

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой РЯиРК

\_\_\_\_\_ И.В. Евсева

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА  
**МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМАНТИКА В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА  
«ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН»**

Выпускник

А.А. Кирсанова

Научный руководитель

д-р. филол. наук,  
проф. И.В. Башкова

Нормоконтролер

Н.С. Севруженко

Красноярск 2021

## РЕФЕРАТ

*Тема бакалаврской работы* – «Музыкальная семантика в повести В.П. Астафьева “Последний поклон”». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 62 страницы, включает список использованной литературы, состоящий из 60 источников.

*Ключевые слова:* ПЕСНЯ, МУЗЫКА, СЕМАНТИКА, В.П. АСТАФЬЕВ, ЛЕКСЕМА, ИДИОГЛОССА, ЛИНГВОПЕРСОНОЛОГИЯ, КАРТИНА МИРА, ПРЕДИКАТ, МЕТАФОРА.

*Целью исследования* является анализ семантики музыкальных мотивов в контексте индивидуально-авторской языковой картины мира В.П. Астафьева, представленной в его повести «Последний поклон».

*Задачи* включают: 1) анализ научной литературы о репрезентации музыкальных мотивов в литературе; 2) сбор примеров репрезентаций музыкальных мотивов в повести В.П. Астафьева «Последний поклон»; 3) выявление семантики слов «пение», «песня», «музыка»; 4) определение средств метафорической репрезентации музыки и пения в тексте; 5) характеристику языковой личности В.П. Астафьева.

*Актуальность* данной выпускной квалификационной работы обусловлена недостаточной разработанностью выбранной для исследования темы, важностью музыки в тексте Астафьева, а также тем, что музыкальные мотивы помогают лучше и глубже понять поэтику текста.

*Основные выводы и результаты исследования:*

1. В качестве центрального представления семантического синтаксиса выступает представление о диктумно-модусном устройстве смысла предложения. Диктумная пропозиция – это языковое воплощение положения дел в действительности, ситуации.
2. Пение – это идиоглосса в идиолекте В.П. Астафьева, поскольку это самый распространенный в его прозе вид человеческого творчества.
3. Как музыка в целом, так и песня в частности выступают в качестве своеобразной «границы» дихотомии свой – чужой в повести «Последний поклон».
4. Было выделено два авторских устойчивых сочетания – *песняка драть* и *подбуравливать песню*.
5. Вокализация птиц – один из важных компонентов музыкальности текста. Из 64 примеров выборки в 21 примере набор голосовых звуков, которые издает птица, описывается словом «песня» и его производными.
6. Анализ семантики слова «песня» позволил выявить индивидуальные коннотации В.П. Астафьева: песня часто ассоциируется с укреплением силы духа, жизнеутверждающей силой. В ходе исследования отрицательных коннотаций у слова «песня» выявлено не было.

*Перспектива работы* видится в составлении «музыкального словаря», извлеченного из произведений В.П. Астафьева, а также в сравнении музыкальной семантики в текстах разных русских писателей.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ С ПОЗИЦИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ.....</b>	<b>8</b>
1.1. Языковая личность и языковая картина мира.....	8
1.2. Семантическая организация предложения.....	11
1.3. Метафора и метафоризация предикатного значения.....	13
1.4. Описание музыки и песен в научной литературе по филологии: обзор.....	15
1.5. Краткий обзор творчества В.П. Астафьева.....	20
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>	<b>24</b>
<b>ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА «ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН».....</b>	<b>26</b>
2.1 Музыкальные мотивы повести «Последний поклон».....	27
2.1.1. Репрезентация собственно музыки.....	27
2.1.2. Репрезентация игры на музыкальных инструментах.....	30
2.2. Песенные мотивы повести «Последний поклон».....	35
2.2.1 Семантика слов «песня», «пение», «петь».....	35
2.2.2. Метафоры при описании ситуации пения.....	42
2.2.3. Метафорические репрезентации со словом «песня».....	45
2.2.4. Описание пения птиц.....	47
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>	<b>51</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>	<b>53</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>57</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование музыкальной составляющей литературного текста прочно вошло в круг интересов как музыковедов, так и филологов. К этой теме обращаются и литературоведы, и лингвисты. Но все ученые сходятся в одном: влияние, которое музыкальное искусство оказало на литературное творчество многих писателей, неоспоримо.

Виктор Петрович Астафьев принадлежит к числу тех литераторов, у которых музыка занимает значительное место в жизни и творчестве. Его герои поют или играют на музыкальных инструментах почти в каждом произведении.

Современники не раз отмечали, с какой любовью и трепетом относился В.П. Астафьев к музыке, как часто музыка звучала в его произведениях. Так, например, композитор Олег Меремкулов, автор симфонии «По прочтении Виктора Астафьева», пишет: «Проза Астафьева вся наполнена музыкой» [Майстренко, 2009: 34].

В творчестве В.П. Астафьева мы находим многократно повторяющиеся звуковые и музыкальные образы и мотивы: пение, музыка, скрипка, гармонь, гитара и др. Основную «музыкальность» астафьевского текста составляют песни и пение, реже – игра на музыкальных инструментах.

Семантический подход к изучению репрезентации музыки в литературном тексте является важным для восприятия творческого замысла художественного произведения. Понимание значения словесного описания музыкальных мотивов позволит выявить особенности языкового портрета писателя. Теоретические исследования в этой области свидетельствуют о необходимости учета семантических закономерностей, существующих между словами, которые описывают музыкальные и песенные образы на страницах текста.

В данной выпускной квалификационной работе будет исследовано, как в значении музыкальных мотивов (различного рода песен, игры на

музыкальных инструментах) в произведении «Последний поклон» отразились особенности мировидения Виктора Петровича Астафьева.

**Актуальность** данной выпускной квалификационной работы вызвана недостаточной разработанностью этой темы, важностью музыки в тексте В.П. Астафьева, а также тем, что музыкальные мотивы помогают лучше и глубже понять поэтику текста.

**Научная новизна** работы определяется попыткой рассмотреть семантику музыкальных мотивов в контексте повести В.П. Астафьева «Последний поклон», выявить значимость музыкальной составляющей в произведениях писателя.

**Объектом** исследования выступает музыкальная и песенная семантика в повести В.П. Астафьева «Последний поклон».

**Предметом** анализа являются пропозиции, репрезентирующие *музыку, песню и пение* в повести В.П. Астафьева «Последний поклон».

**Цель** дипломной работы – проанализировать семантику музыкальных мотивов в контексте индивидуально-авторской языковой картины мира В.П. Астафьева, представленной в его повести «Последний поклон».

В соответствии с намеченной целью в работе ставятся следующие задачи:

- изучить теоретическую литературу, посвященную семантике слова и предложения;
- сделать анализ научной литературы, в которой исследуются музыкальные мотивы в литературе;
- собрать примеры репрезентаций музыкальных мотивов в повести В.П. Астафьева «Последний поклон»;
- выявить семантику слов «*пение*», «*песня*», «*музыка*»;
- определить средства метафорической репрезентации музыки и пения в указанном тексте;
- на основании полученных результатов дать характеристику языковой личности В.П. Астафьева.

**Методы исследования:** поставленные задачи обусловили применение следующих методов:

- 1) общенаучные методы: анализ, обобщение, синтез, сравнение;
- 2) метод анализа научных и научно-методических источников, метод выделения концептуальных положений нового знания;
- 3) собственно лингвистические методы: методы семантического, контекстуального, компонентного анализа лексики, семантического поля, сопоставительного анализа, семантического анализа предложения. На этапе сбора эмпирического материала были использованы метод сплошной выборки и метод аналитического чтения.

**Материалом** для исследования послужили рассказы, входящие в повесть В.П. Астафьева «Последний поклон».

В качестве **теоретической базы** исследования в работе использовались труды Т.В. Шмелевой, Н.Д. Арутюновой, И.В. Башковой, А.А. Ситниковой, Т.А. Шестаковой и др. Данная работа выполнена в русле семантического синтаксиса, лексической семантики, лингвистической персонологии.

**Практическая ценность** выпускной квалификационной работы состоит в том, что полученные результаты могут быть применены в курсах лекций по лексикологии в разделе «Семантика слова», семантическому синтаксису, лингвоперсонологии, результаты работы могут быть использованы в спецкурсах по творчеству В.П. Астафьева.

**Теоретическая значимость исследования:** результаты данной выпускной квалификационной работы вносят вклад в лингвоперсонологию – в разработку теории индивидуально-авторской языковой картины мира и в лингвокультурологию – в изучение семантики слов и предложений, репрезентирующих музыку.

**Структура работы.** Выпускная квалификационная работа состоит из аннотации, введения, 2 глав, заключения и списка использованной литературы.

Во **введении** дано обоснование актуальности выбранной темы исследования. Поставлена цель, определены обусловленные целью задачи работы. Описываются методы исследования.

В **первой главе** «Теоретические основания исследования языковой личности с позиций лингвистической семантики» содержится теоретическая база исследования, в которой рассматриваются представления о языковой личности и языковой картине мира, семантическая организация предложения, описан процесс метафоризации предикатного значения. Проведен краткий обзор исследований, направленных на изучение репрезентации музыки и песен в художественных литературных текстах. Сделан общий анализ творчества В. Астафьева, выявлено отношение писателя к музыке.

Во **второй главе** «Репрезентация музыкальных мотивов в повести В.П. Астафьева “Последний поклон”» проведен анализ семантики музыкальных мотивов, в том числе описания автором игры на музыкальных инструментах. Исследованы песни в повести, описаны метафоры, которые использует писатель для передачи пения. Проведен анализ вокализации птиц.

В **заключении** подводятся общие итоги проведенного исследования, сделан вывод об отражении музыкальной семантикой авторской картины мира писателя. Намечены дальнейшие перспективы исследования.

**Список использованной литературы** содержит 60 источников.

Апробация:

1. Выступление с докладом на Международной цифровой студенческой научной конференции «Homo dicens» – 2021, МГПУ, г. Москва, 10.04.2021.
2. Выступление с докладом на II Международном Форуме языков и культур, СФУ, г. Красноярск, 27.05.2021.
3. Публикация статьи в Сборнике материалов Первого международного форума молодых русистов «Terra Rusistica» 17–19 декабря 2020 г. г. / Сост. Е.В. Ковалых, С.В. Лукьянова, Н.С. Молчанова. — Псков: Псковский государственный университет, 2021. С. 256–261.
4. Публикация статьи в электронном журнале НАУКА В МЕГАПОЛИСЕ

# SCIENCE IN A MEGAPOLIS.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ С ПОЗИЦИЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ СЕМАНТИКИ

## 1.1. Языковая личность и языковая картина мира

Изучение семантики важно для понимания законов психической деятельности человека. В XX веке все большую популярность в лингвистической среде обретает антропоцентрическая парадигма. Интерес к изучению человека, в том числе и его языковой личности, вырастает. До сих пор заинтересованность в изучении внутреннего мира человека подталкивает ученых-лингвистов к выбору предметом своего исследования феномена языковой личности.

Впервые термин «языковая личность» употребляет немецкий языковед и педагог Й.Л. Вайсгербер в своей книге «Родной язык и формирование духа» (1927): «Никто не владеет языком лишь благодаря своей собственной языковой личности; наоборот, это языковое владение вырастает в нем на основе принадлежности к языковому сообществу, он изучает свой родной язык, то есть он вращается в это языковое сообщество» [Вайсгербер, 2004: 14].

В русском языкознании первым обратился к этому термину В.В. Виноградов. В книге «О языке художественной прозы» ученый рассматривает такие варианты путей исследования языковой личности, как изучение личности автора и изучение личности персонажа. В своих работах В.В. Виноградов говорит о необходимости исследования индивидуальной речи писателя в рамках изучения художественной литературы.

Первыми работами в области концептуального осмысления термина «языковая личность» стали исследования Г.И. Богина и Ю.Н. Караулова. В работах именно этих ученых впервые описаны механизмы «присвоения» языка субъектом в процессе говорения, выделены предмет и объект

исследований данного вопроса, дано определение термина «языковая личность».

Г.И. Богин одним из первых предложил модель языковой личности, описал процесс ее развития. Для ученого определяющей характеристикой развития языковой личности является текст, который воспринимается и производится индивидом.

По Г.И. Богину, языковую личность невозможно исследовать в отрыве от окружающей социальной среды, поскольку она является стимулятором к развитию и саморазвитию языковой личности [Богин, 1984: 18].

Исследователь описывает свою модель языковой личности, опираясь на следующие аксиомы:

1. Язык включает фонетическую, лексическую и грамматическую стороны (с соответствующей им семантикой).

2. Когда человек использует язык, он либо пишет, либо читает, либо слушает, либо говорит, либо сочетает эти действия.

3. Изменение в процессе развития языковой личности может быть большим или меньшим, лучшим или худшим, эти различия могут быть представлены как дискретные уровни [Саурбаев, Ючковская, 2015: 128].

В современном языкознании наибольшее распространение получило понятие языковой личности, введенное Ю.Н. Карауловым: языковая личность – это «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются: а) степенью структурно-языковой сложности, б) глубиной и точностью отражения действительности, в) определенной целевой направленностью» [Караулов, 1989: 3].

Как утверждает Ю.Н. Караулов, «языковой личностью может стать любой носитель языка как автор языковых текстов, имеющий свой характер, интересы, социальные, психологические и языковые предпочтения и установки» [Караулов, 1997: 672].

Ю.Н. Караулов пишет, что в текстах, произведенных языковой личностью, находят отражения мировоззренческие позиции субъекта говорения. Под мировоззрением ученый понимает «интеграцию системы ценностей личности с ее жизненными целями, поведенческими мотивами и установками» [Караулов, 1989: 4]. Следовательно, анализ языковой личности позволяет исследователю обнаружить ценностные установки и мировоззрение субъекта.

При взаимодействии с социумом языковая личность формирует собственную языковую картину мира. Языковая картина мира является одним из фундаментальных понятий в современной лингвистике.

Большое количество исследований в данном направлении неизбежно приводит к вариациям трактовок термина. Приведем некоторые из них.

В определении Анны Андреевны Зализняк языковая картина мира – это «исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности» [Зализняк].

В понимании З.Д. Поповой и И.А. Стернина языковая картина мира определяется как «совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа» [Стернин, Попова, 2007: 5–6].

По определению Н.Ф. Алефиренко, «“языковая картина мира” есть воспроизведение в языке при помощи средств языка предметов и явлений окружающей действительности» [Алефиренко, 2010: 102].

Одним из вариантов языковой картины мира можно назвать авторскую картину мира. Под авторской картиной мира в данной работе мы понимаем систему представлений о мире, которая отразилась в языке писателя. «Авторская картина мира фиксирует, в первую очередь, уникальность творческого субъекта: ее индивидуально-личностная составляющая определяет сущность текста как произведения словесного искусства и эстетического события. Вместе с тем, как и картина мира любого индивида,

она включает в себя универсальное и национальное» [Щирова, Гончарова, 2006: 92].

Таким образом, можно говорить о том, что язык оказывает влияние на формирование не только индивидуальной личности, но и на языковое сообщество в целом. Языковая картина мира складывается под влиянием ментальности общества, в котором развивается личность. Авторская картина мира предстает как вариант языковой картины мира и является субъективным образом объективного мира.

## 1.2. Семантическая организация предложения

Семантический синтаксис – раздел языкознания, изучающий отношение высказывания к обозначаемой им ситуации, а также пути формирования смысла высказывания.

Изучение семантики синтаксических конструкций важно не только лингвистически, но и для понимания законов психической деятельности человека. Мышление проявляется через речь и, как общественное сознание, находит форму выражения на определенных языках. То есть формы и категории мышления отображаются в языке и речи. Основными категориями реальности являются вещи, свойства и отношения, которые объективно существуют, но определяются друг через друга. Центральная категория вещей приводится в гармонию с объектом (субъектом), а предикаты присваиваются свойству и отношениям.

Центральное представление семантического синтаксиса – это представление о диктумно-модусном устройстве смысла предложения [Шмелева, 1994: 5].

Т.В. Шмелева утверждает, что «высказывание, каким бы элементарным оно ни было, состоится в том случае, если в нем информация о мире, объективной действительности соединится с информацией субъективной – идущей от говорящего и момента общения» [Шмелева, 1994: 5].

Принцип семантической организации предложения, по Ш. Балли: обязательное соединение в предложении объективного (диктум) и субъективного (модус) начал. Смысл в семантике предложения может присутствовать эксплицитно (явно) и имплицитно (неявно, скрыто).

Для того чтобы понять диктумное устройство предложения, подберем инструмент изучения диктума, «своеобразный общий знаменатель различных смысловых элементов, позволяющих их упорядочивать и дифференцировать» [Шмелева, 1994: 7]. Понятие пропозиции подойдет на роль такого инструмента.

Вслед за Т.В. Шмелевой мы будем понимать пропозицию как «языковое воплощение некоего положения дел в действительности, ситуации».

Пропозиция выражается в первую очередь предикатом – глаголом и его распространителями. Присутствие в предложении собственно пропозитивного смысла является обязательным, даже если оно дано анафорически. Наличие же в предложении других смысловых слоев, внутрипропозитивного и припропозитивного, является факультативным, необязательным.

Внутреннее устройство пропозиции определяется числом и характером ее составных элементов – актантов и сирконстантов (обстоятельств). Набором актантов и сирконстантов будет определяться тип пропозиции.

Актант – языковое выражение или элемент смысла, заполняющие валентность предикатного слова.

«Сирконстант – зависимое от предикатного слова (например, глагола) и заполняющее его активную синтаксическую валентность, но не соответствующее никакой его семантической валентности и соответственно не отражаемое в толковании глагола в виде переменной» [Тарасенко, 2014: 8].

Таким образом, семантический синтаксис является разделом языкознания, который изучает отношение высказывания к обозначаемой им ситуации. Представление о диктумно-модусном устройстве смысла предложения является центральным для данного раздела лингвистики. В

предложении соединяются объективное (диктум) и субъективное (модус) начала. Диктумная пропозиция – языковое воплощение некоего положения дел в действительности, ситуации. Внутреннее устройство пропозиции определяется числом и характером ее составных элементов – актантов и сирконстантов.

### 1.3. Метафора и метафоризация предикатного значения

Для работы со смыслом предложения нам понадобится понятие метафоры.

Слово «метафора» пришло к нам из греческого языка и означает «перенос». Классическое определение метафоры дано Аристотелем: «Метафора – перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Мещерякова]. По Аристотелю, метафора позволяет «говоря о действительном, соединять с ним невозможное».

Словарь лингвистических терминов определяет метафору как «употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явлений. В отличие от двучленного сравнения, в котором приводится и то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается, метафора содержит только второе, что создает компактность и образность употребления слов» [Розенталь, 1976].

Теория концептуальной метафоры была разработана американскими учеными Дж. Лакоффом и М. Джонсоном. Эта теория подразумевает перенос знаний из одной понятийной области в другую. Проблема языкового воплощения метафоры снимается таким пониманием. Ученые не разграничивают компаративные тропы и к числу метафор относят сравнения, перифразы, гиперболы, фразеологизмы и др.

Н.Д. Арутюнова считает, что человек создает метафору во многом ориентируясь на интуитивное чувство сходства. В практическом мышлении

повседневной жизни человек не только идентифицирует объекты, устанавливает сходство между областями, «воспринимаемыми разными органами чувств, но и улавливает общности между “конкретными и абстрактными объектами, материей и духом”» [Арутюнова, 1990: 8].

Согласно Н.Д. Арутюновой, «процесс метафоризации предикатного значения сводится к присвоению объектам “чужих” признаков, т.е. признаков, свойств и состояний, принадлежащих другому классу объектов или относящихся к другому аспекту данного класса» [Арутюнова, 1999: 361].

Предикатная метафора стремится к достижению гносеологических целей. Если раньше метафора служила средством создания образа, то теперь она превращается в способ формирования недостающих языку значений.

По особенностям употребления, функциям можно выделить следующие типы языковой метафоры (по Н.Д. Арутюновой):

1) *номинативная метафора* (собственно перенос названия): возникает в результате замены одного идентифицирующего значения на другое и служит источником омонимии, например – *спинка стула, ножка кровати*;

2) *образная метафора*: появляется вследствие перехода идентифицирующего значения в предикатное, служит развитию синонимических средств языка, например – *зверь (о жестоком человеке)*;

3) *когнитивная метафора*: возникает как результат сдвига в сочетаемости признаков слов (переноса значения) и создающая полисемию, например – *куча людей*;

4) *генерализирующая метафора* (как конечный результат когнитивной метафоры): стирает в лексическом значении слова границы между логическими порядками и стимулирует возникновение логической полисемии [Арутюнова, 1999: 366].

По роли в языке и речи метафоры можно разделить на:

1) *общезыковые (или узуальные)*, которые имеют системный характер употребления, они воспроизводимы, анонимны и закрепляются в словарях;

2) индивидуальные (или художественные), которые не воспроизводимы в языке. У таких метафор есть автор, они играют большую роль в художественном тексте.

Таким образом, метафора – это употребление слова в переносном значении на основе сходства. Процесс метафоризации предикатного значения – это присвоение объектам «чужих» признаков. Из средства создания образа метафоризация становится способом формирования недостающих языку значений.

#### 1.4. Описание музыки и песен в научной литературе по филологии: обзор

Изучение музыки в литературных художественных текстах с каждым годом завоевывает все больше внимания со стороны ученых. Анализ литературы показал актуальность в современной науке вопроса взаимодействия литературы и музыки. Данная проблема представляет интерес для лингвистов, литературоведов и искусствоведов. В поле зрения исследователей музыкальных мотивов попали А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, А.П. Чехов, Б. Пастернак, А. Платонов, А. Грин, М.А. Булгаков, К.Д. Бальмонт, И.А. Бунин, В.В. Набоков и другие отечественные писатели и поэты. Приведем несколько примеров.

Одним из наиболее часто рассматриваемых с музыкальной точки зрения писателей является М.А. Булгаков. В разные периоды к музыкальной стороне его произведений обращались Б.М. Гаспаров, М.О. Чудакова, А. Смелянский, В. Сахаров, Е. Касаткина и другие. Р.Т. Шаймарданова в работе «Мир музыки в творчестве М. Булгакова» рассматривает влияние музыки на творческий мир М.А. Булгакова, выявляя общие для разных видов искусства закономерности не только на метафорическом уровне, но и с привлечением музыкальной терминологии. В исследовании впервые литературный опыт Булгакова представлен в его непрерывной связи с

музыкой и анализируется с привлечением музыкальных аналогий, раскрывающих глубинные смыслы авторского письма.

Автор исследует музыкальные мотивы в булгаковской драматургии периода 1920-х годов. Исследователь оперирует принципами целостного анализа художественного произведения с использованием сравнительного, аналитического и структурно-семантического методов.

Р.Т. Шаймарданова в своей работе перечисляет и раскрывает основные музыкальные мотивы драматургии писателя: частушки как показатель пьяного настроения толпы, гармоника в ассоциации с неустроенностью быта городских коммуналок, какофония – спутник Хаоса, народный хор в контрасте с хором церковным. Автор изучает функционирование мотивов, образованных музыкальными реалиями.

В работе А.А. Ситниковой «Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста» изучаются проблемы передачи песни как одного из видов синтетического искусства в художественном тексте, разнообразию выражений и функций этой передачи.

Исследователь выделяет три термина, каждый из них связан с вопросами диалогических отношений между разного рода видами искусства: вопросами искусства в искусстве / текста в тексте – это «цитата», «экфрасис» и «интермедальность».

В художественном тексте песня рассматривалась в основном или с точки зрения лексической цитаты (анализ песни как цитатного словесного текста), либо наряду с чисто музыкальными взаимодействиями.

А.А. Ситникова ставит перед собой цель «определить объем и соотношение понятий, входящих в “парадигму диалогического бытия текста”, таких как “цитата”, “экфрасис” и “интермедальность”» [Ситникова, 2016: 4].

Е.А. Козицкая, понимая термин «цитата» широко, утверждает, что «источниками цитат могут служить невербальные тексты, начиная от произведений других видов искусств и кончая “текстами жизни”, из которых автор может привносить в свой текст элементы “внехудожественной

цитатности” (биографические реалии, известные ограниченному кругу людей)» [Козицкая, 1999: 57]. По мнению Стефана Моравского, знаки-заместители произведений несловесных искусств являются цитатами, для которых исследователь вводит термин «парацитата» [Семенова, 2002: 14]. Как утверждает Н.В. Семенова, «невербальные тексты не могут служить источниками цитат, поскольку взаимодействие первичной (архитектура, живопись и др.) и вторичной (литература) семиотических систем на одном уровне невозможно» [Там же: 15]. Для явления включения в литературный текст описания других произведений искусства введен термин «экфрасис».

В современной науке термин «экфрасис» определяется по-разному: в узком смысле – «риторическая фигура, означающая описание визуальных произведений искусства (живопись, архитектура, скульптура), <...> включенное в какой-либо литературный жанр» [Аверинцев, 1996: 69]; «словесное изображение визуального изображения» [Геллер, 2013: 46]; в широком же – «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, 2002: 13].

Ситникова замечает, что термин «экфрасис» был применителен в основном к античным текстам, тогда как для текстов более поздних эпох применялось понятие «интермедиальность».

В науке возникло несколько подходов к понятию «интермедиальность»: если в узком смысле это «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств» [Тишунина, 2003: 23], то в широком – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры)» [Там же]. Кроме того, некоторыми учеными «интермедиальность» определяется как «специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований» [Тишунина, 2001: 149].

Исследователь рассматривает способы и специфику передачи музыкальных произведений как вида синтетического искусства (музыка в купе с текстом и исполнением), типологизирует и описывает функции их передачи в литературном тексте.

Ситникова приходит к следующему заключению: такое явление, как включение песни в художественный текст, является более широким и уже не встраивается в рамки одного из таких понятий, как «цитата», «экфрасис» или «интермедиальность». Специфика этого феномена состоит в том, что песня представляет собой соединение музыки, слов и исполнения. Автор не только фиксирует слова песен на письме, но и стремится передать через текст их музыкальное сопровождение, описать особенности исполнения. Таким образом, при встраивании песен в структуру литературного текста речь будет идти о мультиинтермедиальности.

Основной функцией песни, по мнению ученого, будет являться «формирование смыслов авторского текста, для чего необходимо, чтобы читатель определил данный элемент как чужой, независимо от того, насколько точно он был воспроизведен. Если же узнавания не случилось, то у читателя не появятся ассоциации и, соответственно, ему не откроются дополнительные смыслы» [Ситникова, 2016: 18].

Приводя в пример художественные тексты А. Старобинец, А.А. Ситникова показывает, как песня проходит этапы от придания звуковой завершенности художественному миру произведения и функции порождения «эффекта реальности» до обозначения универсалии, описывающей семантику литературного мира этого автора.

В статье «Семантика жанра песни в “Котловане” А. Платонова (гносеологический аспект)» Т.А. Шестакова отмечает, что в этом тексте реализована концепция «музыка – голос истины». Музыка в платоновском произведении воспринимается как некая сила, которая, словно голос судьбы, указывает путь к счастью.

Инструментальная музыка противопоставляется пению, и таким образом создается оппозиция «голос истины / человеческий голос» .

Исследователь подробно разбирает семантику жанра песни в кульминационной ситуации «торжества колхоза».

А. Платонов в своем произведении отказывается от характерного для него прямого цитирования текста песни, благодаря чему возникает некоторая неопределенность и неоднозначность [Шестакова, 2013: 49].

Кроме того, Шестакова упоминает об особой значимости музыкальных инструментов, которые упоминаются в повести в связи с семантикой песни. Исследователь отмечает тот факт, что в мире «Котлована» есть только духовые инструменты, а также рупор радио, внешне схожий с раструбами духовых музыкальных инструментов. Эти инструменты тем или иным образом связаны с работой губ и рта и лучше всего подходят для воплощения концепции музыки-голоса.

Завершает «инструментальный» лексико-семантический ряд слово «пасть», которое раскрывает метаморфозу человек-животное.

Т.А. Шестакова говорит о том, что обнаруженная пророческая семантика музыки в «Котловане» раскрывает признанную А. Платоновым важность интуиции при поиске истины, а также показывает ее тесную связь с нравственно-философской проблематикой и композицией повести.

Таким образом, исследователи не раз обращались к бытованию музыкальных мотивов в художественном литературном тексте. В круг интересов литературоведов входят М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак, А. Грин, В.В. Набоков, И.А. Бунин, А. Платонов и многие другие поэты и писатели. Исследователи разграничивают понятия «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность». При встраивании песен в структуру литературного текста речь будет идти о мультиинтермедиальности. По мнению ученых, основной функцией песни будет являться формирование смыслов авторского текста.

## 1.5. Краткий обзор творчества В.П. Астафьева

Прежде чем перейти к практической части выпускной квалификационной работы, нам представляется целесообразным сделать краткий обзор творчества Виктора Петровича Астафьева.

Первый рассказ («Гражданский человек») был опубликован в 1951 году в газете «Чусовской рабочий», где В.П. Астафьев работал в редакции. В качестве литературного сотрудника этой газеты работал до 1955 года, публиковал статьи, очерки и рассказы.

Первая книга увидела свет в 1953 году – это был сборник рассказов «До будущей весны». Еще через 5 лет, в 1958 году, Виктор Петрович Астафьев был принят в Союз писателей РСФСР. Тогда же вышел сборник «Тают снега».

В 1959 году малограмотный, окончивший только 6 классов и ФЗО Виктор Астафьев поступил в Москву на Высшие литературные курсы при Союзе писателей РСФСР. Виктор Петрович вспоминал: «Но надо помнить, что грамотешка у меня была довоенная — шесть групп, фронт дал, конечно, жизненный опыт, но культуры и грамотности не добавил. Надо было все это срочно набирать. Правда, я даже в окопах ухитрялся книжки иметь и читать. Я знал, что предложение должно заканчиваться точкой, но вот где оно, предложение, заканчивается, точно не представлял» [Ростовцев, 2014: 136].

В последующие годы активно публикуются очерки и рассказы В.П. Астафьева в журналах «Урал», «Уральский следопыт», «Смена», «Знамя», газетах «Звезда», «Литературная Пермь», «Красный Курган», «Литература и жизнь» и многих других.

По заданию редактора журнала «Смена» Михаила Арсеньевича Величко, который узнал, что В.П. Астафьев родом с Енисея, писатель был направлен в качестве корреспондента на строительство Красноярской ГЭС. Здесь родился замысел рассказов о детстве в деревне Овсянка, которые и легли в основу «Последнего поклона»: «Вот и начал я помаленьку да

полегоньку писать рассказы о своем детстве, о селе родном, о его обитателях, о дедушке и бабушке, ни с какой стороны не годных в литературные герои той поры» [Астафьев, 1989: 8].

В 1968 году в Перми была издана автобиографическая повесть в рассказах «Последний поклон», послужившая материалом к нашему исследованию. Впоследствии этот сборник будет пополняться новыми рассказами. Рассказы В.П. Астафьева начинают переводить на многие языки: украинский, болгарский, немецкий, польский, венгерский и др.

23 декабря 1975 года Виктор Астафьев получил Государственную премию РСФСР им. М. Горького за повести «Кража», «Последний поклон», «Перевал» и «Пастух и пастушка».

В 1976 году опубликована повесть «Царь-рыба». Подвергшееся цензуре произведение тем не менее завоевало любовь читателей, получило широкую всесоюзную известность и удостоилось Государственной премии СССР 1978 года. Полная версия повести увидела свет лишь в 1990-е годы.

В 1980 году, успев пожить и в Перми, и в Вологде, В.П. Астафьев все же возвращается в родной Красноярский край. В 1986 году выходит его первый, по словам самого писателя, роман «Печальный детектив».

В последующие годы Виктор Астафьев переосмысляет тему войны, в 1992 году выходит первая книга романа «Прокляты и убиты», а в 1994 – вторая. В 1995 году за этот роман писатель получает Государственную премию Российской Федерации. Не отходя от темы войны, писатель издает произведения «Так хочется жить» (1995), «Обертон» (1996), «Веселый солдат» (1998).

В 2000–2001 годах написаны еще несколько рассказов и две тетради «Затесей».

Музыка занимала значительное место не только в творчестве, но и в жизни писателя. На страницах своих произведений именно музыке В.П. Астафьев отводит особое место среди прочих искусств: «Это самое честное из всего, что человек взял в природе и отзвуком воссоздал и

воссоединил, и только музыке дано беседовать с человеком наедине, касаться каждого сердца по отдельности» [Пантелеева, 2010: 6].

Не имея ни полноценного среднего образования, ни, тем более, музыкального, В.П. Астафьев с большим уважением относился к классической музыке: «Больше других музыкальных произведений люблю Первую симфонию Калинникова, концерт для фортепиано с оркестром Грига, “Реквием” Верди, увертюру к опере Вагнера “Тангейзер” и вообще всю оперную музыку люблю...» [Астафьев, 2009: 242].

В доме В.П. Астафьева в Овсянке стоит музыкальный проигрыватель, собрана коллекция пластинок. На вопрос о том, какую музыку любил писатель, экскурсовод отвечает: «Серьезную».

В своих произведениях писатель часто использует песенные цитаты. Вставляя в текст строчки песен, В.П. Астафьев передает дух времени, внутренние переживания персонажей, эмоции героев. Песни несут важную смысловую нагрузку, имплицитно раскрывая те чувства героев, о которых они не всегда готовы говорить друг с другом открыто. Психологический портрет героя дополняется семантикой песни, которую он исполняет.

Произведения В.П. Астафьева на протяжении многих лет ставятся в театрах во многих городах России. Примечательно то, что по мотивам повестей и рассказов Виктора Астафьева пишут музыкальные произведения: симфонии, оперы и балеты. Например, с большим успехом в Красноярском театре оперы и балета им. Д.А. Хворостовского шла хореографическая симфония «Царь-рыба» композитора Владимира Пороцкого. И сегодня в театрах Красноярска и Красноярского края можно увидеть спектакли по произведениям земляка: вечер балетов по повести В.П. Астафьева «Последний поклон» в Красноярском театре оперы и балета им. Д.А. Хворостовского, «Пастух и пастушка» в Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина, «Конь с розовой гривой» в Минусинском драматическом театре и многие другие.

Таким образом, более чем полувековой творческий путь В.П. Астафьева оставил глубокий след в русской литературе XX века, а его произведения можно назвать образцами литературного направления деревенской прозы.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Язык влияет на формирование как конкретной языковой личности, так и в целом языкового сообщества. Языковая картина мира складывается под влиянием ментальности общества, в котором развивается личность. Авторская картина мира предстает как вариант языковой картины мира и является субъективным образом объективного мира. Эффективным инструментом изучения авторской языковой картины мира является анализ семантики языковых единиц: слов и предложений, – входящих в тексты языковой личности. Вследствие этого методы исследования, предложенные лексической семантикой и семантическим синтаксисом, необходимо использовать в процессе рассмотрения языковой личности. При анализе творческой языковой личности и созданных ею художественных текстов важное значение имеет теория метафоры.

Семантический синтаксис – это раздел языкознания, изучающий отношение высказывания к обозначаемой им ситуации. Центральное представление семантического синтаксиса – представление о диктумно-модусном устройстве смысла предложения. В предложении соединяются объективное (диктум) и субъективное (модус) начала. Диктумная пропозиция – это языковое воплощение некоего положения дел в действительности, ситуации. Внутреннее устройство пропозиции определяется числом и характером ее составных элементов – актантов и сирконстантов.

Метафора – это употребление слова в переносном значении на основе сходства. Процессом метафоризации предикатного значения называют приписывание объектам «чужих» признаков. Из средства создания образа метафора превращается в способ формирования недостающих языку значений. Метафоры можно разделить по особенностям употребления на номинативные, образные, когнитивные и генерализирующие. По роли в языке и речи метафоры делятся на узуальные и художественные.

Исследователи нередко обращаются к репрезентации песен в художественном литературном тексте. Такие понятия, как «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность» позволяют взглянуть на литературный текст как на синтез искусств. Однако при включении песен в структуру художественного текста можно говорить о мультиинтермедиальности. Основной функцией песни исследователи называют формирование смыслов авторского текста.

Музыка играла большую роль как в жизни, так и в творчестве В.П. Астафьева. Музыку можно назвать главенствующим искусством в произведениях автора, именно ей он отводит значительное место в своих текстах. С помощью музыки писатель передает переживания и эмоции героев, отрывки из песен позволяют прочувствовать дух времени.

Таким образом, вследствие значимости роли музыкальной семантики в творчестве В.П. Астафьева, в нашей выпускной квалификационной работе на основе анализа этой семантики проводится исследование языковой личности писателя и его книги «Последний поклон».

## ГЛАВА 2. РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА «ПОСЛЕДНИЙ ПОКЛОН»

В настоящей работе исследуется автобиографическая повесть в рассказах «Последний поклон». Название сборнику дал один из рассказов, включенных в него. По словам самого В.П. Астафьева, с этим выбором помог один из друзей: «Я долго искал это название, а оно уже было в книге – так называлась одна из глав. И однажды мой товарищ ткнул пальцем в это название. Хорошо иметь талантливых товарищей и друзей, обладающих тонким литературным вкусом, большая от этого польза в работе и в жизни» [Астафьев, 1989].

Трехчастная структура произведения позволяет проследить за детством и взрослением главного героя – Вити Потылицына. Первая часть – детство с бабушкой и дедушкой в деревне, вторая – расставание с родным домом и бабушкой, третья – послевоенная взрослая жизнь героя. Произведение носит автобиографический характер. Многие случаи из жизни Вити соотносятся с фактами биографии автора – безвременная смерть матери, детство в Овсянке, переезд в Игарку к отцу и его новой семье, беспризорничество, детский дом, учеба в ФЗО, уход на войну и возвращение с нее, а также многое другое.

В.П. Астафьев является ярким представителем деревенской прозы. Крестьянская жизнь здесь не просто фон, на котором разворачиваются события, она – полноправный участник действия, законами крестьянского быта обусловлены поступки героев, главные свойства крестьянской жизни – взаимовыручка, готовность всей деревней прийти на помощь, уважение чужого труда, ценность работы, любовь к природе, благодарность родной земле, семейственность.

В «Последнем поклоне» читатель обнаруживает не только описание привычного для деревни быта, но и то, как этот быт постепенно меняется вместе с изменениями в стране – приходит коллективизация, потом война, тяжелые послевоенные годы.

Таким образом, повесть «Последний поклон» представляет собой сборник автобиографических рассказов, главными темами которого становятся жизнь сибирской деревни, семья, взросление. Три книги сборника, по структуре схожие с классическими автобиографическими трилогиями о детстве и взрослении («Детство», «Отрочество», «Юность» Л.Н. Толстого; «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького), дают возможность проследить за взрослением Вити Потылицына – от беззаботного детства до преклонных лет.

## 2.1. Музыкальные мотивы повести «Последний поклон»

Анализ художественного текста В.П. Астафьева позволяет с уверенностью говорить об интермедиальности его произведений. Интермедиальность – это «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [Тишунина, 2002: 101]. В произведениях В.П. Астафьева наиболее частым является включение музыкальных мотивов в художественный текст.

В художественном творчестве В.П. Астафьева обнаруживаем образы, относящихся к сфере музыкальной культуры: песня, скрипка, труба, гитара и др. Семантика этих слов и поэтика музыкальных образов связана с авторским пониманием жизни, впечатлениями от прослушиваемой музыки, влиянием музыки и песни на художественный мир В.П. Астафьева, т.е. с индивидуально-авторским опытом.

В ходе исследования было выявлено 126 вхождений репрезентации музыки в произведении В.П. Астафьева «Последний поклон».

### 2.1.1. Репрезентация собственно музыки

В результате анализа текста был выявлен 31 пример описания собственно музыки без упоминания музыкальных инструментов. Наиболее

регулярными являются связки прямого значения «*играть музыку*», «*играет музыка*», «*слушать музыку*».

Метафорическое осмысление сферы музыки у В.П. Астафьева представлено широко. Читательское внимание в большей степени сконцентрировано на звучании мелодии и ее влиянии на героев.

Обладая в тексте В.П. Астафьева большой силой, музыка способна буквально контролировать героя: «*Но из-под увала, из сплетений хмеля и черемух, из глубокого нутра земли возникла музыка и пригвоздила меня к стене*» (Астафьев В.П. Далекая и близкая сказка). Мелодия сама заставляет себя слушать, лишая Витю физического движения.

Автор создает метонимический перенос течения воды на музыку. Сравнение с водой позволяет говорить о характере звучания мелодии: в уподоблении музыки потоку воды видится движение звука, чистотой воды характеризуется чистота звука: «*Музыка льется тише, прозрачней, слышу я, и у меня отпускает сердце*» (Астафьев В.П. Далекая и близкая сказка). Писатель, детализируя художественный образ, разворачивает метафорический семантический ряд: «*И не музыка это, а ключ течет из-под горы. Кто-то припал к воде губами, пьет, пьет и не может напиться – так иссохло у него во рту и внутри*» (Там же). В.П. Астафьев сравнивает переживание от прослушивания музыки с сильной жаждой – мелодию хочется слушать и слушать, не прекращая. Образ музыки соединяется с образом ключа, который течет возле дома музыканта. Музыкант умирает, его музыка больше не звучит, ключ пересыхает: «*Но и ключ скоро начал хиреть, а в засушливое лето тридцать третьего года вовсе иссох*» (Там же). Образ музыки в неразрывной связи с родником выстраивает композиционное единство рассказа. Г.Д. Ахметова, рассуждая о связи художественного образа с языковой композицией текста, говорит: «<...> художественный образ строится из словесных рядов, из деталей. Живой художественный образ, “прорастая” сквозь текст, может охватывать не один, а несколько композиционных отрезков. Взаимодействие художественных образов

происходит благодаря словесным и композиционным приемам субъективации. В то же время некоторые художественные образы рождаются в тексте подобно гештальту, как некое единое композиционное целое, далее не развиваемое и, казалось бы, неделимое, настолько тесно и органично связаны между собой его компоненты» [Ахметова, 2010: 130].

Музыка в астафьевском тексте может быть представлена как рассказчик. В авторской картине мира, обладая голосом и сознанием, мелодия обнаруживает способность к повествованию. Для Вити Потылицына рассказ музыки становится своеобразным проводником в мир памяти. Случайно услышанная мелодия навеивает грустные воспоминания: *«Музыка эта рассказывает о печальном, о болезни вот о моей говорит, как я целое лето малярией болел, как мне было страшно, когда я перестал слышать и думал, что навсегда буду глухим, вроде Алешки, двоюродного моего брата, и как являлась ко мне в лихорадочном сне мама, прикладывала холодную руку с синими ногтями ко лбу»* (Астафьев В.П. Далекая и близкая сказка).

В развернутой метафоре о войне музыка сравнивается с огнем военных действий: *«Музыка разворачивала душу, как огонь войны разворачивал дома, обнажая то святых на стене, то кровать, то качалку, то рояль, то тряпки бедняка, убогое жилище нищего, скрытые от глаз людских – бедность и святость, – все-все обнажилось, со всего сорваны одежды, все подвергнуто унижению, все вывернуто грязной изнанкой, и оттого-то, видимо, старая музыка повернулась иной ко мне стороною, звучала древним боевым кличем, звала куда-то, заставляла что-то делать, чтобы потухли эти пожары, чтобы люди не жаллись к горящим развалинам, чтобы зашли они в свой дом, под крышу, к близким и любимым, чтобы небо, вечное наше небо, не подбрасывало взрывами и не сжигало адовым огнем»* (Там же). Уже взрослый Виктор теперь воспринимает ту же самую мелодию не как сказ о детских печалях, а как мощный призыв к антимилитаризму. Герой, слушая музыку посреди разрушающегося города, открывает в ней новую грань – теперь это сила, способная закончить войну и установить вечный мир.

Музыка, в представлении В.П. Астафьева, способна обладать подобной силой, поскольку описана как главенствующий в городе звук: *«Музыка гремела над городом, глушила разрывы снарядов, гул самолетов, треск и шорох горящих деревьев»* (Там же). Для усиления этого образа автор еще раз подчеркивает главенствующее положение музыки по отношению к войне: *«Музыка властвовала над оцепенелыми развалинами, та самая музыка, какую, словно вздох родной земли, хранил в сердце человек, который никогда не видел своей родины, но всю жизнь тосковал о ней»* (Там же). Слово «властвовать» в данном контексте имеет переносное значение «действуя с чрезвычайной силой, охватывать все пространство чего-либо» [Ефремова, 2000].

Таким образом, регулярными являются связи со словом «музыка» прямого значения. Использование метафор и метафорических рядов при осмыслении сферы «музыка» позволяет расширить представление о внутреннем мире героев, увидеть авторскую картину мира В.П. Астафьева.

### 2.1.2. Репрезентация игры на музыкальных инструментах

В повести часто упоминается игра на музыкальных инструментах. На страницах «Последнего поклона» мы можем встретить гармони, скрипку, гитару, балалайку, трубы, барабаны, целый оркестр и даже «тонкострунные китайские инструменты» (Астафьев В.П. Где-то гремит война). Подробнее мы остановимся на гармонии и скрипке, так как они в тексте представлены более остальных инструментов.

Главным аккомпанементом деревенской жизни, конечно, служит гармонь. Этот музыкальный инструмент упоминается на страницах произведения 37 раз.

Однако само слово «гармонь» (в словарях оно не имеет стилистических помет) употребляется В.П. Астафьевым только 5 раз. Лексема же «гармошка» в повести встречается 26 раз. В словарях это слово имеет помету

«разговорное». Еще пять вхождений составляет наименование человека, который играет на гармонии, – слово «*гармонист*».

Один раз В.П. Астафьев использует слово «*гармозень*»: «–*Да-а-авненько, да-а-авненько я не брал гармозень в руки, – прилаживая ремень на плечо, покачал головой дядя Миша и пощупал пуговицы музыки*» (Астафьев В.П. Заберега). Это слово можно найти в словаре русских народных говоров с пометой *Урал*. Как известно, В.П. Астафьев некоторое время жил на Урале. Поиск этого слова в Национальном корпусе русского языка не дал других результатов употребления его, кроме «Последнего поклона».

Гармонь в астафьевском тексте выступает в разных ролях:

1. Как инструмент действия (то, с помощью чего совершается действие; ср.: *ехать на велосипеде*) – 24 вхождения: «*Он умел здорово плясать, маленько играл на гармошке*» (Астафьев В.П. Карасиная погибель).

2. Как субъект действия (то, что совершает действие) – 7 вхождений: «*Гармошка со всхлипом, надрывом и шипом выдавала из дырявых мехов отчаянную плясовую*» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

В ряде примеров гармошка в тексте фигурирует не в качестве музыкального инструмента, на котором играют, производя звук, а как объект – предмет, на который направлено физическое действие персонажа. Так, гармошку:

- чинят: «*Гармошку починю, надиколонюсь, тетке Авдотье дров наколю, девок ее ремнем напорю, Тришихе окна перебью...*» (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости);

- поднимают: «–*Нет той птицы, чтоб пила-ела, но не пела! – и поднял с пола гармошку, пробежал по пуговицам проворными пальцами*» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник);

- забирают: «*И тогда дед задумал и осуществил дерзкую по тем временам операцию: нарядился в хромовые сапоги, надвинул картуз на*

*незрячий глаз, прихватил гармошку, деньжонок и двинул в глухие верх-енисейские края» (Астафьев В.П. Карасиная погибель);*

- рвут и зашивают: *«Оттуда, из заплатного этого кренделя, чуть гнусавая, ушибленная, потому как Мишка не раз уже разрывал гармонь пополам, вынеслась мелодия, на что-то похожая, но узнать ее и тонкому уху непросто» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник);*

- достают и дуют на нее: *«<...> засунув руку под кровать, выудил оттуда гармошку, дунул на нее <...>» (Астафьев В.П. Заберега);*

- бросают на пол: *«Войдя в раж, дед хряпал гармошку об пол, сбрасывал обулки и такие ли выделявал колена <...>» (Астафьев В.П. Карасиная погибель);*

- передают: *«Мужик передал гармонь призывнику, тот продолжал песню на одних басах <...>» (Астафьев В.П. Соевые конфеты).*

Когда гармонь выступает в тексте в качестве музыкального инструмента, то наиболее постоянным предикатом является лексема «играть» – 6 вхождений: *«Плотный мужик в долгополом армяке, в рубахе из домотканого холста, в древних, зализелых сапогах играл на гармошке» (Астафьев В.П. Соевые конфеты).*

Кроме этого, В.П. Астафьев дважды по отношению к гармонии употребляет глагол «пиликать» в двух значениях:

1. Пиликать – ‘играть что-л. на смычковом музыкальном инструменте или на гармонике (обычно плохо, неумело)’ [Евгеньева, 1999]: *«<...> а по первому пути мчат и мчат составы, высекая из рельсов искры – на Запад, новые или латаные, с поющими, пиликающими на гармошках солдатами <...>» (Астафьев В.П. Соевые конфеты).*

2. Пиликать – ‘издавать однообразные пискливые звуки (о смычковом музыкальном инструменте или о гармонике)’ [Евгеньева, 1999]: *«У моста, что положен через Фокинскую речку, пиликала гармошка» (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой).*

Игру на гармони В.П. Астафьев часто описывает при помощи визуального образа извлечения звука. Гармонь состоит из двух полукорпусов с клавиатурами, между ними находится мех; звук извлекается путем растяжения и сжатия меха, нажатие на клавиатуру создает мелодию. При помощи зрительного образа писатель передает звук инструмента: *«Мишка Коршуков широко **развел гармошку** и тут же **загнул ее** неммыслимым **кренделем**»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник); *«<...> поднял с пола гармошку, **пробежал по пуговицам** проворными **пальцами**»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник). Также, опираясь на внешнее сходство, В.П. Астафьев называет гармонь «кренделем»: *«Оттуда, из заплатного этого **кренделя**, чуть гнусава, ушибленная, потому как Мишка не раз уже разрывал гармонь пополам, вынеслась мелодия, на что-то похожая, но узнать ее и тонкому уху не просто»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник); *«Мишка Коршуков широко развел гармошку и тут же загнул ее неммыслимым кренделем»* (Там же).

Интенсивность и страсть, с которой играет деревенский гармонист, В.П. Астафьев описывает при помощи «рвать гармонь» – если растягивать меха слишком сильно и резко, то они могут порваться: *«А бабье плясало и выкрикивало под Мишкину гармонь, **которую он рвал лихо, нещадно, и, дойдя в пляске до полного изнеможения, гости валялись за стол, обмахивались платками, беседовали разнбойно, всяк о своем**»* (Там же).

Используя олицетворение и метонимию, В.П. Астафьев присваивает гармони способность к самостоятельному воспроизведению звуков и передвижению: *«<...> но **вякнула гармошка**, звуки ее вознеслись к потолку <...>»* (Астафьев В.П. Бурундук на кресте); *«**Гармошка** со всхлипом, надрывом и шипом **выдавала из дырявых мехов отчаянную плясовую**»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник); *«И почти до петухов, гнусава, **бродила по деревне гармошка** – завелся, разгулялся неугомонный человек – Мишка Коршуков, будоражил спящее село»* (Там же).

В последнем примере идет отсылка к прецедентному тексту – популярной советской песне на стихи М. Исаковского «Снова замерло все до рассвета»:

*«Снова замерло все до рассвета,  
Дверь не скрипнет, не вспыхнет огонь,  
Только слышно на улице где-то  
**Одинокая бродит гармонь**»* (Исаковский М. Снова замерло все до рассвета).

Еще один важный музыкальный инструмент в жизни Вити Потылицына – скрипка. Этот музыкальный инструмент присутствовал только в одном рассказе сборника – рассказе «Далекая и близкая сказка». Скрипка в тексте упоминается 32 раза, смычок – 6 раз.

В.П. Астафьев вновь «оживляет» инструмент, используя олицетворение, приписывает неживому объекту свойства живых: *«Совсем-совсем одинокая скрипка. И не грозитя она вовсе. Жалуется»* (Астафьев В.П. Далекая и близкая сказка); *«На полуслове смолкла скрипка, смолкла, не выкрикнув, а выдохнув боль»* (Там же). «Переживания» музыкального инструмента откликаются в душе Вити, и музыка, которую писатель сравнивает с течением воды, навеивает мысли об Енисее, вокруг которого строится вся жизнь Овсянки, и об утонувшей матери: *«Музыка льется тише, прозрачней, слышу я, и у меня отпускает сердце. И не музыка это, а ключ течет из-под горы. <...> О чем же это рассказывала мне музыка? Про обоз? Про мертвую маму?»* (Там же).

Предикаты, дающие скрипке образ живого существа, со своей душой и способностью к чувствам, встречаются в тексте 13 раз, большинство из них относятся к сфере звука: в картине мира Астафьева скрипка способна грозиться и жаловаться; смолкать, выдыхая боль; тушить пожар; стонать; говорить, петь и угасать.

Используя прием остранения, В.П. Астафьев описывает впечатления ребенка от знакомства с инструментом. Дважды писатель называет смычок

«палочкой», давая читателю пережить новый опыт вместе с героем: «Я сел на порог, не отрываясь глядел на руку, в которой зажата была гладкая палочка» (Там же).

Примечательно, что скрипка, наряду с другими особенностями ее владельца, становится маркером дихотомии «свой – чужой». Так, музыкант Вася, зовется в деревне поляком, что сразу же относит его к категории чужих, неместных, живет на задворках села, единственный в деревне носит очки. Вася «пил чай не по-нашему, не вприкуску и не из блюдца, прямо из стакана пил, чайную ложку выкладывал на блюдце и не ронял ее на пол» (Там же). Вася, единственный в деревне, играет на скрипке незнакомую музыку: «–Вася-поляк чужое, батюшко, играет, непонятное. От его музыки бабы плачут, а мужики напиваются и буйствуют...» (Там же).

Таким образом, для идиостиля В.П. Астафьева является характерным включение в текст образов звучащих музыкальных инструментов. Многократно встречающееся в произведении метафорическое описание инструмента как живого существа с собственными чувствами позволяет передать впечатления, которые производит музыка на слушателей, и в первую очередь – на главного героя.

## 2.2. Песенные мотивы повести «Последний поклон»

### 2.2.1. Семантика слов «песня», «пение», «петь»

Читателям хорошо известна любовь В.П. Астафьева к музыке, редко какое произведение обходится без того, чтобы герои пели, напевали, насвистывали, играли на музыкальных инструментах.

Ниже приведены толкования слов «песня» и «петь» в различных словарях.

«ПЕ'СНЯ, -и, род. мн. -сен, дат. -сням, ж. 1. Словесно-музыкальное произведение для пения. *Колыбельная песня. Плясовая песня. Хоровая песня. Сложить песню.* □ Верочка села к фортепьяно и запела «Тройку» — тогда

эта **песня** была только что положена на музыку. Чернышевский. Что делать? [Солдаты] пели возвышенные и грустные песни, до боли напоминавшие родину. Казакевич. Весна на Оudere. || Такое произведение в звучании, в момент исполнения, а также самая мелодия, звуки такого произведения. Со всех сторон трещали костры, слышались песни. Казалось, все праздновали что-то. Л. Толстой. Хаджи-Мурат. || перен. Пение птиц. Соловьиная **песня**. □ [Теплый ветер] нес над простором серо-зеленых равнин песни жаворонков, аромат цветочной пыли. Бунин. Веселый двор.

2. Название небольшого стихотворения, написанного в стиле музыкально-поэтического произведения. *Песни Кольцова*. || *мн. ч.* (пе'сни, -сен). *Трад.-поэт.* Поэтическое творчество, поэзия. *О Муза, гостьей случайной Являлась ты душе моей? Иль песен дар необычайный Судьба предназначала ей?* Н. Некрасов. Поэт и гражданин.

3. Название некоторых небольших напевных инструментальных произведений. *"Песня без слов" Чайковского*.

4. *Лит.* То же, что *песнь* (во 2 знач.). *Тогда-то я начну писать Поэму песен в двадцать пять*. Пушкин. Евгений Онегин» [Евгеньева, 1999].

«**ПЕСНЯ**, -и, *род. мн. песен, ж.* 1. Стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами. *Русские народные песни. Хоровые, плясовые песни. Песни военных лет. Авторы популярных песен. П. без слов* (напев, напоминающий песню). *Из песни слова не выкинешь* (посл.). 2. Звуки птичьего пения. *Соловьиная п. Песни жаворонка*». [Шведова, 1998].

«**ПЕТЬ**, пою, поёшь; пой; петый; *несов.* 1. *что.* Издавать голосом музыкальные звуки, исполнять вокальное произведение. *П. песню. П. в опере. П. тенором.* 2. *кого-что.* Исполнять оперную партию. *П. Онегина.* 3. О певчих и нек-рых других птицах: издавать залиvistые щёлкающие звуки, свист. *Соловей поёт.* 4. *кого-что.* Восхвалять стихами, воспевать (устар. и

высок.). *Пою моё Отечество. Петь псалмы, молитвы* (произносить нараспев)» [Шведова, 1998].

«**ПЕТЬ**, пою', поёшь; прич. страд. прош. пе'тый, пет, -а, -о; несов.

1. (сов. спеть) *перех.* и *без доп.* Издавать голосом музыкальные звуки, исполнять голосом музыкальное произведение. **Петь** песню. □ “*После чаю Ярецев пел романсы, аккомпанируя себе на рояле*” (Чехов, Три года). “*Ах, боже мой, как я тогда пел. Если бы еще раз в жизни так спеть*” (Куприн, Гоголь-моголь). “*В распахнутой двери товарного вагона пели красноармейцы*” (Федин. Необыкновенное лето). || *без доп.* Уметь издавать голосом такие звуки. “*Стешка славно пела. Ее гибкий, звучный, из самой груди выливавшийся контральто, ее улыбки во время пенья — все это задевало за какую-то звонкую, но редко задеваемую струну*” (Л. Толстой. Два гусара). || *без доп.* Профессионально заниматься пением. **Петь** в опере. **Петь** на эстраде. □ “*В тот сезон в Большой опере пели одновременно Патти и Нильсон*” (Короленко. История моего современника). || (сов. спеть<sup>1</sup>) *перех.* Исполнять оперную партию. **Петь** партию Ленского. □ “*Роль Розины поет русская, Раевская*” (Чайковский. Письмо А. И. Чайковскому), 12 янв. 1878.

2. *перен.* Быть проникнутым чувством радостной взволнованности, ликования, восторга. “*Такой прекрасной вы еще никогда не были. Что-то в вас поет и сияет*” (Куприн, Поединок). “*В душе лейтенанта все звенело и пело*” (Б. Полевой. На военной дороге).

3. Мелодично звучать, издавать певучие звуки (о музыкальных инструментах). “*В соседнем доме психиатра Кащенко трогательно пела виолончель*” (М. Горький. О вреде философии). “*Играли трубы, протяжно пели рожки*” (А. Н. Толстой. Петр Первый). || *перех.* и *без доп.* Издавать протяжные звуки (о различного рода предметах). “*Все звучней колеса пели, Разгребая шумный вал*” (Тютчев. По равнине вод лазурной). “*Самовар на столе пел унылую песню*” (М. Горький. Фома Гордеев). “*Половицы пели под их шагами на все голоса*” (Н. Чуковский. Княжий угол). | О завывании ветра,

метели и т. п. “–У-у-у-у! – пела метель на чердаке” (Чехов. По делам службы). “На тысячи голосов пела на сибирских просторах разгулявшаяся пурга, и что-то тревожное чудилось в этом гуле” (Саянов. Лена).

4. *перех.* и *без доп.* Говорить протяжно, нараспев. “[Власьевна] слащаво пела: – Какая ты ему мать? В твои годы за эдаких замуж выдают” (М. Горький. Жизнь Матвея Кожемякина).

5. *перех.* и *без доп.* Издавать свист, щелканье и другие характерные звуки (о певчих и некоторых других птицах). *Поет петух.* □ “Мирная тишина была вокруг, мирно пели свои вечерние песни жаворонки” (Бунин, Деревня). “Один за другим, пророча конец лета, переставали **петь** сначала соловей, потом перепел, а немного позже коростель” (Чехов. Верочка).

6. (*сов. воспеть*) *перех.* *Трад.-поэт.* Прославлять в своих стихах. “Он пел любовь, любви послушный, И песнь его была ясна, Как мысли девы простодушной, Как сон младенца, как луна” (Пушкин. Евгений Онегин). “И я, как весну человечества, рожденную в трудах и в бою, пою мое отечество, республику мою!” (Маяковский. Хорошо).

7. *обычно о чем.* *Разг.* Долго и много говорить, твердить о чем-л. “–Знаешь, Левка, так работать нельзя, – сердито заговорил парень, – я тебе сто раз **петь** об этом не стану” (Липатов. Самолетный кочегар) [Евгеньева, 1999].

Таким образом, в поле нашего исследования входят те контексты, в которых используется прямое значение слов «песня», «петь», «пение».

Ю.Н. Караулов говорит о том, что «некоторые особенности мира автора заложены в его произведениях уже на уровне «буквальных значений», т.е. в семантической структуре используемых слов» [Караулов, 2003: 117]. В связи с этим ученый предлагает термин «идиоглосса».

«Идиоглоссы – это “ключевые” слова текста, мирформирующие понятия, систематизирующие и структурирующие мир, созданный писателем,

полнозначные слова, характеризующиеся высокой частотой употребления» [Башкова, 2014: 103].

В идиолекте В.П. Астафьева к идиоглоссам относится и «*песня*», так как в книгах писателя именно пение представлено объемнее всего, по сравнению с другими событиями искусства в книгах писателя.

В ходе исследования было замечено, что песня является своеобразным маркером категории «свой – чужой». Большая семья Потылициных объединена общим песенным мотивом: песни передаются по наследству, поются во время застолий, их знают все члены семьи. Это хорошо демонстрирует отрывок, в котором жена, взятая из города, не знает семейных деревенских песен:

*«Пели все, старые и молодые. Не пела лишь тетя Люба, городской человек, она не знала наших песен. Прижалась она к груди мужа безо всякого стеснения, и по ее нежному, девчоночьему лицу разлилась бледность, в глазах стояли жалость, любовь и сознание счастья оттого, что она попала в такую семью, к таким людям, которые умеют так петь и почитать друг друга» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).*

То же самое можно сказать о жителях одной деревни: они собираются вместе, поют песни, которые все в селе знают:

*«—Эй, подружки, на печаль не сворачивай! – вмешивалась бабушка в разговор. – Печали наши до гроба с нами дойдут, от могилы в сторону увильнут и ко другим бабам прилипнут. Давайте еще споем. Пущай не слышно будет, как воем, а слышно, как поем. Гуска, заводи!»*

*И снова вонзился в сырое, пропитанное рассолом и запахом вина, избыное пространство звонкий голос тетки Августы, и все бабы с какой-то забубенностью, отчаянием, со слезливой растроганностью подхватывали протяжные песни» (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости).*

Объединена одной песней и соседская семья Вити в Овсянке: отец семейства дядя Левонтий, бывший моряк, «привез» из странствий песню, которую дружно пела их семья, хотя другие деревенские песни «проходили мимо них»:

*«Но все наши песни скользом пролетали над крышей поселенца дяди Левонтия – ни одна из них не могла встревожить закаменелую душу боевого семейства, и вот на тебе, дрогнули левонтьевские орлы, должно быть, капля-другая моряцкой, бродяжьей крови путалась в жилах детей, и она-то размывала их стойкость, и когда дети были сыты, не дрались и ничего не истребляли, можно было слышать, как в разбитые окна, и распахнутые двери выплескивается дружный хор:*

*Сидит она, тоскует*

*Все ночи напролет*

*И песенку такую*

*О родине поет:*

*“На теплом-теплом юге,*

*На родине моей,*

*Живут, растут подруги*

*И нет совсем людей... ”»* (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой)

Берет во внимание такую особенность «разделения» людей на своих и чужих и сам В.П. Астафьев, объясняя:

*«Село наше, кроме улиц, посадков и переулков, скроено и сложено еще и попесенно – у всякой семьи, у фамилии была “своя”, коронная песня, которая глубже и полнее выражала чувства именно этой и никакой другой родни. Я и поныне, как вспомню песню “Монах красоту полюбил”, – так и вижу Бобровский переулок и всех бобровских, и мураши у меня по коже разбегаются от потрясенности. <...> Да где же все и всех-то упомянешь? Деревня большая была, народ голосистый, удалой, и родня в коленах глубокая и широкая»* (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой).

Кроме того, в ходе исследования было обнаружено, что песня в прозе В.П. Астафьева часто ассоциируется с радостью, жизнеутверждением и укреплением силы духа, например, она помогает быстрее преодолеть путь, справиться с работой, побороть страх:

*«Кеша под Манским быком проплывал много раз, ничего не боялся, еще громче песню орал, чтоб эхо под скалой эхало»* (Астафьев В.П. Ангел-хранитель).

*«Я был молодой, недавно женатый, ноги мои пружинисты, душа пружиниста, голова пуста, внутри все ликовало, и от «восторгу чувств» мне хотелось петь, даже прыгнуть в еще холодные речные просторы хотелось, ухнуть в одежде, и вся недолга!»* (Астафьев В.П. Пир после Победы)

*«Давайте еще споем. Пущай не слышно будет, как воем, а слышно, как поем»* (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости).

В ходе анализа отобранного материала отрицательных коннотаций слова *«песня»* выявлено не было.

Интересной представляется ситуация с молитвой. Самый набожный человек в «Последнем поклоне» – бабушка Вити Катерина Петровна. Для описания ее моления В.П. Астафьев почти не употребляет словосочетание *«петь молитву»*. Чаще всего писатель использует лексемы *«шептать»* и *«творить»* или же указывающее на артикуляцию словосочетание *«шевелить губами»*. Нам представляется, что для В.П. Астафьева бабушкина вера является важным ритуалом, таинством общения с Богом, глагол *«творить»* указывает на эти смыслы, поскольку тесно связан с религией («сотворение мира», «божья тварь» и др.): *«Бабушка Катерина Петровна пользовала его травками, поила теплой заячьей кровью, давала заячьего мяса, творила молитву, от всех скорбей и недугов»* (Астафьев В.П. Гори, гори ясно). Лишь дважды для бабушкиной молитвы Астафьев использует предикат *«петь»*, но семантически эти примеры отступают от значения таинства. Так, один раз Катерина Петровна *«поет молитву»*, когда хочет показать свою веру мужу:

*«Мне казалось, бабушка знала, что дед слышал ее, и потому она прибавляла прыти в молитве, чтоб пронять его, доказать, какая она усердная в веровании, а он – грешник, но она по доброте своей и его грехи замолит. <...> –Сбил ведь, сбил, нечистый дух! – Бабушка шевелила губами, вспоминая молитву, и вот громко, обрадованно попела дальше, перескакивая с пятого на десятое, толкая молитвы на свои лад, приспособливая их к своей нужде» (Астафьев В.П. Ангел-хранитель).*

Второй раз это словосочетание используется, когда бабушка вместе с другими старухами молится на берегу реки, выполняя и другие православные традиции, сопровождающие молитву (целование икон, поклоны): *«“Всемиловитейший Боже! Пресвятая Богородица, Владычица Небесная, спаси и помилуй нас, избави от всех действий злых”, – поет бабушка, и старухи, не поспевая за нею, торопятся, сглатывая слова молитвы и истово припадая к иконе, поясню кланяются реке» (Астафьев В.П. Предчувствие ледохода).*

Можно сделать вывод, что включение песен в структуру текста является характерной чертой для идиостиля В.П. Астафьева. В этом параграфе мы исследуем песни и пение как результат человеческой деятельности. Слово *«песня»* является идиоглоссой в языке В.П. Астафьева, так как пение – это наиболее широко представленный вид человеческого творчества в *«Последнем поклоне»*. Одна из смысловых функций этой идиоглоссы в тексте – проведение границы в дихотомии *«свой – чужой»*.

### 2.2.2. Метафоры при описании ситуации пения

В ходе исследования было отобрано 171 вхождение репрезентации события пения в произведении В.П. Астафьева *«Последний поклон»*. В большинстве отобранных примеров пение описывается без метафор, прямым текстом. Количество репрезентаций пения без посредства предиката *«петь»*

или его дериватов, а с помощью предикатов с другими корнями составило 60 вхождений.

В.П. Астафьев передает ситуацию пения при помощи следующих глаголов, использованных в прямом значении: *орать* (7 примеров), *кричать* (4 примера), *грянуть* (4 примера), *реветь* (2 примера), *горланить* (1 пример).

Кроме того, В.П. Астафьев нередко описывает ситуацию исполнения песен при помощи метафорического использования глаголов физического действия:

1. **Тянуть** – ‘петь медленно, протяжно’ – 10 примеров в книге.

*«Тепло было в избе и душевно до того, что Кеша закрыл глаза, скривил рот и затянул: “В воскресенье мать-старушка”»* (Астафьев В.П. Где-то гремит война).

*«Не удержав порыву, сам затянул выученную в школе песню:*

*Распустила Дуня косы,*

*А за нею все матросы!*

*Эх, Дуня, Дуня, Дуня, я,*

*Дуня – ягодка моя!»* (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости)

2. **Глаголы с корнем -вод- (-вел-, -вес-)** – ‘направлять песню, быть во главе’ – 9 примеров в книге.

*«Ведет голос тонкий, звонкий – аж в ушах сверлит»* (Там же).

*«Чем ближе подводила бабушка запев к общеголосью, чем напряженной становился ее голос и бледней лицо, тем гуще вонзались в меня иглы, казалось, кровь густела и останавливалась в жилах»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

3. **Подхватить** – ‘сразу вслед за кем-нибудь, вместе с кем-нибудь начать громко петь’ – 5 примеров в книге.

*«Тут же все с готовностью подхватили песню и потащились по дороге в косогор»* (Астафьев В.П. Пир после Победы).

*«И снова вонзился в сырое, пропитанное рассолом и запахом вина, избытое пространство звонкий голос тетки Августы, и все бабы с какой-то*

забубенностью, отчаянием, со слезливой растроганностью **подхватывали** протяжные песни» (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости).

4. **Шевелить ртом** – ‘подпевать’ – 1 пример в книге.

«Даже дедушка **шевелил ртом**, хотя никогда никто не слышал, как он поет» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

5. **Гудеть** – ‘издавать длительный протяжный низкий звук, гул’ – 1 пример в книге.

«**Гудел** басом вдовый, бездетный Ксенофонт. Остро вонзался в песню голос Августы» (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

6. **Блажить** – ‘петь’ – 1 пример в книге.

«...парни с уже выступившими на лице прыщами, ни на что не обращая внимания, **блажили**: “Мы с матаней мылись в бане...”» (Астафьев В.П. Гори, гори ясно).

7. **Колоколотить** – ‘петь высоким звучным голосом’ – 1 пример в книге.

«–На море, на океане, на острове Буяне, -- складно **колоколила** она» (Астафьев В.П. Пир после Победы).

8. **Звенеть** – ‘петь высоким голосом’ – 1 пример в книге

«...мы в три мальчишеских горла **звенели** поддужными колокольцами поверху» (Астафьев В.П. Карасиная погибель).

Все приведенные метафоры относятся к типу когнитивных.

Кроме того, выделяем индивидуальные метафоры:

1. **Песняка драть** – выражение, по всей видимости, принадлежащее В.П. Астафьеву или бытовавшее в его окружении (диалектизм). По поиску в Национальном корпусе русского языка было найдено только два вхождения, оба они из прозы В.П. Астафьева.

«–А ну, давай спускайся! Поедем на Усть-Ману. Избушка наша там покуль жива, откроем, будем дрова пилить, картошки варить, ты станешь рыбу удить, **песняка драть**» (Астафьев В.П. Пеструха).

2. **Подбуравливать песню** – подпевать басом. Полагаем, что это выражение также является диалектизмом, характерным для родной местности В.П. Астафьева.

*«Дядя Левонтий **подбуровливал** песню басом, добавлял в нее рокоту, и оттого и песня, и ребята, и сам он как бы менялись обликом, красивше и сплоченней делались, и текла тогда река жизни в этом доме покойным, ровным руслом»* (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой).

Таким образом, большая часть выбранных текстов воспроизводит ситуацию пения не метафорично, используя предикаты речевой деятельности. Но есть и группа вхождений, которые можно отнести к метафорическим. Также было выделено два авторских устойчивых сочетания.

### 2.2.3. Метафорические репрезентации со словом «песня»

В этом параграфе мы рассмотрим предикаты, обслуживающие метафорические репрезентации песни.

В «Последнем поклоне» встречается образ песни как некоего живого существа, это отражено в сочетаниях: *будит песня, губить песню, вести песню, врывается песня, живет песня, песня меняется обликом* и пр.

*«И в песне она заботится о том, чтобы детям было хорошо, чтоб все пришлось им впору, **будила бы песня** только добрые чувства друг к другу и навсегда оставляла бы неизгладимую память о родном доме, о гнезде, из которого они вылетели, но лучше которого нет и не будет уж никогда»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

*«Однако **песня жила** и без нее»* (Там же).

*«Бабушка хоть и плакала, но **не губила песню, вела ее** дальше к концу»* (Там же).

Представление о песне как о предмете или живом существе, которое может летать, зафиксировано в сочетаниях *пролетает песня, взвивается песня, улетят последние слова песни* и пр.

*«Но все наши песни скользом пролетали над крышей поселенца дяди Левонтия...»* (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой).

*«... и, когда звякнув стеклами, в распахнутые створки окон улетели последние слова “Реченьки” и повторились эхом над Енисеем-рекой...»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

Песня может уподобляться жидкости. Это видно в таких сочетаниях: *впитать песню, окатить песней, песня выплескивается* и пр.

*«Семейство утихло, внимая голосу родителя, впитывая очень складную и жалостную песню»* (Астафьев В.П. Конь с розовой гривой).

*«...можно было слышать, как в разбитые окна, и распахнутые двери выплескивается дружный хор»* (Там же).

Образом песни как предмета порождены такие сочетания, как *подхватить песню, войти в песню, вонзиться в песню* и пр.

*«Сильными, еще не испетыми, не перетруженными голосами грянуло застолье, и не песню, бабушку, думалось мне, с трудом дошедшую до сынов своих и дочерей, подхватили они, подняли и понесли, легко, восторженно, сокрушая все худое на пути, гордясь собою и тем человеком, который произвел их на свет, выстрадал и наделил трудолюбивой песенной душой»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

*«Тетка Авдотья скоро вернулась с мокрым лицом и, подбирая волосы, снова вошла в хор»* (Там же).

Иногда песню уподобляют сосуду. В книге «Последний поклон» встречается такой пример:

*«Тетка Авдотья вкладывала в эту песню свой, особенный смысл»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

Кроме того, встречаем в повести и сравнения. Так, песня сравнивается с лодкой, из которой можно вывалиться, то есть спеть не те ноты («не в то русло»):

*«Она вовремя направляла хор в русло и прихватывала тех, кто норовил откачнуться и вывалиться из песни, как из лодки»* (Астафьев В.П. Бабушкин праздник).

Еще один образ, который создает В.П. Астафьев – песня сравнивается с ниткой, герой «вьет» свою песню, и выходит она тоже длинная:

*«Дорога от станции Енисей до Усть-Манского мыса неблизкая, и песня, которую я пел, словно нитку из засоренной кудели вил, спотыкаясь на узелках и острых занозах, получилась у меня тоже длинная»* (Астафьев В.П. Заберега).

Итак, можно говорить о том, что описание песни в «Последнем поклоне» в значительной степени продиктовано метафорой, образными представлениями. Однако подобные метафорические сочетания не являются уникальными, их можно встретить во многих русских литературных текстах, например: *«Но только вдруг вслушиваюсь, и слышу, что из-за этой циновочной двери льется песня...»* (Лесков Н.С. Очарованный странник); *«Атарциков, скрестив на коленях пальцы, на высоких тонах вел песню, за все время ни разу не сбился»* (Шолохов М.А. Тихий Дон); *«Песня погибла»* (Шукшин В. Степка) и др.

#### 2.2.4. Описание пения птиц

В прозе В.П. Астафьева поют не только люди, но и птицы. Под вокализацией в этой работе мы будем понимать голосовые звуки, которые издает птица.

Из 64 примеров вокализации птиц в повести «Последний поклон» наибольшую группу составляют вхождения, описывающие птичьи звуки при помощи лексической триады «петь-пение-песня» – 21 пример в тексте: *«Вот*

*интересно в природе устроено: коли птичка мастерица петь, вида она непременно скромненького»* (Астафьев В.П. Пир после Победы).

Для описания громкого голоса птицы В.П. Астафьев использует следующие лексемы:

- *крик / кричать* (5 примеров): «<...> **крик** отчаянья, прощальный **крик** оглушал берег дохлой безымянной речки, заманившей, прикормившей дальнего гуся» (Астафьев В.П. Забубенная головушка);

- *ор / орать* (1 пример): «Бумажки, сохлые вербы, три желтые рублевки и всякое добро разметала по избе курица, все продолжая **орать** панически» (Астафьев В.П. Пир после победы);

- *гомон / гомонить* (1 пример): «И в Овсянке, в моем родном селе, на первых потайках играет в бабки ребятня, **гомонят** птички, старухи вербу освящают, на увале, может, лохматые подснежники зацвели, бабушка Катерина Петровна выставляет рамы» (Астафьев В.П. Без приюта).

Разное мироощущение автор передает при помощи длинного синонимического ряда глаголов. В.П. Астафьев использует уникальные слова для описания голоса каждой птицы, практически не повторяясь, тем самым закрепляет особый звуковой образ для каждой:

● *курица: кудахтать / кудахтанье* (4 примера) – «о курице: издавать характерные звуки, похожие на “кудах-тах-тах”» [Шведова, 1998]: «Шарик катился за нами следом, гавкал, хватал за штаны зубами, курицы с **кудахтаньем** разлетались по сторонам» (Астафьев В.П. Осенние грусти и радости); *клохтать* (1 пример) – «о курах и самках нек-рых других птиц: кудахтать, издавать короткие, повторяющиеся звуки» [Шведова, 1998]: «Как только Шарик приближался, курица топорицилась, **клохтала**, дергаясь головой <...>» (Астафьев В.П. Ангел-хранитель);

● *рябчик, снегирь: свистеть / пересвистываться* (4 примера) – «издавать свист» [Евгеньева, 1999]: «В ельнике **пересвистывались** рябчики, понапрасну сзывая самок» (Астафьев В.П. Монах в новых штанах);

- кулик: **пиликать / запиликать** (2 примера) – «издавать тонкие пискливые звуки (о птицах, насекомых)» [Евгеньева, 1999]: «*Из-под ног моих снялся куличиха-перевозчик, как ни в чем не бывало **запиликал** звонким голосом*» (Астафьев В.П. Ночь темная-темная);

- петух: **рычать / прорычать** (1 пример) – «издавать громкие, низкого тона, угрожающие звуки (о животном)»: «<...> *петух угрюмо на нее **прорычал**, и сонная курица, не решаясь взлететь, присела на землю*» (Астафьев В.П. Гори, гори ясно); **базланичь** (1 пример) – «громко кричать» [Словарь русских народных говоров]: «<...> *громче их, будто тоже хотел **снести**, но яичко никак не пролезало, **базланил** петух*» (Астафьев В.П. Где-то гремит война);

- мухоловка, ласточка, плишка (трясогузка): **чиликать** (3 примера) – «чиликанье – щебет, издаваемый некоторыми птицами» [Евгеньева, 1999]: «*Она деловито **ощипывалась**, дружески глядела на меня, прыгала по конопляне, точно по огромному дереву, клевала мух и саранчу, открывала клюв и неслышно для меня **чиликала***» (Астафьев В.П. Деревья растут для всех);

- глухарь: **токовать** (1 пример) – «О нек-рых птицах: особым криком подзывать самку (иногда самца)» [Шведова, 1998]: «<...> **токует** старый глухарь <...>» (Астафьев В.П. Без приюта);

- голубь: **уркать** (1 пример) – «ворчать или бурчать, гудить, клокотать, издавать глухой звук: ур-ур-урь» [Даль, 1911]: «<...> **уркают** дикие голуби <...>» (Астафьев В.П. Без приюта);

- гусь: **гагакать** (3 примера) – «гоготать, кричать (о гусях)» [Евгеньева, 1999]: «*Переступив на месте, как бы разминая лапы, коротко, успокоенно **гагакнув**: “Добро-добро”, гусь пошел вверх по руслу, кланяясь, шевеля наносный сохлый ил*» (Астафьев В.П. Забубенная головушка).

В произведении В.П. Астафьев использует ономотопеическую лексику, звукоподражание голосу животных: «*Над моей головой встрепелулась птичка, стряхнула горсть искорок и пропела звонким, чистым голосом, как*

будто она и не спала, будто все время была начеку: **“Тить-тить-ти-ти-ррри...”**» (Астафьев В.П. Зорькина песня); «<...> маленькая чечевица и, забывшись в труде или отдыхая от него, порой выговаривала: **“Вить-витю-витю”**» (Астафьев В.П. Пир после Победы). Использование слов, акустически напоминающих звуки, создает яркое образное впечатление, усиливает ассоциативную связь с предметом речи.

Музыкальную метафору писатель использует для передачи голоса гуся, сравнивая его со звуками гармони: **«Коротким гармонным перебором поприветствовал гусь наш берег»** (Астафьев В.П. Забубенная головушка). Подстреленный гусь, умирая, издает крик, который Астафьев, продолжая метафорический ряд, вновь сравнивает с гармонью: **«Крик, напоминающий звук все той же родной, но уже надвое разорванной старой гармони, крик отчаянья, прощальный крик оглушал берег дохлой безымянной речки, заманившей, прикормившей дальнего гуся»** (Астафьев В.П. Забубенная головушка). Наличие общей семантики в ряду отражает мировосприятие писателя.

Таким образом, в повести «Последний поклон» широко представлено вокализация птиц. Самую большую группу, используемую для репрезентации этой вокализации, составляют слова из лексической триады «петь-пение-песня».

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Художественное творчество В.П. Астафьева наполнено образами, которые относятся к сфере музыкальной культуры: песня, скрипка, труба, гитара и др. Текстовое воплощение этих музыкальных образов связано с индивидуально-авторским опытом писателя: пониманием устройства жизни, ощущениями от прослушиваемой музыки, влиянием музыки и песни на художественный мир В.П. Астафьева.

Музыка является полноправным героем рассказов В.П. Астафьева. Она способна двигаться, физически воздействовать на героев и окружающее пространство. При помощи метафор писатель концентрирует внимание читателя в большей степени на внутренних переживаниях героев, на том, какое воздействие способна оказать музыка на слушателя.

Важной чертой, присущей идиостилю В.П. Астафьева, является введение в текст образов звучащих музыкальных инструментов. Писатель активно использует метафорическое описание инструмента как живого существа, зачастую наделенного душой и чувствами.

Включение в текст песенных отрывков – характерная черта прозы В.П. Астафьева. Пение – идиоглосса в идиолекте В.П. Астафьева, так как это наиболее частотный вид человеческого творчества (если сравнивать с игрой на музыкальных инструментах, танцами, театром). Кроме того, песня является границей разделения людей на «своих» и «чужих», которая является базовой для человеческого сознания с точки зрения психологии личности. В прозе Виктора Астафьева песня часто ассоциируется с радостью и поднятием духа.

Большая часть текстов нашей выборки воспроизводит ситуацию пения в тексте не метафорично, В.П. Астафьев использует предикаты речевой деятельности, что характерно для описания ситуации пения. Тем не менее в повести «Последний поклон» встречается значительная по отношению к

общему объему группа вхождений, которые можно отнести к метафорическим.

Репрезентация песни в повести «Последний поклон» В.П. Астафьева отражена в метафорических описаниях песни как живого существа, жидкости, предмета, сосуда, предмета / живого существа со способностью к полету. Кроме того, писатель в исследуемом произведении сравнивает песню с нитью и лодкой.

Вокализация птиц широко представлена в повести. Использование звукописи позволяет усилить звуковую организацию речи. Наиболее продуктивными являются связки с лексической триадой «петь-пение-песня».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы исследовали семантику музыкальных мотивов в контексте индивидуально-авторской языковой картины мира В.П. Астафьева, представленной в его повести «Последний поклон».

В ходе изучения теоретических материалов было установлено, что язык влияет не только на индивидуальную личность, но и на формирование языкового сообщества в целом. Под влиянием ментальности общества, в котором развивается личность, складывается языковая картина мира. Авторская картина мира есть вариант языковой картины мира, она является субъективным образом объективного мира.

Семантический синтаксис является разделом языкознания, который изучает отношение высказывания к обозначаемой им ситуации. В качестве центрального представления семантического синтаксиса выступает представление о диктумно-модусном устройстве смысла предложения. Диктумная пропозиция – это языковое воплощение положения дел в действительности, ситуации. Внутреннее устройство пропозиции определяется числом и характером ее составных элементов – актантов и сирконстантов.

Метафора – это употребление слова в переносном значении на основе сходства. Процесс метафоризации предикатного значения – это приписывание объектам «чужих» признаков. Из средства создания образа метафора превращается в способ формирования недостающих языку значений. Н.Д. Арутюнова делит метафоры по особенностям употребления на номинативные, образные, когнитивные и генерализирующие. По роли в языке и речи метафоры делятся на узуальные и художественные.

В процессе нашего исследования мы рассмотрели несколько работ, посвященных изучению передачи музыки и песен как разновидности синтетического искусства через художественный литературный текст.

Ученые разделяют понятия «цитата», «экфрасис» и «интермедиальность». При этом, когда песни включаются в структуру литературного текста, возникает мультиинтермедиальность. Как основную функцию песни исследователи указывают функцию формирования смыслов авторского текста.

Исследование творческого наследия В.П. Астафьева с точки зрения лингвоперсонологии является перспективным направлением. Смыслы авторского текста, проанализированные с позиций семантической лингвоперсонологии, позволят наиболее точно раскрыть языковую индивидуальность писателя. Зная о значительном месте музыки в жизни автора, мы можем говорить о ее важности и в литературном тексте.

Для творчества В.П. Астафьева характерны образы, которые относятся к сфере «музыка»: песня, мелодия, скрипка, труба, гитара и др. Воплощение этих музыкальных образов в произведениях связано с индивидуально-авторской картиной мира писателя, влиянием музыки и песни на художественный мир В.П. Астафьева.

Музыка в качестве одного из героев текста наделена человеческими признаками: помимо способности к движению и физическому воздействию, музыка может говорить с героем. Эта «способность» позволяет В.П. Астафьеву сконцентрировать внимание читателя на внутренних переживаниях героев. При помощи метафор автор показывает, какое воздействие способна оказать музыка на слушателя.

Для В.П. Астафьева включение в текст песенных отрывков является характерной чертой. Песня – это идиоглосса в идиолекте В.П. Астафьева, поскольку пение – это самый распространенный в его прозе вид человеческого творчества. Песня выступает в качестве своеобразной «границы» дихотомии «свой – чужой».

Большая часть текстов нашей выборки воспроизводит ситуацию пения в тексте не метафорично, В.П. Астафьев использует предикаты речевой деятельности, что характерно для описания ситуации пения. Тем не менее, в

повести «Последний поклон» встречается значительная по отношению к общему объему группа вхождений, которые можно отнести к метафорическим. Помимо этого, было выделено два авторских устойчивых сочетания – *песняка драть* и *подбуравливать песню*.

Репрезентация песни в повести «Последний поклон» В.П. Астафьева отражена в метафорических описаниях песни как живого существа, жидкости, предмета, сосуда, предмета, обладающего способностью летать. Кроме того, Астафьев в исследуемом произведении сравнивает песню с нитью и лодкой.

Вокализация птиц – один из важных компонентов музыкальности текста. Из 64 примеров выборки в 21 примере набор голосовых звуков, которые издает птица, описывается словом «*песня*» и его производными. Последовательность индивидуально-авторских метафор образует метафорический ряд с общей семантикой, это является важным средством к формированию художественных образов в произведении.

Таким образом, системное семантическое исследование слова в произведениях, порожденных языковой личностью, является эффективным инструментом для изучения мировоззрения писателя. Лингвистический семантический анализ позволяет выяснить, как различные значения взаимодействуют с авторским образом мира. Анализ семантики слова «*песня*» позволил выявить индивидуальные коннотации В.П. Астафьева: песня часто ассоциируется с укреплением силы духа, жизнеутверждающей силой. В ходе исследования отрицательных коннотаций выявлено не было.

Исследуя семантический уровень литературного текста, мы рассмотрели индивидуально-авторскую языковую картину мира В.П. Астафьева. Проведенный лингвистический семантический анализ художественного произведения позволяет говорить об авторских коннотациях лексики, входящей в семантическое поле «музыка». Анализ коннотаций слов, составление идиоглоссария В.П. Астафьева способствует раскрытию мировоззрения писателя.

Перспектива работы видится в составлении «музыкального словаря», извлеченного из произведений В.П. Астафьева, а также в сравнении музыкальной семантики в текстах разных русских писателей.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской литературы», 1996. С. 69.
2. Алексеева М.В. Музыкальная семантика как часть медиакультуры // Инновации в гражданской авиации. 2019. Т.4. №1. С. 44–51.
3. Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология как научная и учебная дисциплина // Алефиренко Н.Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка. М., 2010. 288 с.
4. Апресян Ю.Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995. 767 с.
5. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: сборник. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
6. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. М.: Языки русской культуры, 1999. 896 с.
7. Астафьев В.П. Во глубине России: Альбом / Сост. и автор текста В.М. Ярошевская. М.: Кредо, 1994. 117 с.
8. Астафьев В.П. Последний поклон: Повесть. – Изд. доп. и испр. в 2 т. М: Мол. гвардия, 1989.
9. Астафьев В.П. Нет мне ответа: эпистоляр. дневник 1952–2001 / В.П. Астафьев; сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск: Изд. Сапронов, 2009. 720 с.
10. Астафьев В.П. Собрание сочинений в пятнадцати томах: Том 5. Красноярск: Офсет, 1997. 387 с.
11. Афанасьев А.И. Музыкальные мотивы в художественном творчестве В.В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Владикавказ, 2017. 215 с.
12. Ахметова Г.Д. Языковое пространство художественного текста (на материале современной русской прозы): учеб. пособие. СПб.: Реноме, 2010. 224 с.

13. Башкова И.В. Авторская картина мира В. П. Астафьева в семантике слова теплый (к 90-летию со дня рождения писателя) // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2014. №2 (28). С. 102–106.
14. Башкова И.В. Творческая языковая личность и вариативность русской языковой картины мира // Вестник ТГПУ. 2015. №4 (157).
15. Богин Г.И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Л., 1984. 31 с.
16. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа. М.: Едиториал УРСС, 2004. 232 с.
17. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. М., 1990. 176 с.
18. Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М.: Изд-во МИК, 2002. С. 13.
19. Геллер Л.М. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. М.: Изд-во Новое литературное обозрение, 2013. С. 46.
20. Главатских Т.В. Музыкальная структура первой тетради «Затесей» В.П. Астафьева. *Littera terra*. Материалы VI Международной конференции молодых ученых. 2017. С. 29–34.
21. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://www.efremova.info/> (дата обращения: 28.03.2021).
22. Зализняк Анна А. Языковая картина мира // Энциклопедия «Кругосвет» [Электронный ресурс]. URL: <http://surl.li/uffx> (дата обращения: 17.04.2021).

23. Затесь на сердце. Астафьев в памяти людской: фотоальбом / Сост. Майстренко В.А. Красноярск: РАСТР, 2009. 172 с.
24. Казарина В.И. К вопросу о семантике глаголов звука, издаваемого неживым предметом // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2016. Т. 14. № 2. С. 49–59.
25. Караулов Ю.Н. Мир писателя в зеркале лексической семантики (о слове *горячий* у Пушкина и Достоевского) // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика, 2003. №4. С. 110–118.
26. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. М., 1989. С. 3–8.
27. Караулов Ю.Н. Языковая личность // Русский язык: энциклопедия. М.: Дрофа, 1997. С. 671–672.
28. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 352 с.
29. Козицкая Е.А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте: Пособие по спецкурсу. Тверь: ТвГУ, 1999. С. 57.
30. Крысин Л.П. Современный русский язык. Лексическая семантика. Лексикология. Фразеология. Лексикография. М.: 2007. 240 с.
31. Лесков Н.С. Повести. Рассказы. М.: Художественная литература, 1973. 560 с.
32. Логический анализ языка: Тождество и подобие, сравнение и идентификация / под ред. Н.Д. Арутюновой. М.: АН СССР. Институт языкознания, 1990. 226 с.
33. Мещерякова, Е. Х. О метафоре [Электронный ресурс] 2008. URL: <https://clck.ru/VdY76> (дата обращения: 04.04.2021).
34. Нестерова О.А. Психолингвистический и лингвокогнитивный анализ языковой личности (на примере публицистического дискурса В.П. Астафьева): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Нижний Новгород, 2016. 330 с.

35. Пантелеева А.Ф. Нам бы вернуться к его высоте // Река жизни Виктора Астафьева / сост. В.Г. Швецова. Красноярск: ИПЦ «КАСС», 2010. С. 3–31.
36. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М.: Просвещение, 1976. 543 с.
37. Ростовцев Ю.А. Виктор Астафьев. М.: Молодая гвардия, 2014. 416 с.
38. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова; Под общей ред. Н.Ю. Шведовой. М.: Азбуковник, 1998.
39. Рыбальченко Т.Р. Музыкальные знаки интертекста в романе Л. Леонова «Русский лес» («Серенада» Брага в романе Леонова и рассказе А.П. Чехова «Черный монах») // Сибирский филологический журнал. 2015. № 1. С. 79–86.
40. Саурбаев Р.Ж., Ючковская Л.Т. Концепция языковой личности как основа формирования и развития билингвизма и полилингвизма // Вестник ЮГУ, 2015. №S4 (39). С. 127–131.
41. Семенова Н.В. Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография. Тверь: ТвГУ, 2002. С. 14.
42. Ситникова А.А. Смыслообразующая функция песни в структуре литературного текста: автореф. дис. ... кан. филол. наук: 10.01.08. Тверь, 2016. 23 с.
43. Словарь русских народных говоров. Выпуск второй [Электронный ресурс]. 1966. URL: <https://iling.spb.ru/dictionaries/srng/02.pdf> (дата обращения: 19.03.2021)
44. Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд. М.: Полиграфресурсы, 1999.
45. Смирнова А.И. В.П. Астафьев и музыка // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. 2013. №12. С. 14–19.

46. Стернин И.А., Попова З.Д. Когнитивная лингвистика / И.А. Стернин, З.Д. Попова. М.: «АСТ – Восток – Запад», 2007. 314 с.
47. Тараева Г.Р. Музыкальный мотив как семантическая единица // Культурная жизнь Юга России. 2018. №3 (70). С. 57–61.
48. Тарасенко Е.В. Синтаксический концепт «психическая деятельность» в индивидуальной языковой картине мира младшего школьника: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.02.19. Ростов-на-Дону, 2014. 33 с.
49. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки № 1. 2003. С. 23.
50. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы международной научной конференции. СПб., 2001. С. 149–154.
51. Толковый словарь живого великорусского языка / соч. Владимира Даля. 3-е изд / под ред. проф. И.А. Бодуэна-де-Куртенэ. Т. 1–4. М.: т-во М.О. Вольф, 1903–1911.
52. Храмых А.В. Музыкальные образы и мотивы в поэзии А. Платонова // Проблемы исторической поэтики. 2015. №13. С. 537–553.
53. Шаймарданова Р.Т. Мир музыки в творчестве М. Булгакова: автореф.дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2006. 28 с.
54. Шестакова Т.А. Семантика жанра песни в «Котловане» А. Платонова (гносеологический аспект) // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2013. №1. С. 47–54.
55. Шмелева Т.В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык» / Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 1994. 47 с.
56. Шолохов М.А. Тихий Дон. М.: Молодая гвардия, 1980.
57. Шукшин В.М. Рассказы. Л.: Лениздат, 1983. 480 с.

58. Шульдишова А.А. Александр Блок: музыкальность лирического образа. К.: Издательский дом Дмитрия Бураго, 2018. 256 с.

59. Шульдишова А.А. Музыка, воплощенная в слове, или творчество А. Блока сквозь призму поэтики и музыковедения (к постановке проблемы) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2015. №3 (11). С. 58–74.

60. Щирова И.А., Гончарова Е.А. Текст в парадигмах современного гуманитарного знания. СПб.: Книжный дом, 2006. 172 с.