцов, Г.Г. Теория коммуникации / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; Ваклер, 2001. – 651 с.
107. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: «Аграф», 2000. – 432 с.
108. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Сборник статей. Нижний Новгород: ННГК им. М.И.Глинки, 2006. – С. 318 - 332.
109. Седов, К.Ф. Становление дискурсивного мышления языковой личности: Психо- и социолингвистический аспекты / К.Ф. Седов. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. – 180 с.
110. Седов, К.Ф. Типы языковых личностей по способности к кооперации в речевом поведении / К.Ф. Седов // Проблемы речевой коммуникации: Межвуз. сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2000. – Вып. 1. – С. 6-12.
111. Седова О.Н. Эпистолярный стиль в системе функциональных стилей русского языка // Филологические науки. – 1985. – № 6. – С. 57 – 62.
112. Седых, А.П. Языковая личность и этнос (национально-культурные особенности коммуникативного поведения русских и французов) / А.П. Седых. – М.: Компания Спутник+, 2004. – 269 с.
113. Седых, А.П. Лингвистические основы идиоэтнической интерпретации языковой личности // Вопросы филологии. - № 3 (30). –

М.: Российская академия лингвистических наук, Институт языкознания РАН, 2009. – С. 31-38.

114. Седых, А.П., Михайлов А.А. Человек арготирующий как языковая личность // Научные ведомости БелГУ, №5. – 2010 г. – С. 149-158.

115. Седых, А.П. Идеологические элементы фразеологии политического руководителя (на материале дискурса В.В. Путина и А. Меркель) // Политическая лингвистика / Гл. ред. А.П. Чудинов; ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т» - Екатеринбург, 2012. Вып. 1(39). – С.57-68.

116. Седых, А.П. Французская языковая личность. Когнитивно-коммуникативный аспект: моногр. / А.П. Седых. – Белгород: ИД «Белгород», 2013. – 244 с.

117. Синеокова Т.Н. Универсальный характер синтаксических конструкций, реализуемых в состоянии эмоционального напряжения // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова. Вып. 13. – Нижний Новгород: ГОУ ВПО НГЛУ, 2011. – С. 74-81.

118. Соссюр Ф де Курс общей лингвистики. – М.: Изд. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 256 с.

119. Стеблецова, А. О. Национально-культурная специфика делового текста (на материале английского и русского языков): дисс. канд. ... филол. наук. – Воронеж: ВГУ, 2001. – 193 с.

120. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С.35-72.

121. Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 784 с.

122. Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. Общая терминология: Вопросы теории. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 248 с.

123. Татаринов В.А. История терминоведения (в 3-х тт.). Т.2. кн. 2.: Классики отечественного терминоведения. Очерк и хрестоматия. – М.: Моск. лицей, 1994. – 408 с.

124. Телия, В.Н. Вторичная номинация и её виды / В.Н. Телия // Языковая номинация. – М.: Наука, 1977. – С. 129-222.

125. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учеб. посо-бие – М.: Слово / Slovo, 2000. – 624 с.

126. Толстой Н.И. Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М., 1997.

127. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С. 53–93.
128. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Зарубежная лингвистика. Вып. III. – М., 2002.
129. Флоренский П.А. Оправдание космоса / П. А. Флоренский. СПб.: РХГИ, 1994. – 224 с.
130. Формановская Н. И. Русский речевой этикет: лингвистический и методический аспекты. 2-е изд. – М.: Русский язык, 1987.
131. Франк С.Л. Сущность и ведущие мотивы русской философии / С. Л. Франк. // Философские науки. 1990. – № 5. – С. 92-105.
132. Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций // Хрестоматия по истории психологии / Под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. – М., 1980. – С.148-184.
133. Фрумкина Р.М. Мой учитель А.А. Реформатский // Знание – сила. – № 7, 1987.
134. Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – Л.: Музыка, 1965.
135. Хайруллина, Р.Х. Картина мира во фразеологии: дис...д-ра филол. наук / Р.Х. Хайруллина. – М., 1997. – 536 с.
136. Хамизова З.М. Фразеологические единицы с компонентами «сердце», «голова», «душа» в кабардино-черкесском и английском языках (сопоставительный анализ): автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 10.02.02, 10.02.20. – Москва, 2007. – 31 с.
137. Харченко В.К. О языке, достойном человека. – М.: Флинта, 2010.
138. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. В 2-х ч. – М., 2003.
139. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Ч. I-II. – СПб.: «Лань», 2002 – 320 с.
140. Цыбулевская А.В. Эмотивный арготический лексикон: Автореф. дис. ... к-та филол. наук – Ставрополь, 2005. – 29 с.
141. Шаклеин В.М. Лингвокультурная ситуация и исследование текста / В.М. Шаклеин. – М.: Общество любителей российской словесности, 1997. – 184 с.
142. Шаховский, В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка / В.И. Шаховский. – Воронеж : изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1987. – 192 с.
143. Шаховский, В.И. Дискурсивность эмоций как коммуникативная универсалия / В.И. Шаховский // Язык и эмоции: номинативные и

коммуникативные аспекты : сборник научных трудов к юбилею Виктора Ивановича Шаховского. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2009. – С. 149-160.

144. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер. – М.: Классика-XXI, 2004. – 816 с.

145. Шилова, С.В. Соблюдение и нарушение принципов речевого речевого общения в деловой коммуникации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб, 1998.

146. Шмелев, А.Д. Русская языковая модель мира / А.Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.

147. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра // Жанры речи: Сб. науч. статей. – Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1997. – Вып. 1. – С. 88-98.

148. Эко У. Парадоксы интерпретации. Изд. «ПроPILEИ», 2000. – 329 с.

149. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб: Симпозиум, 2006. – 544 с.

150. Энтелис Л.А. Александр Скрябин // Энтелис Л.А. Силуэты композиторов XX века / Л.А. Энтелис. – Л.: Советский композитор, 1971. – С. 155-164.

151. Юнг К.Г. Психологические типы. – М., 1997.

152. Юрман И.А. Скрябин, опыт патографии // Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии)", т. I, вып. 2, 1925.

153. Языковая личность: текст, словарь, образ мира. К 70-летию члена-корр. РАН Ю.Н. Караулова: сб. статей. – М.: Изд-во РУДН, 2006. – 544 с.

154. Barthes R. Le plaisir du texte. – P.: Seuil, 1973. – 150 p.

155. Benveniste E. On Discourse /E. Benveniste //The Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature. Manchester Univ. – Press, 1985.

156. Bernet Ch., Rézeau P. Dictionnaire du français parlé. Le monde des expressions familières. – P.: Éditions du Seuil, 1991. – 382 p.

157. Derr C., Rousillon S., Bournois F. Cross-Cultural Approaches to Leadership Development. – Greenwood Publishing Group. Santa Barbara, CA, 2002. – 344 p.

158. Garsia S. Scriabin's symbolist plot archetype in the late piano sonatas // 19th century Music. – 2000. Vol. 23. – № 3. – P. 273-300.

159. Hofstede, G. Cultural Constraints in Management Theories. *Academy of Management Executive*, February 1993. – 91 p.

160. Kristeva J. Le temps sensible / Proust et l'expérience littéraire. – P.: Gallimard, 1994. – 455p.

161. Meillet A. Linguistique historique et linguistique générale. – Paris, 1926.



162. Ostwald W. Grosse Manner, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft m.b.H., 1910. – s. 371.

163. Pecaud D. Essai: le temps d'un espace Scriabin – Kandinsky. (Chroniques). – Musique en jeu. – 1977. – № 26. – P. 109-113.

### Список источников эмпирического материала

1. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. – М., 1964. – С. 39.
2. Дебюсси К. Из высказываний // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975. – С. 59.
3. Дебюсси, К. Избранные письма / Клод Дебюсси / сост., перев., вступит. ст., коммент. А. Розанова. – Л.: Музыка, 1986. – 286 с.
4. Переписка А.Н. Скрябина и М.П. Беляева. 1894-1903. С введением и примечаниями В. Беляева – Петроград: Государственная академическая филармония, 1922. – 194 с.
5. Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал М.Гершензон. – М., 1919. Т.6. – С. 120-247.
6. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 391 с.
7. Скрябин А. Письма. – М., 1965.
8. Скрябин А.Н. Письма /под ред. А.В. Кашперова. – М.: Музыка, 2003. – 719 с.
9. Скрябин А.Н. Поэма экстаза. – М.: Водолей Publishers, 2008. – 128 с.
10. Citations de Debussy [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.evene.fr/celebre/biographie/claude-debussy-313.php?citations>.
11. Debussy C. Monsieur Croche – antidilettante. – P.: Les Bibliophiles Fantaisistes, 1921. – 145 p.
12. Debussy C. Lettres à son éditeur, publiées par Jacques Durand (de 1894 à 1917). – P.: Durand et Dorbon aîné, 1927. – 190 p.
13. Debussy C. Lettres à Deux Amis: Soixante-dix-huit Lettres Inédites a Robert Godet et G. Jean-Aubry. – P.: Jose Corti, 1942. – 195 p.
14. Debussy C. Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma, présentées par Pasteur Vallery-Radot. – P.: Flammarion, 1957. – 142 p.
15. Debussy C. Les Frères en art (1897-1998, pièce de théâtre écrite avec R. Peter) [révisé par Debussy vers 900; édité par François Lesure 1992].

## Интернет-источники

1. Айнбиндер А. Родители А.Н. Скрябина: к биографии композитора, 06.11.2010 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://anscriabin.ru/a-n-scriabin/57-publications/90-parents-of-scriabin-biography-of-composer.html>.
2. Балакай А.Г. Эпистолярная фразеология русского речевого этикета, 2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.znate.ru/docs/index-119300.html>.
3. Бандура А. О программности в произведениях А.Н.Скрябина // Новая эпоха – № 2 (25) 2000 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.newepoch.ru/journals/25/bandura.html>
4. Баранова С.Ю. Музыкальный текст: язык, сигнал, знак, символ // Аналитика культурологии, Выпуск 3 (15), 2009 [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://analiculturolog.ru/component/k2/item/334-article\\_35.html](http://analiculturolog.ru/component/k2/item/334-article_35.html)
5. Бухарина Г. Парящий саксофон Игоря Бутмана, №107, 24.09.11 [Электронный ресурс] - Режим доступа: [http://kikonline.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38791:2011-09-24-03-23-44&catid=17:2010-04-10-06-08-13&Itemid=121](http://kikonline.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=38791:2011-09-24-03-23-44&catid=17:2010-04-10-06-08-13&Itemid=121).
6. Валитова Н.Р. Воспитание профессиональной языковой личности на основе формирования профессионального тезауруса специалиста в области физической культуры и спорта // Теория и практика физической культуры. Научно-теоретический журнал, № 8, 2007 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lib.sportedu.ru/Press/TPFK/2007N8/p51-54.htm>.
7. Дворецкий Л.И. Угасший огонь Прометея (о жизни и смерти А.Н. Скрябина) // Участковый терапевт №5, 2008 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.consilium-medicum.com/article/17987>.
8. Кривицкая Е. Есть обычай на Руси ночью слушать Дебюсси, 15.09.2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://portal-kultura.ru/articles/music/est-obychay-na-rusi-nochyu-slushat-debyussi/>
9. Михайлов М.К. Биография А.Н. Скрябина, 2008 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.scriabin.ru/biography.html>.
10. Михайлова Л.Е. Философское мировоззрение А.Н. Скрябина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2008. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/filosofskoe-mirovozzrenie-skryabina>.

11. Мудрослов. Пифагор – афоризмы, © 2008-2011 Мудрослов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://mudroslov.ru/quotes?author=26&filter=author>.
12. Панфилов С.Л. Четыре мировые стихии, 2013 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.numeralgame.64g.ru/annum/annum4.htm>.
13. Петрушин В.И. Классификация типов людей К. Леонгарда, 2011 [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://www.znaki-odarennosti.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=259&Itemid=74](http://www.znaki-odarennosti.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=259&Itemid=74).
14. Рыбак Н.Я. Творческий метод Клода Дебюсси: опыт мультидисциплинарного исследования // Современные научные исследования. Выпуск 1. - Концепт. – 2013. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/article/869/>
15. Седых А.П., Ааматов А.М. Коммуникация как межкультурный диалог: французы, американцы, русские // Гуманитарные и социальные науки № 6, 2010 / Южный федеральный университет, Северокавказский научный Центр [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://hses-online.ru/2010/06/10\\_02\\_19/21.pdf](http://hses-online.ru/2010/06/10_02_19/21.pdf).
16. Сегалин Г.В. Клинический архив гениальности и одаренности (эвропатологии) // Общая симптоматология эвроактивных (творческих) приступов [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://pathographia.narod.ru/new/t2v1/T2V1.htm>.
17. Томпакова О. А.Н. Скрыбин в зеркале своих писем к Наталии Секериной, 14.11.2010 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.anscriabin.ru/a-n-scriabin/65-letters/106-an-scriabin-in-the-mirror-of-his-letters-to-natalia-sekerina.htm>.
18. Холопов Ю. Скрыбин и гармония XX века, 21.03.2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://anscriabin.ru/a-n-scriabin/57-publications.html>.
19. Чубрик А. Классическая музыка. Клод Дебюсси (1862–1918) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://classic.chubrik.ru/Debussy/>
20. Щукина С.К. Образ любви, созданный музыкальными и лингвистическими средствами, в «Поэме экстаза» А.Н. Скрыбина, 2013 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://kembrij.ru/docs/index-5378.html>.
21. Юзефович В. Семь искусств, №9, 02.10.2012 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://litbook.ru/article/2147/>
22. Barthes R. Le plaisir du texte, 14 mars 1973 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ina.fr/video/CPF10005880>.

23. Centre de documentation Claude Debussy, 2007 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.debussy.fr/cdfr/centre/centre.php>.

24. GreatPhilosophy. Мировоззрение и идеология, 2013 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.greatphilosophy.ru/philgs-137-1.html>

25. Henri Fayol [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http://en.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Fayol](http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Fayol).

26. Lexicom : lexique, dictionnaire des définitions marketing, communication, publicité [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://lexicom.free.fr/lexicomac.htm>.

27. Mazars E. Quelques expressions et locutions figées en langue commerciale [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://paremia2.site11.com/pdf/P2-32.pdf>.

### **Использованные словари**

1. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка [Текст] : ок. 9000 синоним. рядов / З. Е. Александрова ; ред. Л. А. Чешко. – 3-е изд., стереотип. – М. : Сов. энцикл., 1971. – 600 с.

2. Бархударов, С. Г. Словарь русского языка [Текст] : в 4 т. / С. Г. Бархударов; Акад. Наук СССР, Ин-т языкознания. – М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1957-1961. – 4 тт.

3. Большая Советская Энциклопедия [Текст]: в 30 т. / Н. К. Байбаков [и др.] ; гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Сов. энцикл., 1969-1978. – 30 тт.

4. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс] / В. И. Даль // Большой словарь русского языка: [онлайн-словари] / Target-Multimedia. – М., 2008-2010. – Режим доступа: <http://www.dict.t-mm.ru/dal>.

5. Комлев Н.Г. Словарь новых иностранных слов. – М., 1995.

6. Кунин, А. В. Англо-русский фразеологический словарь [Текст] : ок. 20000 фразеол. единиц / А. В. Кунин ; под ред. М. Д. Литвиновой. – 4-е изд., перераб. и доп. – М. : Рус. яз., 1984. – 944 с.

7. Мокиенко, В. М. Большой словарь русского жаргона [Текст] : 25000 слов, 7000 устойчив. сочетаний / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина ; С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб. : Норинт, 2000. – 717 с.

8. Музыкальный сленг [Электронный ресурс], режим доступа: <http://www.sms-records.samr.ru/page15.html>

9. Музыкальные термины [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.olofmp3.ru/index.php/Muzykalynye-terminy-E.html>.
10. Новый большой англо-русский словарь [Электронный ресурс] / под общ. руководством Ю. Д. Апресяна, Э. М. Медниковой // Словари для Lingvo / авт. сайта И. Александров. – М., 2004-2010. – Режим доступа: [http://traduko.lib.ru/en\\_ru\\_apresyan.html](http://traduko.lib.ru/en_ru_apresyan.html).
11. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. Т. Ф. Ефремовой // Словари для Lingvo / авт. сайта И. Александров. – М., 2004-2010. – Режим доступа: [http://traduko.lib.ru/efremova\\_lingvo.html](http://traduko.lib.ru/efremova_lingvo.html).
12. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. Т. Ф. Ефремовой // Словари для Lingvo / авт. сайта И. Александров. – М., 2004-2010. – Режим доступа: [http://traduko.lib.ru/efremova\\_lingvo.html](http://traduko.lib.ru/efremova_lingvo.html).
13. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1992.
14. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова // Словари для Lingvo / авт. сайта И. Александров. – М., 2004-2010. – Режим доступа: [http://traduko.lib.ru/ru\\_ru\\_ozhegov.html](http://traduko.lib.ru/ru_ru_ozhegov.html).
15. Рогальская О.Ю. Словарь иностранных музыкальных терминов. – СПб., 2006.
16. Седых А.П. Русско-французский словарь: Профессиональная и быденная коммуникация / А.П. Седых, Ж. Багана, А.Н. Лангнер. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 168 с.
17. Семенов, А. В. Этимологический словарь русского языка [Текст] / А. В. Семенов. – М. : ЮНВЕС, 2003. – 703 с. – (Рус. яз. от А до Я).
18. Словоново. Музыкальный сленг [Электронный ресурс], режим доступа: [http://www.slovonovo.ru/tag/Музыкальный\\_сленг](http://www.slovonovo.ru/tag/Музыкальный_сленг).
19. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Д. Н. Ушаков // Большой словарь русского языка : [онлайн-словари] / Target-Multimedia. – М., 2008-2010. – Режим доступа: <http://www.dict.t-mm.ru/usakov>.
20. Фразеологический словарь русского языка [Текст] / Сост. Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Фёдоров. – М.: Русский язык, 1978. – 543 с.
21. Этимологический словарь русского языка для школьников [Текст] / авт.-сост. М. Э. Рут. – Екатеринбург : У-Фактория, 2003. – 428 с.

22. Grove's Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Eric Blom. 5-th ed. – New York: St. Martins, 1968.
23. Merriam Webster : Online Dictionary [Electronic resource] / Merriam-Webster, Inc. – Springfield, MA. 2010. – Mode of access: <http://www.merriam-webster.com/>.
24. АБВУД Lingvo X3 ME [Электронный ресурс] // АБВУД Lingvo. – М., 1996-2010. – Режим доступа: <http://www.lingvo.ru/lingvox3/medved>.
25. АБВУД Lingvo X3 ME [Электронный ресурс] : словари сленга // АБВУД Lingvo. – М., 1996-2010. – Режим доступа: <http://www.lingvo.ru/lingvox3/medved>.
26. Dictionary.com [Electronic resource] : online dictionary / Dictionary.com, LLC. – Oakland, USA, 2010. – Mode of access: <http://dictionary.reference.com>.
27. Le Nouveau Petit Robert. – P.: Dictionnaires Le Robert, 1993. – 2467 p.
28. Online Etymology Dictionary [Electronic resource] / author D. Harper. – Lancaster, USA, 2010. – Mode of access: <http://www.etymonline.com>.
29. Oxford Dictionary of English (Second Edition) 3.3 [Electronic resource] // Download.com. – San Francisco, 2010. – Mode of access: [http://download.cnet.com/Oxford-Dictionary-of-English-Second-Edition/3000-2279\\_4-10238904.html](http://download.cnet.com/Oxford-Dictionary-of-English-Second-Edition/3000-2279_4-10238904.html).
30. Roget's 21st Century Thesaurus [Electronic resource] / by the P. Lief Group // Thesaurus.com. – New York, 2010. – Mode of access: <http://thesaurus.com/browse/cook>.

### Список используемых сокращений

- АССРЯ: *Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка.*
- АМНБАРС: *Апресян Ю.Д., Медникова Э.М. Новый большой англо-русский словарь.*
- БСРЯ: *Бархударов С.Г. Словарь русского языка.*
- БСЭ: *Большая Советская Энциклопедия.*
- ДТСЖВРЯ: *Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка.*
- ЕНТССРЯ: *Ефремова Т.Ф. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка.*
- МНБСРЖ: *Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона.*
- МПБ:** *Переписка А.Н. Скрябина и М.П. Беляева. 1894-1903.*
- МС:** *Музыкальный сленг.*

**МТ:** *Музыкальные термины.*

**ОШТСРЯ:** *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка.*

**СМС:** *Словоново. Музыкальный сленг.*

**СЭСРЯ:** *Семёнов А.В. Этимологический словарь русского языка.*

**УТСРЯ:** *Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка.*

**ФСРЯ:** *Фразеологический словарь русского языка. Сост. Войнова Л.А., Жуков В.П., Молотков А.И., Фёдоров А.И.*

**АВВУУ:** *Lingvo X3 ME // Электронный словарь.*

**МСа:** *Monsieur Croche – antidilettante. 1921.*



## ПРИЛОЖЕНИЯ

### Приложение 1

#### Нотные ремарки А.Н. Скрябина

- Avec trouble** - в смятении [Соната № 6]  
**Avec defi** - вызывающе [«Прометей»]  
**Avec délice**- наслаждаясь [«Прометей»]  
**Appel mystérieux** - таинственный зов [Соната № 6]  
**Avec émotion et ravissement**- взволнованно, с чувством восхищения  
**Avec entraînement et ivresse** - увлеченно, в опьянении [Симфония № 3]  
**Avec grâce et douceur** - изящно и нежно  
**Avec lassitude et langueur** - устало, в томлении [Симфония № 3]  
**Avec ravissement et transport** - в восхищении, с подъемом [Симфония № 3]  
**Avec tragique effroi** - в трагическом ужасе [Симфония № 3]  
**Avec trouble et effroi** - в смятении и страхе [Симфония № 3]  
**Avec une ardeur profonde et voilée** - с глубоким, но скрытым жаром [Соната № 10]  
**Avec une céleste volupté** - с небесным наслаждением [Соната № 7]  
**Avec une chaleur contenue** - со сдержанным жаром [Соната № 6]  
**Avec un éclat éblouissant** - с ослепительным блеском [«Прометей»]  
**Avec une douce ivresse** - в нежном опьянении [Соната № 10]  
**Avec une douce langueur de plus en plus éteinte** - в нежном, постепенно затухающем томлении [Соната № 10]  
**Avec une douceur cachée** - со скрытой нежностью [«Маска»]  
**Avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée** - с нежностью, все более ласкающей и ядовитой [Соната № 9]  
**Avec une émotion naissante** – с зарождающимся волнением [«К пламени»]  
**Avec une étrangeté subite** – с внезапной странностью [«Странность»]  
**Avec une fausse douceur** – с обманчивой нежностью [«Странность»]  
**Avec un effroi contenu** – со сдержанным выражением страха [«Прометей»]  
**Avec une grâce capricieuse** – с капризной грацией [Поэма- ноктюрн]  
**Avec une grâce doiente** – с печальной грациозностью [«Мрачное пламя»]  
**Avec une grâce languissante** – с томной грацией [«Гирлянды»]  
**Avec une ivresse débordante** – в бьющем через край опьянении [Симфония № 3]



**Avec une ivresse toujours croissante** - в непрерывно растущем опьянении  
[Симфония № 3]

**Avec une joie débordante** - с льющейся через край радостью [Соната № 7]

**Avec une joie de plus en plus tumultueuse** - со все более и более бурной радостью [«К пламени»]

**Avec une joie éclatante** - со сверкающей радостью, взрыв радости  
[Симфония № 3]

**Avec une joie éteinte** - с выражением угасшей радости [«Прометей»]

**Avec une joie voilée** - со скрытой радостью [«К пламени»]

**Avec une joyeuse exaltation** в радостном восторге  
[Соната № 10]

**Avec une langueur naissante** - с зарождающимся томлением [Соната № 9]

**Avec une noble et douce majesté** - с благородным величием и нежностью  
[«Поэма экстаза»]

**Avec une passion naissante** - с зарождающейся страстью [Поэма-ноктюрн]

**Avec une volupté de plus en plus extatique** – в нарастающем, экстатическом наслаждении [Поэма экстаза]

**Avec une volupté dormante** - с наслаждением, как во сне [Поэма-ноктюрн]

**Avec un intense désir** - с сильным желанием [«Прометей»]

**Brumeux** - туманно, как бы в тумане

**Charme** - зачарованно [«Прометей»]

**Comme des éclairs** - как вспышка [молнии] [Соната № 7]

**Comme un murmure confus** - как неясный шелест [Поэма-ноктюрн]

**Comme une ombre mouvante** - как движущаяся тень [Поэма-ноктюрн]

**comme un cri** - наподобие крика [Прелюд № 3, соч. 74]

**Dans un vertige** - головокружительно [«Прометей»]

**De plus en plus audacieux** - все с большей смелостью [Симфония № 3]

**De plus en plus éclatant** - с нарастающим блеском, сверканием  
[Симфония № 3]

**De plus en plus entraînant** - все более и более увлекающая [Соната № 6]

**De plus en plus large et puissant** - все шире и могущественней [Симфония № 3]

**De plus en plus lumineux et flamboyant** - все ярче, пламенеет

**De plus en plus radieux** - все лучезарнее [Соната № 10]

**De plus en plus sonore et animé** - все более звучно и оживленно [Соната № 7]

**De plus en plus triomphant** - с нарастающей триумфальностью  
[Симфония № 3]

**Déchirant, comme un cri** - как душераздирающий крик [«Прометей»]  
**Désordonné** - беспорядочно [«Мрачное пламя»]  
**Divin essor** - божественный порыв [Симфония № 3]  
**Douloureux déchirant** - с душераздирающей скорбью  
**comme des éclairs** - как вспышки молнии [Соната № 7]  
**Écroulement formidable** - страшная катастрофа [Симфония № 3]  
**Effondrement subit** - внезапно обрушиваясь [Соната № 6]  
**Élan sublime** - в возвышенном порыве [Симфония № 3]  
**En délire** - в исступлении [Соната № 7]  
**Enchaînement** - очарование; avec enchantement - чарующе [Соната № 6]  
**Épanouissement de forces mystérieuses** - расцвет таинственных сил  
**Flot lumineux** - светоносная волна, поток [«Прометей»]  
**Foudroyant** - как удары грома [Соната № 7]  
**Fulgurant** - сверкая [«Прометей»]  
**Haletant** - задыхаясь [Соната № 10]  
**Insinuant** - вкрадчиво [Соната № 7]  
**Joyeux essor** - радостный порыв  
**Le rêve prend forme** - мечта воплощается [Соната № 6]  
**L'épouvante surgit, elle se mêle à la danse délirante** - рождается ужас, он пронизывает исступленную пляску [Соната № 6]  
**Menaçant** - угрожающе [«Прометей»]  
**avec mystère** - таинственно [«Прометей»]  
**Mystérieusement murmuré** – таинственно шепча [Соната № 9]  
**Onde caressante** - ласкающая волна [Соната № 6]  
**Opressé** - удрученно [Симфония № 3]  
**Pâmé** - как бы в обмороке [Симфония № 3]  
**Presque en délire** - как бы в бреду  
**comme en un rêve** - как во сне [Поэма-ноктюрн]  
**Soudain très doux et joyeux** - внезапно очень нежно и радостно [«Прометей»]  
**Souffle mystérieux** - таинственное дуновение [Соната № 6]  
**Thème large majestueux** - тему исполнять широко, величественно [«Прометей»]  
**Tourbillonnant** - кружась в вихре  
**Tout devient charme et douceur** - все становится очарованием и лаской [Соната № 6]  
**Très dansant** - в ярко выраженном танц. характере [«Мрачное пламя»]  
**Vol joyeux** - радостный полет

Нотные ремарки К. Дебюсси

**Apaisé** - умиротворенно [Жоливе]

**Au mouvement en serrant jusqu'à la fin** - возвратиться к прежнему темпу и ускорять до конца

**Aussi légèrement que possible** - как можно легче

**Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur** - с внезапными вспышками неистовой силы и страстной нежности  
[Прелюдия «Ворота Альгамбры»]

**Avec la liberté d'une chanson populaire** - в непринужденной манере нар. песни [«Холмы Анакапри», «Движение»]

**Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacial** - ритмич. рисунок в характере печального и холодного пейзажа

**Comme un écho de la phrase entendue précédemment** - словно эхо фразы, звучавшей ранее [«Затонувший собор»]

**Comme un tendre et triste regret** - как нежное и печальное сожаление

**Comme une buée irisée** - как радужная дымка

**Comme une lointaine sonnerie de cors** - как отдаленный звук валторн

**Commencer un peu au dessous du mouvement** - начинать несколько медленнее первоначального темпа [Прелюдии]

**Commencer lentement dans un rythme nonchalamment gracieux** - начинать медленно, в небрежно грациозном ритме

**Dans le sentiment du début** - возвращаясь к первоначальному настроению [Прелюды]

**Dans une brume doucement sonore** - в нежно звучащем тумане [«Затонувший собор»]

**Dans un rythme sans rigueur et caressant** - в свободном движении, ласково [«Паруса»]

**Délicatement et presque sans nuances** - нежно и почти без нюансов [«Пагоды»]

**Doux et un peu gauche** - нежно и несколько неуклюже [«Колыбельная Джимбо»]

**En se rapprochant peu à peu** - постепенно приближаясь [«Фейерверк»]

**Expressif et doucement appuyé** - выразительно и слегка подчеркнуто [«Колокольный звон сквозь листву»]

**Expressif et doucement soutenu** выразительно, слегка задерживая [«Памяти Рамо»]

**Expressif et pénétrant** - выразительно, проникновенно  
[«Противоположение звучностей»]

**Expressif et recueilli** - выразительно и сосредоточенно [«Лейтенанту Жаку Шарло»]

**Expressif et un peu suppliant** - выразительно и как бы умоляя  
[«Прерванная серенада»]

**Frappez les accords sans lourdeur** - аккорды исполнять без излишней тяжести

**Fuyant** - ускользя, скользя

**Gauche** - неуклюже, неловко

**Joyeux et emporté** - весело, с порывом [«Октавы»]

**Le dessin un peu en dehors** - немного выделяя рисунок [«Блудный сын»]

**Lent dans une sonorité harmonieuse et lointaine** - медленно, гармонично и как бы издалека [«Отражения в воде»]

**Légèrement détaché sans sécheresse** - слегка отрывисто, без сухости

**Modéré et très souple** - умеренно и очень нежно [«Остров радости»]

**Modérément animé comme en prétendant** - со сдержанным оживлением, как бы прелюдируя

**Mordant** - язвительно

**Plus à l'aise** - [играть] более свободно

**Presque plus rien** - совершенно замирая

**Rapide et fuyant** - стремительно, как бы скользя [Танец Пёка]

**Sonore sans dureté** - звучно без жесткости

**Sourd et en s'éloignant** - приглушенно, как бы удаляясь [«Маски»]

**Spirituel et discret** - с юмором и сдержанно [«Генерал Лявин, эксцентрик»]

**Toujours se perdant** - постепенно растворяясь, исчезая [«Блудный сын»]

**Toutes les notes marquées du signe – sonores sans dureté, le reste très léger, mais sans sécheresse** - все ноты, отмечен, черточкой, - звучно, без жесткости, остальное очень легко, но без сухости

**Très apaisé et très atténué jusqu' à la fin** - умиротворенно и очень приглушенно до конца [«Паруса»]

**Très égal comme une buée irisée** - очень ровно, как радужная дымка [«Колокольный звон сквозь листву»]

**Très calme et doucement triste** - очень спокойно, нежно и печально [«Канопа»]

*Научное издание*

**Седых** Аркадий Петрович  
**Быканова** Мария Сергеевна

**ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКАНТА:  
АЛЕКСАНДР СКРЯБИН, КЛОД ДЕБЮССИ**

**Монография**

Публикуется в авторской редакции  
Оригинал-макет: А.Н. Оберемок

Подписано в печать 26.05.2016. Формат 60×90/16.  
Гарнитура Times New Roman. Усл. п.л. 9,8. Тираж 100 экз. Заказ 119.  
Оригинал-макет подготовлен и тиражирован в ИД «Белгород» НИУ «БелГУ»  
308015 г. Белгород, ул. Победы, 85. Тел.: 30-14-48