

МОДЕЛИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ
ЛИЧНОСТИ НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНСОВ
НА СТИХОТВОРЕНИЕ А.С. ПУШКИНА
«НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА, ПРИ МНЕ...»**Е.С. Антипина, С.А. Прохоренкова**

Аннотация. В статье актуализируется роль междисциплинарного подхода в лингвистике, а также демонстрируются возможности применения музыковедческого анализа в полипарадигмальном моделировании творческой языковой личности. На примере романсов великих отечественных композиторов, написанных на стихотворение А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...», в рамках семиотической триады музыка-язык-личность рассматриваются особенности художественного мировидения *homo scribens* (человека пишущего). Обосновываются схожие тенденции в семантической организации материальной структуры музыкальных произведений и поэтического текста, устанавливаются семантические доминанты «восточных» романсов, выявляются ключевые слова и общие закономерности в интерпретации культурных констант — концептов, транслирующих национальную картину мира. Доказывается гипотеза о том, что музыковедческий анализ имеет большой потенциал в процессе репрезентации языковой картины мира не только создателя музыки (композитора), но и автора текста (поэта).

Ключевые слова: творческая языковая личность, семантическая структура, «восточный» романс, музыкальный дискурс, концепт, языковая картина мира.



THE MODELLING OF CREATIVE ARTISTIC PERSONALITY
BASED ON THE LOVE SONGS MADE ON A.S. PUSHKIN'S POEM
"THE BEAUTY, DONT SING IN MY PRESENCE..."

E.S. Antipina, S.A. Prokhorenkova

Abstract. *The article updates the role of interdisciplinary approach in linguistics, and considers the possibilities of using musicological analysis in multi-paradigmatic modelling of a creative linguistic personality. In the semiotic triad music — language — personality the peculiarities of artistic world-view of homo scribens (the man who writes) are analyzed. The love songs of Great Russian composers made on A.S. Pushkin's poem "The beauty, don't sing in my presence" are taken as an example. The similar tendencies in the semantic organization of the material structure in music and poetic works are justified, and semantic dominants of "oriental" love songs are defined. Keywords and general patterns in the interpretation of cultural constants - concepts that translate the national picture of the world are revealed. The hypothesis is proved that musicological analysis has great potential in the process of representing the linguistic picture of the world not only of the creator of music (composer), but also of the author of the text (poet).*

Keywords: *artistic linguistic personality, semantic structure, "oriental" love song, musical discourse, concept, linguistic picture of the world.*

414

В настоящее время не вызывает сомнения тот факт, что осуществлять лингвистическое исследование в рамках одного подхода практически невозможно, поскольку язык — это сложный феномен, который необходимо рассматривать в широком системном контексте. Сегодня в лингвистическом сообществе признается особая роль междисциплинарного подхода, предполагающего проведение исследования на стыке сразу нескольких наук. Данный подход особенно актуален при репрезентации языковой личности писателя и его картины мира.

Изучением творческого наследия мастеров слова занимаются специалисты разных областей знаний, которые применяют в своих исследова-

ниях различные методы: социолингвистический, психолингвистический, когнитивный, этнолингвистический, лингвокультурный.

Не менее перспективным в полипарадигмальном моделировании языковой личности писателя может оказаться музыковедческий подход (конечно, в том случае, если на его произведение написана музыка). Справедливость данного предположения подтверждают исследования, посвященные семиотической триаде — музыка-язык-личность.

Как известно, в рамках семиотической триады язык и музыка осознаются продуктами национального духа, образующими нерасторжимое диалектическое единство и имеющими общие закономерности в репре-

зентации национальной картины мира. С точки зрения семиотики, музыка — это особый формат коммуникации — общение при помощи звуков. Однако российский дирижер Владимир Спиваков подмечает, что за каждой национальной музыкой стоит национальный язык. В контексте сказанного ценным становится следующее замечание М.С. Быкановой: «Музыкальный дискурс является разновидностью общенационального дискурсного континуума и подчиняется законам функционирования национального языка и коммуникации» [1, с. 4–5].

Вопрос взаимосвязи слова и музыки вызывает и по сей день споры. На равноправном союзе слова и музыки настаивает Е.А. Ручьевская. Согласно позиции ученого, ни один из этих союзников не подчиняется другому до конца и никогда до конца не господствует. Е.А. Ручьевская считает, что благодаря этой скрытой борьбе и происходит взаимное обогащение слова и музыки [2]. Н. Рюве признает значение текста и музыки только в таком «союзе», как песня (по отдельности они не несут особого значения) [3]. Б.В. Асафьев в своей работе «Музыкальная форма как процесс» утверждает, что «область Lied никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство» [4, с. 233–234]. Более того, в музыкальной эстетике нередко говорится о разрушении целостности словесного текста (когда слова и музыка сочетаются в песне, музыка поглощает не только слова, но и саму поэзию) [5].

Известный французский музыковед Колетт Бомон-Джеймс пишет

о трансформациях, которые происходят между двумя системами — музыкальной и лингвистической. По мысли ученого, некоторые элементы лингвистической системы исчезают или модифицируются. Например, слова, «вплетаясь» в музыкальную систему, теряют постоянные признаки устной речи и функционируют в нецелостной лингвистической системе [6].

Британский композитор, органист, дирижер и музыкально-общественный деятель Воан Уильямс Ральф убежден, что музыка и поэзия не могут конкурировать, поскольку музыка сама язык, музыкальные фразы — это музыкальные фразы, их невозможно выразить словами, по его мнению, музыка отличается от поэзии тем, что «стихи волнуют смыслом слов; поэтому их можно и читать, и слушать» [7, с. 23–24].

И.В. Степанова полагает, что выяснение лидерства слова или музыки должно уступить место изучению характера их взаимосвязи прежде всего в той части, которая остается наименее изученной — образно-смысловой. Ученый считает возможным говорить о художественном синтезе слова и музыки, так как «внутренние законы поэтического мира, воплощаемого в новую звуковую форму, осознанно или интуитивно воспринимаются творцом, который ищет для них адекватные интонационные принципы» [8, с. 5]. При этом И.В. Степанова указывает на то, что русский романс как сфера взаимодействия слова и музыки представляет собой принципиально иной объект изучения, в нем отсутствует приспособляемость множества текстов к одним и тем же музыкальным форму-

лам: на ее место «заступает» прямо противоположный принцип — приспособляемость музыки к текстам [8].

Безусловно, музыка, как всякая знаковая система, обладает специфическими средствами выражения и несет смысловую нагрузку (информацию). Конечно, как подчеркивают исследователи, эта информативность совсем иного рода. Считается, что музыка, являясь системой со своей особой инфраструктурой, отражающей представления о предметах, явлениях окружающей действительности, возвышается над понятийным языком. При этом преимущество музыки заключается прежде всего в многообразии и объективности интонаций. Так, например, В.Н. Всеволодский-Гернгросс и А.Н. Гвоздев выделяют вопросительную, восклицательную, утвердительную, перечислительную интонации, а В.А. Васина-Гроссман — интонации скорби, восклицания, вопроса, утверждения, повеления, перечисления, призыва и другие. Интонация наряду с метроритмической организацией и композиционным строением оказывается важным параметром, определяющим степень взаимосвязи слова и музыки. Однако, чтобы увидеть истинные взаимоотношения в этом союзе, необходимо провести анализ с точки зрения аспекта семантических связей в рамках того или иного произведения искусства.

В лингвистике семантическая структура текста трехчастна: она представляет собой организованную структуру, состоящую из уровня содержания, уровня смысла и уровня замысла и соответствующую трем уровням понимания текста: поверхностному, глубинному, уровню пони-

мания концепта. Языковыми (лексическими) экспликаторами каждого из уровней семантической структуры являются ключевые слова трех типов: на уровне содержания — «опорные слова», на уровне смысла — «смысловые вехи», на уровне замысла — «слова-концепты». По мнению исследователей, чтобы определить подобные семантические доминанты текста, необходимо выявить лексемы, которые определяются прежде всего частотностью, повторяемостью, семантической близостью к теме текста и информационной насыщенностью. Однако на сегодняшний день в лингвистике не существует единой методики выявления ключевых слов текста, проблема остается актуальной. Возможно, музыковедческий анализ позволит ее решить. Данное предположение обосновывается закономерностями и общими тенденциями в семантической организации структуры музыкального произведения и поэтического текста.

И.В. Степанова, рассматривая семантические связи в романсе, приходит к выводу, что семантическая структура данного жанра также трехзвенна и трехъярусна, она включает в себя «идеальное трио» — вокальную партию, инструментальную партию, синтез слова и мелодики. Ученый описывает «семантическую систему» романса как совокупность факторов, которые способны нести или наделяться определенными значениями. Причем, как указывает И.В. Степанова, таким фактором может стать любой, самый малый элемент материальной структуры [8].

Особенности семантической интерпретации поэтического текста в романсе зависят как от субъекта (его

индивидуальных черт: чувственного или рационального восприятия поэзии, эмоциональных и эстетических доминант и др.), так и от объекта интерпретации. В результате существуют два вида отношений словесной и музыкальной поэтики: синонимия и антонимия. Синонимия поэтики как стабильное и устойчивое явление предполагает свободу словесно-музыкальных связей. Антонимия, напротив, явление редкое, представляющее собой скорее исключение, возникающее тогда, когда в противоречие с поэтикой текста вступает мощная индивидуальная поэтика композитора (Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов). Антонимия позволяет увидеть общее на фоне частного, ведь любое противоречие — есть способ движения человеческой мысли, направленный на себя и на мир [9]. Данный феномен В.И. Мартынов поясняет следующим образом: «Масштаб личности композитора измеряется тем количеством новизны, которое заключено в написанной им вещи. Композитор — это человек, который осуществляет свободное волеизъявление путем совершения новационного шага, в результате чего и возникает конкретное произведение, или конкретная “вещь”. Масштаб новационного шага, масштаб свободы обуславливается размером отклонения от исходной общепринятой модели» [10, с. 173].

Иногда, когда в «противоборство» вступают две конгениальные личности, подобные новационные шаги становятся менее ощутимыми. Так обстоит дело с поэзией А.С. Пушкина. Академик Б.В. Асафьев отмечает, что «пушкинский стих диктует и направляет композиторскую мысль. Но

и последняя, в свою очередь, подмечает в пушкинских интонациях <...> такие тонкие детали, что только проницаемостью музыки, рисунком ее мелодий, изменчивой и прихотливой тканью гармоний и разумными узорами ритмики удается придать этим прихотям «новую жизнь» [11, с. 144]. Иными словами, совершить новационный шаг позволяют три параметра — интонация, ритм, гармония, которые участвуют в организации той самой трехуровневой «семантической системы» романа, формируя иерархию ключевых слов. Исходя из этого, вытекает гипотеза о том, что исследование разного типа семантических доминант музыкального произведения позволяет реконструировать языковую картину мира не только создателя музыки, но и автора текста.

Выявление сущностных черт творческих языковых личностей — авторов музыки (композиторов) и автора текста (поэта, писателя) предполагает, с одной стороны, установление корреляции между музыкой, национальным языком и шире — взаимосвязи музыкальной картины мира с общеязыковой, национальной, а с другой — определение лингвонормативных и лингвокреативных доминант в их творчестве. То, как это происходит, рассмотрим на материале романсов выдающихся композиторов: М.И. Глинки («Грузинская песня», 1828 г.), М.А. Балакирева («Грузинская песня», 1867 г.), Н.А. Римского-Корсакова («Не пой, красавица...», 1889 г.), С.В. Рахманинова («Не пой, красавица ...», 1893 г.), написанных на стихи А.С. Пушкина «Не пой, красавица при мне...». Выбор именно этих музыкальных про-

изведений, объясняется, во-первых, тем, что они являются высокими образцами национально-жанрового «восточного» романа 20-х годов XIX века, а во-вторых, тем, что его первоначальный вариант создавался в уникальных условиях — в процессе живого творческого общения великого поэта с великим музыкантом, в «атмосфере» взаимодействия поэзии и музыки, композиторского, исполнительского мастерства и поэтического вдохновения.

В музыкальном творчестве языковая личность композитора проявляется в особенностях трактовки риторических фигур, в интонационно-смысловом наполнении интервалов. Так, в восточных романах М.И. Глинки, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова в интонационном «озвучивании» словесного текста есть как общее, так и различное. Общими интонационно-смысловыми доминантами у всех этих композиторов являются слова «не пой», «красавица», «Грузии», «печальной», «берег дальний», «увь», «жестокое напевь», «степь», «ночь», «при луне», «черты далекой, милой \ бедной девь». Смысловому и эмоциональному восприятию данных ключевых слов способствует ряд факторов: интервальное наполнение, риторические фигуры, гармонизация и ритмическое оформление. При этом их интонационное выделение у каждого композитора происходит по-разному: М.И. Глинка использует восходящее движение (означает эмоциональный подъем), С.В. Рахманинов — нисходящее (транслирует состояние тоски и печали), М.А. Балакирев — компенсированное (демонстрирует эмоциональное равнове-

сие), а Н.А. Римский-Корсаков — интонационный скачок (выражает эмоциональный всплеск).

Безусловно, композиторов привлекал эмоциональный строй стихов великого поэта. Та светлая печаль, которая пронизывает все его стихотворение, стала импульсом к созданию анализируемых музыкальных произведений. Транслируя извечную пушкинскую формулу: «Мне грустно и легко; печаль моя светла...», композиторы раскрывают новые грани произведения А.С. Пушкина, добавляя «басовых тонов», которых, с точки зрения известного философа А.С. Хомякова, так не хватало поэту [12, с. 501].

А.А. Атанов отмечает, что «в любом произведении мы улавливаем дополнительные смыслы, о которых умалчивает автор, но эти смыслы есть, и они влияют не только на восприятие произведения, но и на его реальную структуру» [13, с. 144]. При обнаружении «скрытых смыслов» литературного текста А.С. Пушкина композиторы по-разному трактуют интонации стихотворения. У каждого из них проявляется свое эмоциональное восприятие в прочтении ключевой интонации «не пой». У М.И. Глинки в этой волевой восходящей интонации ощущается восторженность (интервал большой сексты), у М.А. Балакирева — восхищение красотой и чистотой образа девы, исполняющей песню (чистая квинта). На особом подъеме эта призывная интонация звучит у Н.А. Римского-Корсакова (восходящая большая секунда) и у С.В. Рахманинова (восходящая малая терция).

Ключевое слово «Грузия» у всех композиторов обусловлено риториче-

ской фигурой печали (на это указывает нисходящее движение мелодии). Образ Грузии «печальной» связан с прошлым, с воспоминанием о далекой, «чужой» стране, о «дальнем» берегу. Примечателен тот факт, что слова «печальный» и «дальный» выделяются интонацией, создающей либо ощущение пространственной пустоты (чистая октава, чистая квинта), либо тоски и одиночества (нисходящая интонация, уменьшенная кварта).

Общее эмоциональное состояние романсов подчеркивает опорное ключевое слово «увь». В его музыкальной интерпретации важна призывная восходящая интонация, причем во всех четырех романсах этот возглас приходится на яркий, звуковысотно выделенный звук — ре второй октавы.

Ключевые слова «жестокие напевь», «черты далекой, милой\бедной девь» также погружают лирического героя в воспоминания, в мир прошлых переживаний. Вокальная интонация этих слов — никнущая, печальная; она подчеркнута нисходящим движением мелодий романсов.

Не менее значимыми здесь являются слова-«смысловые вехи». Одной из таких «смысловых вех» в романсах является личное местоимение «я». У каждого композитора, кроме М.И. Глинки, это местоимение во фразе «я образ милый, роковой, тебя увидев, забываю» приобретает определенное звуковысотное положение в вокальной партии (до-бемоль — у М.А. Балакирева, си — у Н.А. Римского-Корсакова, ля — у С.В. Рахманинова). Данное местоимение, с одной стороны, является средством трансляции эмоциональной сферы, а

с другой — способом самопрезентации композиторов.

Соотнесем смысловые кульминации в романсах композиторов со смысловой кульминацией в стихотворении А.С. Пушкина. Как известно, в центре внимания поэта — воспоминание о прекрасной далекой деве, и наиболее ярко это воспоминание выражено у М.И. Глинки. В его версии кульминация приходится на окончание романса. На словах «миллой девь» звучит интонация восходящей октавы (эмоциональный всплеск), компенсируемая интонацией нисходящей квинты (так в музыке возникает образ чистой красоты). У М.А. Балакирева кульминация приходится уже на другие слова — «Но ты поешь, и предо мной его я вновь воображаю». Широта интонационного охвата равна при этом восходящей малой ноне. Эта интонация компенсируется нисходящим движением в пределах уменьшенной квинты, что передает степень душевных переживаний лирического героя по поводу разлуки с возлюбленной. На словах «при мне» обнаруживается совпадение в интонационной направленности мелодии (звуки с, h — у М.И. Глинки; des, b — у М.А. Балакирева). В целом же, в первом предложении романса звуковысотность М.А. Балакирева значительно выше, чем у М.И. Глинки, что связано с большей эмоциональной взволнованностью, обусловленной спецификой пушкинского текста. На словах «напоминают мне оне» вновь видим интонационное сходство (звуки с-h-a). Закономерности в интонации у композиторов проявляются в тот момент, когда на первый план выходит личность главного героя ро-

манса. Интонационное сходство наблюдается и в трактовке ключевых слов. Так, звуковысотное совпадение распеваемых и нераспеваемых гласных встречается при воспоминаниях о «береге дальнем» (звуки b-a-g). Очевидна и другая тенденция: чем более красочным становится описание природы в литературном тексте, тем больше интонационных различий в музыкальных текстах композиторов. Ярче всего это реализуется в звуковысотной трактовке слов «степь», «ночь», «при луне». Иногда при звуковысотном различии проявляется сходная интонационная направленность в прочтении гласных. Например, озвучиванию слова «напевь» и у М.И. Глинки, и у М.А. Балакирева соответствует нисходящее движение (b-a-a; d-c-c).

Не менее важно сопоставить звуко-интонационный уровень в романах С.В. Рахманинова и Н.А. Римского-Корсакова. Следует отметить, что в их музыкальных произведениях интонационных совпадений намного меньше. Романс С.В. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» (a-moll) звуковысотно на секунду выше романса Н.А. Римского-Корсакова (G-dur), также он выше по эмоциональному уровню и динамической активности. Если рассматривать трактовку ключевых слов, то интонационная направленность в них совпадает. Так, например, у С.В. Рахманинова слово «красавица» прочитывается в нисходящем движении — (f, e, d), а у Н.А. Римского-Корсакова (d, c, h). Слово «печальной» трактуется аналогично (f, h, a — у С.В. Рахманинова; h, d, c — у Н.А. Римского-Корсакова). Сходный тип мелодического движения проявляется и при трактовке

слов «напоминают мне оне» (восходящее движение компенсируется движением нисходящим (d-e-f-g-f-e — у Н.А. Римского-Корсакова; a-h-c-e-f-e — у С.В. Рахманинова). Исходя из этого, следует предположить, что интонационно и риторически в исследуемых романах важны самый высокий и самый низкий звуки.

Во всех музыкальных произведениях самый высокий звук приходится у композиторов на те события, которые вызывают восторг (это либо то, что связано с настоящим, либо с прошлым). У М.И. Глинки самый высокий звук f^2 приходится на тот момент, когда упоминается образ «милой девы». У М.А. Балакирева звуком as^2 выделяется слово «красавица». С.В. Рахманинов звуком a^2 подчеркивает слово «поешь», а Н.А. Римский-Корсаков звуком g^2 выражение «черты далекой, бедной девы». При этом музыкальная личность композиторов раскрывается наиболее отчетливо в кульминациях, когда каждый из них находит для себя самый яркий, неповторимый образ в словесном тексте.

Важно заметить, что больше сходства проявляется в «прочтении» самых низких звуков романсов. У М.И. Глинки в романсе «Не пой, красавица, при мне» самый низкий звук (f^1) приходится на ключевые слова «берег дальний». Такова трактовка этого звука и у М.А. Балакирева. В романсе Н.А. Римского-Корсакова самый низкий звук dis^1 подчеркивает слово «забываю», которое репрезентирует сожаление лирического героя о том, что прошлое рано или поздно стирается из памяти. У С.В. Рахманинова с помощью самого низкого звука романса e^1 выде-

ляется слово «печальной». Воспоминание о Грузии окрашено у композитора в меланхолические тона.

Общность всех трактовок проявляется в том, что самый низкий звук приходится на слова, указывающие в тексте на связь с прошлым, с той жизнью, к которой вернуться уже невозможно. В романсе Н.А. Римского-Корсакова кульминационные строки совпадают с кульминационными строками М.А. Балакирева. Мелодия в этот момент охватывает большой диапазон, погружая слушателей в мир воспоминаний лирического героя. На словах «но ты поешь» возникает самый высокий звук — соль второй октавы, он компенсируется нисходящими никнущими интонациями на фразе «его я вновь воображаю». Заметим, что в романсе С.В. Рахманинова те же слова пушкинского текста подчеркнуты не только интонационно (высшая точка романса — звук «ля» второй октавы), но и ритмически: в фортепианной партии на кульминационных словах «но ты поешь» слышится ритм тревожно бьющегося сердца.

Следует отметить, что эмоциональный мир музыки композиторов не ограничивается только риторическими фигурами и интервальными формулами, он намного шире и разнообразнее. У каждого из них есть своя тональность, отличающаяся особым колоритом. В романсе М.И. Глинки ведущая тональность B-dur транслирует ощущение света и радости. У М.А. Балакирева основной является тональность b-moll, благодаря которой в музыке создается ощущение беспокойства и печали. Н.А. Римский-Корсаков обратился к тональности G-dur, которая при разно-

образном ладовом переключении (переход в минорные тональности) воспринимается как омраченная. Воспоминания о прошлом в его романсе погружают слушателя в состояние беспокойства, волнения и печали. С.В. Рахманинов начал сочинение романса с выбора минорной тональности (a-moll); она создает ощущение дисгармонии, тоски, отчасти меланхолии.

В рассматриваемых музыкальных произведениях обнаруживаются и их индивидуальные гармонические особенности. У М.И. Глинки, кроме хроматики, связанной со сменной гармонией, встречается специфическая последовательность аккордов (DD₂ — П₂⁶ — Т), характеризующая образ восточной красавицы и ее «жестокое напевь». У М.А. Балакирева при воспоминании о «дальном» берегу после мажорной гармонизации возникает минорная тоника (b-moll). Особенность гармонии выявляется у него, как и у М.И. Глинки, на словах «жестокое напевь» (на фоне тонического органного пункта тональности Des — dur звучит доминанта с пониженной терцией и квинтой — as — ces — ees — des — т.т. 23–24). Н.А. Римский-Корсаков трактует восприятие Востока с помощью перехода в тональности субдоминантовой сферы (широко применяет e-moll и a-moll, а также нонаккорд II ступени). Особенностью гармонии С.В. Рахманинова является применение аккорда D₇^{#7} (h-gis-fis-ais — т. 22), который возникает на ключевых словах «жестокое напевь», «напоминают мне оне». Эти элементы подчеркиваются и хроматическим ходом в средних голосах (g-fis-e) при смене гармонии (т.т. 14–15). Очевидно, что особенности в приме-

нении гармонии обусловлены восточной тематикой самого романса.

Такая смысловая насыщенность интонаций заставляет вспомнить о концепции И.С. Баха, описанной в масштабном исследовании А. Швейцера [14]. Ученый отмечает, что великий композитор применял разнообразные приемы (риторические фигуры, распевание наиболее важных по смыслу и содержанию слов), которые помогали постигать истинный смысл его музыкальных произведений. Эти приемы можно обнаружить и у наших отечественных композиторов. Однако концептуальность музыки И.С. Баха потребовала перехода от распевания ключевых слов к применению мотивов-символов.

Музыковедческий анализ позволяет говорить о том, что в рассмотренных произведениях на первый план выходит мотив «грузинских переживаний», связанный, с одной стороны, с образом Востока, а с другой — с образом возлюбленной. Ключевые слова «красавица», «черты далекой милой/бедной девы» входят в семантическое ядро концепта Любовь, а слова «Грузия», «берег дальний», «степь», «ночь», «при луне» образуют макроконцепт Восток, который, в свою очередь, формирует традиционный для русской культуры концепт Простор. Данный концепт объективируется не только в изображении необозримого пейзажного пространства, но и в описаниях внутреннего мира лирического героя, жаждущего воли, покоя, безмерной любви, слияния с Вселенной. Очевидно, что состояния печали и тоски, маркирующие концепты Любовь и Простор, обусловлены не столько

бытовыми переживаниями, сколько бытийными. Композиторы следуют романтической эстетике, когда основной конфликт заключается в принципиальной невозможности слияния земного и небесного, эту философскую мысль в стихотворении А.С. Пушкина вербализует фраза «и степь, и ночь — и при луне».

Главным же концептом здесь становится сама песня — константа жанра «восточного» романса; она выполняет функцию маркера коллективной национальной памяти, а также транслятора памяти об индивидуальном событийном и эмоциональном опыте. Концепт Печальная песня ассоциируется с образом страны, покинутой лирическим героем и утраченной свободой. С одной стороны, он связан в романсах с концептом Простор, а с другой — с концептом Свобода. Кроме того, наблюдается логическая связь концепта Печальная песня с концептом Печальная память. Концептуальный анализ стихотворения А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне...» показывает, что языковую личность великого поэта репрезентируют эти же понятия.

Итак, вышесказанное позволяет говорить о том, что музыковедческий анализ, действительно, может являться перспективным методом исследования языка писателя и внести существенный вклад в разработку теории языковой личности. Данный вид анализа способен интерпретировать истинные смыслы художественного произведения, раскрывать новые грани языковой личности не только композитора, но и самого автора текста (писателя).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Быканова, М.С. Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте: на материале дискурсных манифестаций А.Н. Скрябина и К. Дебюсси: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Белгород, 2014. 23 с.
2. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960. 57 с.
3. Ruwet, N. Fonction de la parole dans la musique vocale // Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap. 1961. Vol. 15, № ¼. P. 8–28.
4. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
5. Махов, А.Е. Musica literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. 224 с.
6. Beaumont-James, C. Le français chanté ou la langue enchantée des chansons. Paris: Le Harmattan, 1999. 287 p.
7. Уильямс, Р.В. Становление музыки. М.: Музгиз, 1961. 91 с.
8. Степанова, И.В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Московская консерватория, 1999. 288 с.
9. Атанов, А.А. Повторение в системе онтологической реконструкции // Известия ИГЭА. 2004. № 2. С. 84–91.
10. Мартынов, В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002, 296 с.
11. Асафьев, Б.В. Избранные труды. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1955. Т. 4: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. 439 с.
12. Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. 591 с.
13. Атанов, А.А. О занавеси (скрытых смыслах) в культуре и искусстве // Известия Байкальского государственного университета. 2018. Т. 28, № 1. С. 143–149.
14. Schweitzer, A. I.S. Bach. Leipzig, 1967. 798 P.

REFERENCES

1. Asafev B.V. *Izbrannyye trudy*. Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1955, vol. 4, 439 p. (in Russian)
2. Asafev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess*, Izd. 2-e. Leningrad, Muzyka, 1971, 376 p. (in Russian)
3. Atanov A.A. O zhanavesi (skrytykh smyslakh) v kulture i iskusstve, *Izvestiya Baikalskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, vol. 28, no. 1, pp. 143–149. (in Russian)
4. Atanov A.A. Povtorenie v sisteme ontologicheskoi rekonstruktsii, *Izvestiya IGEA*, 2004, no. 2, pp. 84–91. (in Russian)
5. Beaumont-James, C. *Le français chanté ou la langue enchantée des chansons*. Paris, Le Harmattan, 1999, 287 p.
6. Bykanova M.S. *Zazykovaya lichnost muzykanta v etnokulturnom aspekte: na materiale diskursnykh manifestatsii*, A.N. Skryabina i K. Debyussi, *Extended abstract of PhD dissertation (Philology)*. Belgorod, 2014, 23 p. (in Russian)
7. Makhov A.E. *Musica literaria: ideya slovesnoi muzyki v evropeiskoi poetike*. Moscow, Intrada, 2005, 224 p. (in Russian)
8. Martynov V.I. *Konets vremeni kompozitorov*. Moscow, Russkii put, 2002, 296 p. (in Russian)
9. *Pushkin v russkoi filosofskoi kritike. Konets XIX – XX vek*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga, 1999, 591 p. (in Russian)

10. Ruchevskaya E.A. *Slovo i muzyka*. Leningrad, Muzgiz, 1960, 57 p. (in Russian)
11. Ruwet N. Fonction de la parole dans la musique vocale, *Revue belge de Musicologie, Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 1961, vol. 15, no. ¼, pp. 8–28.
12. Schweitzer A. *I.S. Bach*. Leipzig, 1967, 798 p.
13. Stepanova, I.V. *Slovo i muzyka. Dialektika semanticheskikh svyazei*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 1999, 288 p. (in Russian)
14. Uilyams R.V. *Stanovlenie muzyki*. Moscow, Muzgiz, 1961, 91 p. (in Russian)

Антипина Елена Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра философии, искусствознания и журналистики, Байкальский государственный университет, antipina418@yandex.ru

Antipina E.S., PhD (in Philology), Associate Professor, Department of Philosophy, Art Studies and Journalism, Baikal State University, antipina418@yandex.ru

Прохоренкова Светлана Александровна, музыковед, кандидат философских наук, доцент, кафедра философии, искусствознания и журналистики, Байкальский государственный университет, asteroid111@mail.ru

Prokhorenkova S.A., Musicologist, PhD (in Philosophy), Associate Professor, Department of Philosophy, Art Studies and Journalism, Baikal State University, Irkutsk, asteroid111@mail.ru