

УДК 81'22:81'37:008

И.В. Зыкова

СЕМИОТИКА МУЗЫКИ В ПОСТРОЕНИИ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ (лингвокультурологический подход)

Цель статьи – показать, как происходит процесс воздействия определенной семиотической сферы воплощения концептосферы культуры – музыки на образование фразеологического значения. В статье освещается вопрос межсемиотической транспозиции, а также вопрос о сущностной природе культуры и фразеологического значения. Особое внимание уделяется разработке понятия фразеологического образа как результата межсемиотической транспозиции. В рамках статьи доказывается, что фразеологический образ есть сложнейшее концептуальное образование, которое и является источником данных об особенностях культурного мировоззрения.

Ключевые слова: концептосфера культуры, семиотика музыки, фразеологический образ, межсемиотическая транспозиция.

1. Введение

Проблема влияния культуры на формирование естественного языка относится к числу нетривиальных и, несмотря на долгую историю ее изучения, является до конца нерешенной. К ее рассмотрению в рамках настоящей статьи мы попытаемся подойти посредством исследования того, как отдельно взятая семиотическая область воплощения концептосферы культуры, а именно – музыка, воздействует на построение фразеологического значения. Материалом для исследования служат английские фразеологизмы, обозначающие различные аспекты вербальной коммуникации, например: *to face the music* – ‘to accept criticism or punishment for something that you have done’ [CIDI]; *to wax lyrical* – ‘to talk about something with a lot of interest and excitement’ [CIDI]; *Dutch concert* – ‘a great noise and uproar, like that made by a party of Dutchmen in sundry stages of intoxication, some singing, others quarrelling, speechifying, wrangling, and so on’ [BD]; *long(-)winded speech (writing, explanation, etc)* – ‘using more words and taking more time than necessary to say something’ [MED]. Цель работы, выполняемой в рамках лингвокультурологического направления изучения фразеологии, – раскрыть специфику и описать общие механизмы воздействия знаковых средств музыки на процесс формирования фразеологического значения, при котором последнее предстает как сложное концептуально-семантическое образование, передающее (или отражающее) культурно обусловленное мировосприятие или мировоззрение.

Отдельно отметим, что настоящее исследование направлено на изучение указанной проблемы главным образом в общетеоретическом плане, т.е. в том плане, который позволил бы атрибути-

ровать выявленные закономерности взаимодействия не только к конкретным культуре и языку, но и к культуре и языку как таковым. И хотя исследование роли знаковых средств одной семиотической области культуры (т.е. музыки) в формировании значения отдельной группы английских фразеологизмов (т.е. фразеологизмов, описывающих вербальную коммуникацию), лишь намечает указанную перспективу изучения данной проблемы, получаемые результаты релевантны, прежде всего, с позиции апробации определенных методов анализа фразеологического материала и предварительной верификации выдвигаемых в исследовании теоретических положений.

Изучение особенностей интеракции двух разных семиотических областей – культуры и естественного языка¹ (фразеологии, в частности) указывает на необходимость остановиться, прежде всего, на освещении вопроса межсемиотической транспозиции (термин Р. Якобсона) и связанного с ним вопроса о сущностной природе культуры и фразеологического значения.

2. Концептосфера культуры и фразеологическое значение в рамках отношений межсемиотической транспозиции

Термин «межсемиотическая транспозиция» был введен Р. Якобсоном. Под ним ученый понимает транспозицию (или перевод) «из одной системы знаков в другую, например, из вербального искус-

¹ Заметим, что на возможность разграничения культуры и естественного языка указывают многие ученые и исследователи. В частности, Ю.М. Лотман отмечает, что, несмотря на то, что в реально-историческом функционировании язык и культура неотделимы, в порядке научной абстракции можно рассматривать язык как изолированное явление [Лотман 2001].

ства – в музыку, танец, кино, живопись» [Якобсон 1978: 24]. Межсемиотическая транспозиция (или перевод) иначе определяются Р. Якобсоном как «перекодирующая интерпретация», т.е. как интерпретация вербальных знаков с помощью невербальных. В своих рассуждениях исследователь раскрывает по сути концептуальный характер этого процесса, поскольку он заключается прежде всего в «переносе» некоего концептуального содержания знаков одной системы в другую систему знаков, в ходе которого оно подвергается разного рода модификациям (например, сужению, расширению, выделению или актуализации отдельных его смысловых компонентов (или концептуальных составляющих) и др.) [Якобсон 1978: 24].

Отметим, что термин «межсемиотическая транспозиция» используется Р. Якобсоном в отношении к процессу «перевода» содержания вербальных знаков в невербальные знаковые системы. Однако, как нам представляется, этот процесс может быть экстраполирован и в область так называемого обратного перевода концептуального содержания, т.е. из невербальных систем в вербальную систему.

Обратимся, например, к основным видам динамических обозначений музыкального звучания: *forte* – громко, сильно; *piano* – тихо, слабо; *mezzo forte* – умеренно громко; *mezzo piano* – умеренно тихо; *fortissimo* – очень громко; *pianissimo* – очень тихо; *forte-fortissimo* – чрезвычайно громко; *piano-pianissimo* – чрезвычайно тихо. Все эти степени громкости музыкального звучания представляют собой специфические элементы музыки как семиотической области и в зависимости от культуры обладают определенным концептуальным содержанием. Например, *forte* может обозначать нечто светлое, радостное, мажорное; *piano* – минорное, печальное; *fortissimo* – величественное, могучее, грандиозное, а доведенное до предельной силы – подавляющее, устрашающее [Ямпольский 1974]. Сложившаяся знаковая система музыкальных звучаний, варьирующих по степени громкости, «транспонируется» в новую – вербальную – семиотическую среду, одновременно сохраняя и преобразуя в ней свое концептуальное содержание, свои культурные смыслы. Так, культурные смыслы *forte-fortissimo*, обозначающего в процессе музыкального исполнения нечто (крайне) неприятное, трудно выносимое, грубое, насильственное, становятся неотъемлемой частью концептуального содержания английских фразеологизмов, создавая основу для

формирования определенных значений, например: *to have (got) a foot on the loud pedal* (букв. давить (нажимать) на педаль громкого звука у фортепьяно) – ‘раскричаться, устроить скандал’; *a loud-mouthed person* (букв. громкоротый человек) – ‘человек, который говорит грубые, неприятные, оскорбительные вещи в адрес кого-либо’; *to lift up one's voice* (букв. повысить свой голос) – ‘говорить громким, сердитым, враждебным (или угрожающим) голосом’. Из данных примеров очевиден тот факт, что процесс обозначения фразеологическими знаками определенного типа речи (т.е. речи грубой, злонамеренной, агрессивной, уязвляющей) обусловлен тем комплексом конкретных устойчивых восприятий музыкальных (инструментальных и вокальных) звучаний, который традиционно сложился (или выработался) в культуре британо-американского сообщества. «Заимствованные» из семиотики музыки культурные смыслы ее конкретных знаковых средств (очень громкого звучания в данном случае) ложатся в основу концептуального содержания данных английских фразеологизмов. Именно с этой культурно обусловленной концептуальной основы начинается построение их фразеологического значения.

Таким образом, отталкиваясь от трактовки межсемиотической транспозиции Р. Якобсона, мы считаем возможным расширить границы ее понимания до таких пределов, как применение в отношении к взаимодействию двух глобальных семиотических систем – культуры и естественного языка (фразеологии, в частности). В настоящей работе межсемиотическая транспозиция является, в сущности, тем основополагающим научным конструктом, который позволяет констатировать и обосновать факт воздействия культуры (или концептосферы культуры) на естественный язык, заключающегося в транспонировании концептуального содержания культуры в естественный язык, или, иначе говоря, в преобразовании концептуального содержания культуры, воплощенного в различных ее семиотиках, в содержание естественного языка. Прежде чем перейти к вопросу о том, как это воздействие культуры (ее музыкальных знаковых средств, в частности) конкретно осуществляется в отношении к построению значения фразеологизмов, обозначающих вербальную коммуникацию, и каковы результаты этого воздействия, необходимо остановиться на том, что понимается под культурой и фразеологическим значением в настоящем исследовании.

Следует отметить, что под культурой мы имеем в виду главным образом *концептосферу*

культуры, объективируемую в самых разнообразных знаках невербальной природы. Такое отождествление культуры и концептосферы культуры возможно благодаря доказанным на сегодняшний день фактам, относящимся к специфике процесса культурогенеза. Согласно широко распространенному в науке положению, двумя фундаментальными движущими силами культурогенеза являются *концептуализация* и *семиотизация* мира (заметим в скобках, что это, прежде всего, невербальная семиотизация¹), которые обусловлены познавательной деятельностью человека, осуществляемой благодаря таким «механизмам» познания, как переживание и осмысление действительности, т.е. чувственным и интеллектуальным механизмам познания² (см. подробнее: [Зыкова 2011a]). Концептуализация и семиотизация мира рассматриваются многими учеными и исследователями как процессы не только взаимообусловленные, но и «одновременно» происходящие, фактически неразделимые (или трудно разделимые), или даже тождественные. К примеру, по мнению Я. Ассмана, осмысление мира – это и есть акт его семиотизации [Ассман 2004]. Следовательно, культурогенез – это, в сущности, процесс концептообразования – создания концептосферы культуры, при котором порожденные опытом переживания и осмысления мира концепты обретают свои знаковые (изначально невербальные) тела (или формы). Отметим, что понимание культуры с позиции ее концептуальной сущности, воплощаемой в разных семиотических комплексах, создаваемых тем или иным народом, представляется весьма продуктивным и перспектив-

¹ Одним из свидетельств первичности невербальной семиотизации мира являются древнейшие наскальные изображения, датируемые эпохой верхнего палеолита (30-27 тыс. лет назад). От появления древнейших вербальных произведений – мифов их отделяет несколько десятков не только столетий, но и тысячелетий. Для сравнения, мифология германских племен начинает свое формирование приблизительно в V в. до н.э. [Зыкова 2011; 2011a].

² Так, по мнению П.И. Сорокина, культура рождается благодаря тому, что человек способен отражать и анализировать мир с помощью интегрального использования каналов познания, каковыми являются: органы чувств, разум и сверхчувственная и сверхрациональная интуиция [Сорокин 1992]. Л.М. Баткин считает, что культура – это осмысленный мир [Баткин 2002]. А. Мольт пишет: «культура человека есть в совокупности все то, что он не может забыть (Маргарет Мид), интеллектуальная сторона искусственной среды, которую создает человек в процессе общественной жизни» [Мольт 1973: 363]. В свою очередь К. Леви-Строс также указывает на то, что «пришествие культуры совпадает с рождением интеллекта» [Леви-Строс 1994: 105].

ным в рамках лингвокультурологии. Так, согласно мнению основоположника лингвокультурологического подхода к фразеологии В.Н. Телия, концептосфера культуры – это «особый, отличный от естественного языка семиотический симбиоз, который складывается из нескольких ее предметных областей – культуры материальной – всей совокупности артефактов, несущих, наряду с функционально-«вещным» их бытием надличностный культурный смысл, из плодов социального и духовного самосознания человека как личности в микро- и макрокосмосе, которые формировались на основе «коллективных представлений» (по К. Леви-Брюлю)» [Телия 2010: 7].

Таким образом, опираясь на концепцию В.Н. Телия, мы можем определить концептосферу культуры как совокупность семиотически воплощаемых (или объективируемых) концептов, между которыми существуют системные связи. Диапазон этого семиотического воплощения (или объективации) концептосферы культуры довольно широк. Оно берет свое начало в семиотике повседневной деятельности и простирается до сложнейших семиотик искусства (музыки, хореографии, театра, кинематографии и др.) и социальных отношений (государства, семьи, правопорядка и др.) [Зыкова 2011a]. При «переводе» концептуального содержания этих семиотик в знаковое пространство естественного языка происходит формирование особой системы – системы фразеологических значений. Порождаемые концептуальным содержанием различных семиотик культуры, фразеологические значения становятся носителями информации об особенностях культурно-национального мировосприятия. И здесь возникает необходимость более подробно рассмотреть вопрос о том, что представляет собой фразеологическое значение.

Под фразеологическим значением в настоящей работе понимается план содержания фразеологического знака, в котором выделяются два взаимосвязанных уровня: поверхностный, или собственно семантический, и глубинный, или концептуальный [Беляевская 2009]. Семантический уровень может быть описан как совокупность сем. Источником формирования семантического уровня является глубинный – концептуальный – уровень. Концептуальный уровень – это некое структурированное множество различных концептуальных составляющих, на основе которых синтезируется целостный фразеологический образ. Следовательно, концептуальный уровень, в сущности, является уровнем основания фразеологического образа.

Особо отметим, что согласно нашей центральной гипотезе, *фразеологический образ формируется именно как результат процесса межсемиотической транспозиции*, т.е. как результат воздействия концептосферы культуры, объективируемой разнообразием ее семиотик (семиотики путешествия, семиотики быта, семиотики живописи и т.д.), на глубинный концептуальный субстрат фразеологического знака, каковым и является фразеологический образ. Одним из главных следствий этого воздействия является то, что создаваемый (или синтезируемый) фразеологический образ наделяется особой структурной организацией и содержательной сложностью¹. Все участвующие в образовании фразеологического образа концептуальные элементы коррелируют таким образом, что происходит как бы «наращивание» его концептуальной структуры от более простых концептуальных составляющих до все более и более сложных. В итоге образуется целостное, структурно и содержательно законченное образование, которое с учетом достигнутой степени своей сложности можно охарактеризовать как *макрометафорическая концептуальная модель фразеологического образа*.

Для определения или выявления макрометафорической концептуальной модели фразеологического образа весьма продуктивно обращение к теории метафорических и метонимических концептов Дж. Лакоффа и М. Джонсона [Lakoff, Johnson 1980; 2003]. Так, в ходе нашего исследования было установлено, что под воздействием музыкальной области воплощения концептосферы культуры образуется такая макрометафорическая концептуальная модель фразеологического образа вербальной коммуникации, как **VERBAL COMMUNICATION IS MUSICAL PLAY-PERFORMANCE** (рус. **ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА**): см., например, английские фразеологизмы *be one's own trumpeter* (букв. быть своим собственным трубачом) – ‘хвалиться, хвастать’ [БАРФС]; *sounding brass* (букв. звучащая медь (т.е. медный духовой музыкальный инструмент) – ‘громкие, пышные, но малосодержательные слова’ [БАРФС]; *(as) clear as a bell* (букв. звонкий как колокол) – ‘ясно, отчетливо (говорить)’ [БАРФС]). Отметим, что для дальнейшего лингвокультурологического изучения указанной модели необходимо проведе-

ние ее концептуального анализа, который позволяет показать, что: 1) фразеологический образ обладает определенной структурированностью, которая задается конкретной семиотической областью воплощения концептосферы культуры – музыкой; 2) каждая концептуальная составляющая фразеологического образа, сформировавшаяся под воздействием семиотической области музыки, является носителем определенного восприятия какого-либо релевантного в культурном плане аспекта музыкальной игры, сквозь призму которого происходит формирование целостного и культурно обусловленного представления о вербальной коммуникации.

3. Концептуальный анализ макрометафорической модели фразеологического образа вербальной коммуникации как **musical play-performance**

Следует отметить, что отправной точкой для концептуального анализа макрометафорической модели является определение того, какие конкретно знаковые средства музыкального искусства способствуют формированию фразеологического образа вербальной коммуникации как **musical play-performance**, потому что именно их концептуальное содержание, как уже отмечалось выше, является источником его (т.е. этого образа) структурной и содержательной целостности.

Согласно результатам исследования, в построении рассматриваемого фразеологического образа исключительной значимостью обладает слуховой аспект восприятия, воздействие на который происходит, прежде всего, посредством игры на различных музыкальных инструментах. Поскольку музыкальные инструменты служат извлечению звуков определенного качества, которое наделяются в культуре специфической смысловой нагрузкой, то они составляют особую категорию знаковых средств музыки. Среди музыкальных инструментов, релевантных для процесса фразеологизации, выделяются: ударные – *drum, bell/bells* (например, в английских фразеологизмах *thump the big drums, alarm bells ring*); духовые – *trumpet, horn, (bag)pipe* (например, в английских фразеологизмах *be one's own trumpeter, sounding brass, blow one's bags*); струнные щипковые – *guitar, harp* (например, в английских фразеологизмах *strike the right note, harp on the same string*); струнные смычковые – *fiddle* (например, в английском фразеологизме *fiddler's news*); клавишно-струнные – *piano* (например, в английских фразеологизмах *have a foot on the loud pedal, strike a*

¹ Уместно здесь вспомнить Ю.М. Лотмана, который постулировал, что «культура – генератор структурности» [Лотман 2001].

chord). Как обнаружилось, важным для создания фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* являются акустические особенности указанных музыкальных инструментов, их отличие в способности производить музыкальные звуки определенной высоты, громкости (силы), протяженности, определенного тембра. Так, *drum* (рус. барабан) в зависимости от силы удара может производить как глухие (или приглушенные), так и громкие, мощные звуки, оказывая при этом разное слуховое воздействие. В последнем случае они создают напряженную, подавляющую, устрашающую атмосферу (см. английские фразеологизмы *tub-thumping speech* – ‘*informal disapproving describes a style of speaking which is forceful or violent*’ [CALD]; *bang/beat the drum* – ‘*UK to speak enthusiastically about a belief or idea in order to persuade other people to support it too*’ [CALD]). Существенным в восприятии вербальной коммуникации как инструментального исполнения музыкального произведения оказываются и ударно-ритмические особенности барабанной игры (см. английский фразеологизм *without missing a beat* – ‘*if you say something without missing a beat, you continue confidently with what you are saying*’ [CID]). Большое значение для формирования фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* имеет и закрепившаяся за рассматриваемыми музыкальными инструментами традиция их применения в процессе социокультурной жизни британо-американского сообщества. Так, *bell* (рус. колокол) в британо-американской культуре традиционно используется в торжественных мероприятиях и праздничных шествиях, для созыва населения, сбора войска, оповещения о времени (*tolling the hours*), призыва к богослужению, объявления о важных событиях, таких, как рождение, смерть, победа, нападение, стихийное бедствие и др. [ЕВ]. Некоторые из этих семиотических функций *bell* участвуют в построении фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* (см. английские фразеологизмы *have a ring to it* – ‘*if a word or idea has a ring to it, it sounds interesting or attractive*’ [CIDI]; *ring the knell of smth.* – ‘*предвещать конец, гибель чего-либо*’ [БАРФС]). Для формирования данного фразеологического образа релевантным оказывается и разграничение между музыкальным исполнением на своем собственном музыкальном инструменте – *blow one’s own horn* и на инструменте как коллективной собственности – *ring the changes*

(см. соответствующие английские фразеологизмы *blow one’s own horn* и *ring the changes*). Укажем также на то, что техника музыкального исполнения тоже влияет на концептуальное устройство английских фразеологизмов, обозначающих вербальную коммуникацию. Техника игры (от греч. *technē* – ‘искусство, мастерство’) представлена в рассматриваемом фразеологическом образе вербальной коммуникации рядом действий, раскрывающих профессиональное владение тем или иным музыкальным инструментом, профессиональное знание о его технических возможностях, проявляющееся в умелом управлении его специфическими деталями, с помощью которых извлекается нужный (или необходимый) звук, такими, как: *keys* (клавиши) и *pedals* (педаль, ножной рычаг) у фортепьяно, *strings* (струны) у гитары и арфы (см. английские фразеологизмы *have a foot on the loud pedal*, *strike/touch a chord*).

В создании фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* участвует, безусловно, и семиотика вокального исполнения. Вокальное исполнение представлено, прежде всего, песнопением (см. английский фразеологизм *sing small*), а также художественным свистом (см. английские фразеологизмы *be whistling Dixie*, *whistle a different tune*). Среди всего жанрового разнообразия песен наиболее релевантными для восприятия вербальной коммуникации как музыкальной игры в британо-американском сообществе оказываются песни лирического характера – *blues*, *lyric* (см. английские фразеологизмы *sing the blues*, *wax lyrical*), религиозного характера – *praises*, *hymns* (см. английские фразеологизмы *sing someone’s praises*, *sing from the same hymnsheet*) и военного характера – *marching songs* (см. английский фразеологизм *be whistling Dixie*). Особое значение для создания рассматриваемого фразеологического образа вербальной коммуникации имеют различные тональные модификации вокального звука, связанные с повышением/понижением его тона – *lower the tone*, *sing low*, *raise the tone*, *lift up one’s voice*, а также строевые и мелодийные модификации музыкального (вокального) звучания – *in tune*, *out of tune*; *sing the same tune*, *sing a different tune*, *sing another tune*, *sing a new tune* (см. соответствующие английские фразеологизмы *lower the tone*, *sing low*, *raise the tone*, *lift up one’s voice*, *in tune with*, *out of tune with*, *sing the same tune*, *sing a different/another tune*, *sing a new tune*). Все они составляют особую семиотику музыкального исполнения, которая оказывает непосредственное воздействие на концептуальную орга-

низацию фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance*. Согласно результатам исследования, релевантным является и разграничение между исполнением авторского (т.е. собственного) музыкального произведения и исполнением чужого музыкального произведения (см. английские фразеологизмы *sing one's own praise* и *sing someone's praises*), а также между сольным и коллективным музыкальными исполнениями (см. английские фразеологизмы *each bird loves to hear himself sing* и *Dutch concert*).

Рассмотрение разнообразных знаковых средств семиотической области музыки, на базе концептуального содержания которых формируется фразеологический образ вербальной коммуникации как *music play-performance*, позволяет выявить концептуальные составляющие его целостной макророметифической модели. Ее особенность заключается в том, что, как было установлено в ходе исследования, она отличается *иерархичной организацией*. Она поэтапно раскладывается на ряд отдельных концептуальных составляющих, каждая последующая из которых является более простой (или более элементарной) по отношению к предыдущей и представляет собой ее более частный случай. Концептуальный анализ макророметифической модели завершается достижением наиболее элементарных, неразложимых концептуальных элементов фразеологического образа. Особо подчеркнем, что выявленная целостная макророметифическая модель фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* представляет собой общее (или единое) основание семантики всех рассматриваемых в настоящем исследовании английских фразеологизмов. По этой причине для демонстрации полученных результатов концептуального анализа мы ограничимся четырьмя английскими фразеологизмами. Этими английскими фразеологизмами являются:

– *blow one's own horn* (букв. дуть в свой собственный горн/рог) – ‘to tell everyone proudly about your achievements’ [CALD];

– *sing the blues* (букв. петь блюз) – ‘амер. жаловаться на свою судьбу, роптать, сетовать’ [БАРФС];

– *be whistling Dixie* (букв. насвистывать Дикси, т.е. популярную среди солдат конфедеративных штатов походную песню) – ‘American, informal to talk in a way that makes things seem better than they really are’ [CIDI];

– *out of tune (with)* (букв. вне или не в мелодии) – ‘(о словах, речи) не соответствующий (чему-л.); не гармонирующий, не сочетающийся (с чем-л.)’ [БАРФС].

Итак, проведенный концептуальный анализ макророметифической модели фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* на материале указанных и всех остальных английских фразеологизмов позволяет представить все выделенные концептуальные составляющие в следующей последовательности по принципу ‘от более сложных и обобщенных к более элементарным и частным’:

¹VERBAL COMMUNICATION IS INSTRUMENTAL / VOCAL MUSICAL PLAY-PERFORMANCE (рус. ВЕРБАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ – ЭТО ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ / ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА).

Данная концептуальная составляющая является наиболее сложной и обобщенной. В ней отражается генеральная идея вербальной коммуникации как музыкальной игры, исполнение которой осуществляется с использованием конкретных музыкальных инструментов, в частности – *horn* в образе английского фразеологизма *blow one's own horn*, и голосового аппарата человека – в образах английских фразеологизмов *sing the blues* и *be whistling Dixie*. В образе английского фразеологизма *out of tune (with)* эта идея представлена имплицитно или инференциально, т.е. является логически выводимой.

Отметим, что в пределах этой наиболее обобщенной концептуальной составляющей выделяется следующая – более частная концептуальная структура →

²INSTRUMENTAL / VOCAL MUSICAL PLAY-PERFORMANCE IS MANIPULATION WITH SOUNDS (рус. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ / ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА – ЭТО МАНИПУЛИРОВАНИЕ ЗВУКАМИ).

Данной концептуальной составляющей уточняется специфика процесса инструментального и вокального звукоизвлечения, который предстает как умелое обращение со звуками или умелое управление звуками. Она проявляется главным образом в том, что благодаря определенным навыкам владения тем или иным музыкальным инструментом или голосовым аппаратом исполнитель может производить со звуками разного рода действия. Так, в образе английского фразеологизма *blow one's own horn* передается идея того, что игрой на *horn* (рус. горне или роге), исполни-

тель совершает такие действия с инструментальными звуками, как усиление их слышимости и увеличение их частоты. Образ английского фразеологизма *sing the blues* отражает идею того, что исполнитель, определенным образом используя свой голосовой аппарат, производит такие действия с вокальными звуками, как замедление их темпа и сокращение их частоты; а в случае с образом английского фразеологизма *be whistling Dixie* – такие действия, как увеличение их частоты, стабилизация их периодичности, усиление их слышимости. В образе английского фразеологизма *out of tune (with)* раскрывается идея о таком действии с инструментальными или вокальными звуками, как нарушение их ладово-ритмической упорядоченности.

Заметим, что в пределах данной концептуальной составляющей можно выделить еще более частную концептуальную структуру →

³INSTRUMENTAL / VOCAL MUSICAL PLAY-PERFORMANCE IS MANIPULATION WITH MOVING OBJECTS (рус. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ / ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИГРА – ЭТО МАНИПУЛИРОВАНИЕ ДВИЖУЩИМИСЯ ОБЪЕКТАМИ).

Данной концептуальной составляющей производится конкретизация сущностной природы музыкальных звуков. В ней передается идея об объектной природе всех инструментальных и вокальных звуков. Благодаря своей «объектности» музыкальные звуки способны перемещаться в пространстве. Так, в образах английских фразеологизмов *blow one's own horn* и *be whistling Dixie* отражается представление об инструментальных и вокальных звуках как об объектах, движущихся вверх (высокие звуки). Кроме того, в образе английского фразеологизма *blow one's own horn* раскрывается восприятие звуков как объектов, движение которых отличается особой динамичностью (сильные звуки), а в образе английского фразеологизма *be whistling Dixie* – особой равномерностью (ритмичные звуки). В образе английского фразеологизма *sing the blues* передается идея о вокальных звуках, движение которых характеризуется медленной скоростью и наиболее вероятным направлением вниз (медленные и низкие звуки). Представление о звуках, движущихся непоследовательно, отражается в образе английского фразеологизма *out of tune (with)* (негармоничные звуки).

Укажем, что данная концептуальная составляющая фразеологического образа также включает в себя более частную концептуальную структуру →

⁴MANIPULATION WITH MOVING OBJECTS IS SKILFUL CHANGE OF THEIR: DIRECTION, LOCATION, LENGTH, STRENGTH, SPEED, ORDER etc. (рус. МАНИПУЛИРОВАНИЕ ДВИЖУЩИМИСЯ ОБЪЕКТАМИ – ЭТО ИСКУСНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ИХ: НАПРАВЛЕНИЯ, МЕСТОПОЛОЖЕНИЯ, ДЛИТЕЛЬНОСТИ, СИЛЫ, СКОРОСТИ, ПОРЯДКА и др.).

Данной концептуальной составляющей уточняются свойства и характеристики звуков как движущихся объектов, на которые оказывается воздействие. Так, в образе английского фразеологизма *blow one's own horn* процесс звукоизвлечения представлен как искусное воздействие посредством *horn* (рус. горна, рога) главным образом на направление и силу инструментальных звуков; в образе английского фразеологизма *sing the blues* – как искусное воздействие посредством голосового аппарата прежде всего на направление, скорость и длительность вокальных звуков, а в образе английского фразеологизма *be whistling Dixie* – на направление, порядок и скорость вокальных звуков. В образе же английского фразеологизма *out of tune (with)* процесс звукоизвлечения представлен как искусное воздействие посредством музыкального инструмента или голосового аппарата главным образом на местоположение и порядок инструментальных или вокальных звуков.

В пределах данной концептуальной составляющей, согласно результатам исследования, можно далее выделить целый ряд более частных концептуальных структур →

⁵DIRECTION IS UP / DOWN; LOCATION IS IN/OUT; LENGTH IS LONG / SHORT; STRENGTH IS STRONG / WEAK; SPEED IS FAST / STEADY / SLOW; SEQUENCE IS CONSECUTIVE / RANDOM (рус. НАПРАВЛЕНИЕ – ЭТО ВЕРХ / НИЗ; МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ – ЭТО ВНУТРИ / СНАРУЖИ; ДЛИТЕЛЬНОСТЬ – ЭТО ДОЛГИЙ / КОРОТКИЙ; СИЛА – ЭТО СИЛЬНЫЙ / СЛАБЫЙ; СКОРОСТЬ – ЭТО БЫСТРЫЙ / УМЕРЕННЫЙ / МЕДЛЕННЫЙ; ПОРЯДОК – ЭТО ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ / НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ).

В данных концептуальных составляющих производится конкретизация параметров выде-

ленных свойств или характеристик инструментальных и вокальных звуков как движущихся объектов. Так, в образе английского фразеологизма *blow one's own horn* происходит актуализация такого параметра силы инструментальных звуков, как STRONG (рус. СИЛЬНЫЙ) и такого параметра их направления, как UP (рус. ВЕРХ). В образе английского фразеологизма *sing the blues* актуализируется такой параметр скорости вокальных звуков, как SLOW (рус. МЕДЛЕННЫЙ) и такие параметры их направления и длительности, как DOWN (рус. НИЗ) и LONG (рус. ДОЛГИЙ), соответственно. Такие параметры направления, порядка и скорости вокальных звуков, как UP (рус. ВЕРХ), CONSECUTIVE (рус. ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ) и STEADY (рус. размеренный) представлены в образе английского фразеологизма *be whistling Dixie*. Параметрами местоположения и порядка инструментальных и вокальных звуков, которые фокусируются в образе английского фразеологизма *out of tune (with)*, являются OUT (рус. ВНЕ) и RANDOM (рус. НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ), соответственно.

Концептуальный анализ макрометафорической модели фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* завершается выделением наиболее элементарных и конкретных концептуальных составляющих. Это такие концептуальные составляющие, как: UP / DOWN, IN / OUT, LONG / SHORT, STRONG / WEAK, FAST / STEADY / SLOW, CONSECUTIVE / RANDOM (рус. ВЕРХ / НИЗ, ВНУТРИ / СНАРУЖИ, ДОЛГИЙ / КОРОТКИЙ, СИЛЬНЫЙ / СЛАБЫЙ, БЫСТРЫЙ / УМЕРЕННЫЙ / МЕДЛЕННЫЙ, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ / НЕПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫЙ). Данные концептуальные составляющие можно было бы охарактеризовать как концептуальные примитивы, или как концептуальные архетипы (в терминологии Р. Лэнекера). Особо подчеркнем, что в своем взаимодействующем единстве концептуальные архетипы представляют собой не только структурное, но и содержательное начало целостной макрометафорической концептуальной модели, на которой основан рассматриваемый фразеологический образ вербальной коммуникации. Содержащиеся в каждом из концептуальных архетипов культурные смыслы являются источником конкретных фразеологических значений. Например, за концептуальной составляющей НИЗ в культуре британо-американского сообщества закрепляются такие взаимосвязанные культурные смыслы музыкаль-

ного звучания, как, например, 'тихий', 'слабый', 'подавленный', 'пораженный', 'мрачный', 'грубый', 'запрещенный'. На их основе и формируется значение не только английского фразеологизма *sing the blues* (букв. петь блюз) – 'complain' [CDAI], но и целого ряда других английских фразеологизмов, например: *sing low* (букв. петь низко) – 'to be humbled, confounded, or abashed, to have little or nothing to say for one's-self'; *lower the tone* (букв. снижать тон) – 'if something lowers the tone of a conversation or a piece of writing, it makes it less polite or of a lower quality' [CIDI].

Следовательно, проведенный концептуальный анализ позволяет реконструировать все концептуальные составляющие фразеологического образа вербальной коммуникации как *musical play-performance* и констатировать факт его сложной иерархической структурированности, которая задается конкретной семиотической областью концептосферы культуры – музыкой, ее отдельными знаковыми средствами, в частности (см. рис.).

Как показало исследование, каждой концептуальной составляющей фразеологического образа поэтапно фокусируются наиболее релевантные в культурном плане аспекты вербальной коммуникации как *musical play-performance* и раскрываются их специфические культурологические особенности. В своей же иерархической связанности они отражают целостное и культурно детерминированное восприятие вербальной коммуникации, на основе которого формируется целый ряд различных фразеологических значений, в частности, такие значения, как: 'с особой гордостью рассказывать всем о своих собственных достижениях или успехах' (*blow one's own horn*), 'выражать неудовольствие; сетовать на что-либо, вызывая жалость к себе' (*sing the blues*), 'говорить с бравадой о чем-либо, представляя то, о чем говорится лучше, чем есть на самом деле' (*be whistling Dixie*), 'говорить что-либо невпопад, неладно, не к месту' (*out of tune (with)*).

Таким образом, все полученные в исследовании данные позволяют прийти к главному заключению о том, что значение английских фразеологизмов, описывающих вербальную коммуникацию, представляет собой сложное концептуально-семантическое образование, построение которого осуществляется при непосредственном участии или воздействии конкретных знаковых средств музыки как особой семиотической области воплощения концептосферы культуры британо-американского сообщества.

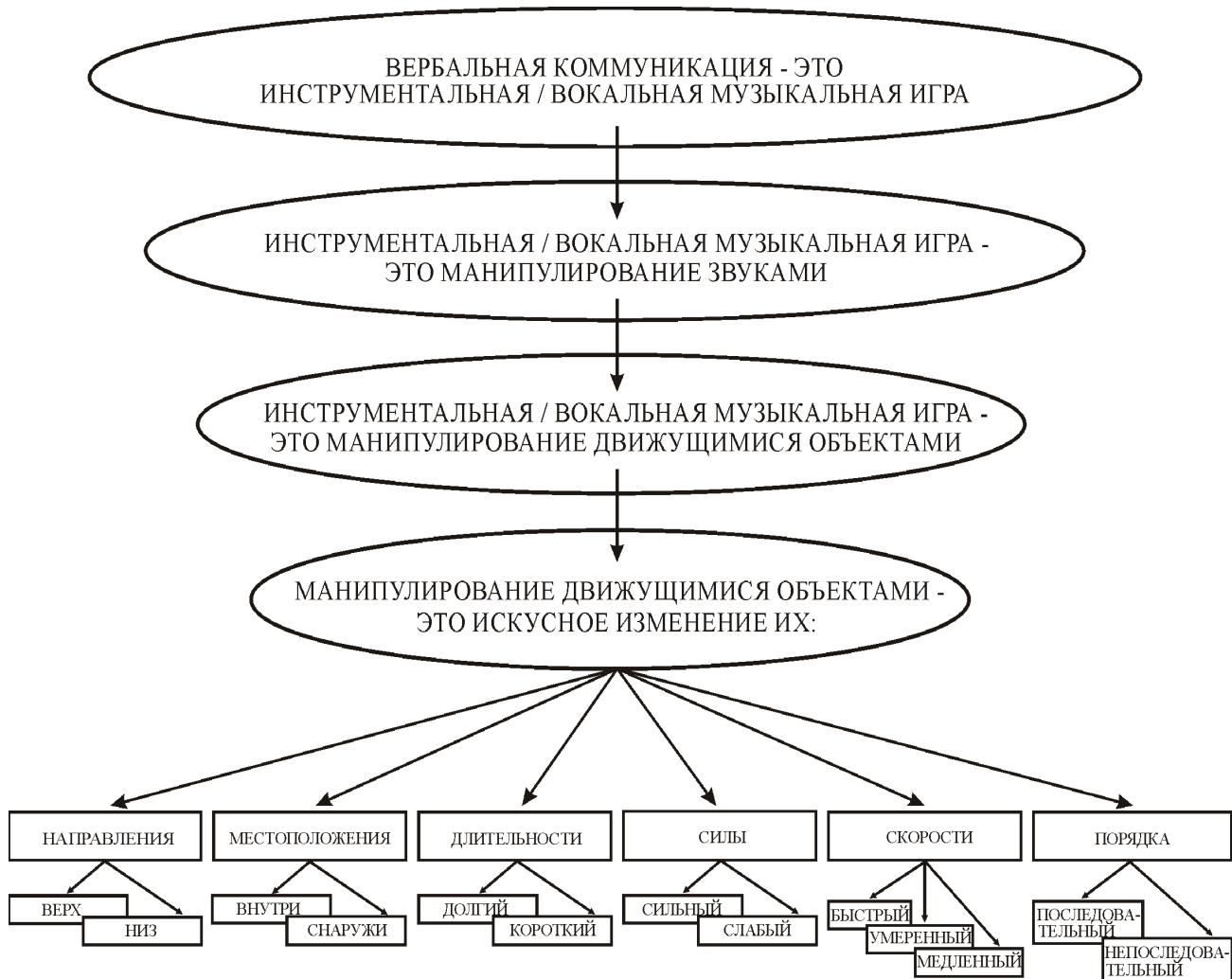


Рис. Макрометафорическая модель фразеологического образа вербальной коммуникации как musical play-performance

4. Заключение

Подводя итог, отметим, что использованные в исследовании методы концептуального анализа фразеологического материала доказывают свою перспективность в отношении получения достоверных фактов влияния культуры на формирование фразеологического значения. Данные методы позволили раскрыть специфику и описать общие механизмы воздействия знаковых средств музыкального искусства на организацию концептуального уровня фразеологического содержания, на основе которого осуществляется построение семантического уровня и, соответственно, целостного значения английских фразеологизмов, описывающих вербальную коммуникацию. Как было показано в исследовании, на концептуальном уровне образуется фразеологический образ. Он создается как результат

процесса межсемиотической транспозиции. В итоге, фразеологический образ – это сложнейшее концептуальное образование, формирующееся посредством синтеза различных (более простых и более сложных) концептуальных составляющих концептосферы культуры. Обладая определенной структурно-содержательной упорядоченностью, он предстает как макрометафорическая концептуальная модель. Именно макрометафорическая концептуальная модель фразеологического образа и есть, на наш взгляд, тот богатейший источник данных о том: 1) как осуществляется концептуальное «слияние» глобальных семиотических пространств бытия человека – культуры и языка (в частности их отдельных областей – музыки и фразеологии); 2) как в деталях и совокупно видится определенному народу окружающий его мир, мир не только

природный, но и социальный; 3) как по-особому переживается и осмысливается полученный определенным народом жизненный опыт; 4) что наиболее релевантно, а потому является неотъемлемой частью культурной памяти народа.

Особо также подчеркнем, что именно макрометафорическая концептуальная модель фразеологического образа, лежащего в основе семантики фразеологизма, делает каждое фразеологическое обозначение особым культурно обусловленным семиотическим актом, а каждый фразеологический знак – культурно-языковым знаком.

Список литературы

Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Баткин Л.М. Пристрастия. М.: РГГУ, 2002.

Беляевская Е.Г. Концептуальный анализ: модифицированная версия методов структурной лингвистики? // Когнитивные исследования языка. Вып. 1: Концептуальный анализ языка. М.; Тамбов: Изд. дом Тамб. гос. ун-та им. Г.Р. Державина, 2009. С. 60-68.

Зыкова И.В. Архетипическое осмысление мира: к вопросу о структуре концептосферы культуры и единой основе семиозиса // Вопр. культурологии. Вып. 6. М., 2011. С. 4-9.

Зыкова И.В. Культура как информационная система: духовное, ментальное, материально-знаковое. М.: ЛИБРОКОМ, 2011а.

Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Республика, 1994.

Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2001.

Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1973.

Сорокин П.А. Моя философия – интегрализм // Социологические исследования. 1992. № 10. С. 134-139.

Телия В.Н., Дорошенко А.В. Лингвокультурология в системе научного знания: методология, принципы, гипотезы // Живодействующая связь языка и культуры. М.; Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л.Н. Толстого, 2010. Т. 1. С. 5-13.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16-24.

Ямпольский И.М. Динамика // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: Сов. энцикл.; Сов. композитор, 1974. URL: <http://dic.academic.ru>

Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. US: UChP, 1980; 2003.

Словари

БАРФС – Большой англо-русский фразеологический словарь: около 20000 фразеологических единиц / А.В. Кунин. М.: Живой язык, 1998.

BD – Brewer's Dictionary of Phrase and Fable (1894). URL: <http://www.bartleby.com>

CALD – Cambridge Advanced Learner's Dictionary. UK: CUP, 2003.

CDAI – Cambridge Dictionary of American Idioms. UK: CUP, 2003. URL: <http://idioms.thefreedictionary.com>

CID – Cambridge Idioms Dictionary. 2nd ed., 2006. URL: <http://idioms.thefreedictionary.com>

CIDI – Cambridge International Dictionary of Idioms. UK: CUP, 1999.

EB – Encyclopedia Britannica. Ultimate Reference Suite DVD Version, 2006.

MED – Macmillan English Dictionary. URL: <http://www.macmillandictionaries.com>

I.V. Zykova

THE SEMIOTIC SYSTEM OF MUSIC IN CONSTRUCTING THE PHRASEOLOGICAL MEANING (a linguoculturological approach)

The aim of the paper is to show how a particular semiotic system of culture, i.e. music, influences the construction of phraseological meaning. The paper dwells on the problem of the inter-semiotic transposition as well as the problem of what culture and phraseological meaning are. A special attention is paid to the notion of the phraseological image which is regarded as a result of the inter-semiotic transposition. The paper proves the assumption that a phraseological image is a complex conceptual construction which is in fact a source of the information about the specifics of the cultural worldview.

Key words: *conceptosphere of culture, semiotic system of music, phraseological image, inter-semiotic transposition.*