

МУЗЫКА КАК СУБЪЕКТНАЯ (ВЕДУЩАЯ) СУЩНОСТЬ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЁРДЖЕССА

Л. В. Коробко

Военно-воздушная академия имени Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина

MUSIC AS THE SUBJECTIVAL (LEADING) ENTITY IN THE LITERARY DISCOURSE OF ANTHONY BURGESS

L. V. Korobko

Air Force Academy named after N. E. Zhukovsky and Yu. A. Gagarin

Поступила в редакцию 28 марта 2019 г.

Аннотация: в статье анализируется понятийная сфера «Музыка», вербализованная в художественном дискурсе Энтони Бёрджесса (на материале романа «Заводной апельсин»), рассматривается специфика оязыковления музыки как субъектной сущности в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса. Работа выполнена с использованием таких методов исследования, как метод контекстуального анализа, метод компонентного анализа с опорой на словарные дефиниции, количественный метод. Контексты для анализа отбирались нами на основании наличия в них лексемы «music».

Понятийная сфера «Музыка» в художественном дискурсе Э. Бёрджесса репрезентируется посредством следующих субъектных значений: музыка как субъект действия, агент (57%), субъект – каузатор действия (22%), субъект – соучастник действия (17%), субъект – носитель признака (4%).

Отметим, что среди субъектных значений музыки доминантой является музыка как субъект действия, агент, что объясняется мощным влиянием, производимым музыкой на слушателей; музыка наделяется качествами действующей сущности.

Установлено, что музыка как субъект соотносится с разнообразными реалиями внешнего и внутреннего мира человека: музыка – страх, напряжение, свобода, могущество, интенсификация (эмоционально-психологическая категория); музыка – транквилизатор, рабство, провокация, пытка (психофизическая категория); музыка – развитие, просветление (интеллектуальная категория); музыка – чувственность (сенсуалистическая категория); музыка – наслаждение (гедонистическая категория); музыка – цивилизованность (культурно-ценностная категория); музыка – разрушение (физиологическая категория); музыка – сострадание (морально-нравственная категория).

Приведенные корреляции музыки указывают на то, что музыка, в первую очередь, воздействует на эмоционально-психологическое состояние человека, вызывая в нем разнообразные чувства и эмоции, об этом свидетельствуют эмоционально-психологическая, сенсуалистическая, гедонистическая категории; музыка также способна влиять на физическое состояние людей, это проиллюстрировано на примере психофизической и физической категорий; музыка оказывает большое влияние на умственное и морально-нравственное состояние слушателей, это подтверждают интеллектуальная и морально-нравственная категории. Таким образом, музыка оказывает воздействие не только на душевное, но и на физическое состояние человека.

Ключевые слова: музыка, художественный дискурс, Энтони Бёрджесс, Заводной апельсин, субъект, понятийная сфера.

Abstract: in the article, the conceptual sphere of «Music» verbalized in the literary discourse of Anthony Burgess (based on the novel «A Clockwork Orange») is analyzed and the specifics of verbalization of music as subjectival entity in the individual author's worldview of A. Burgess are considered. The following methods of a research were used: method of the contextual analysis, method of the component analysis with a support on dictionary definitions, quantitative method. Contexts for the analysis were selected on the basis of existence of a lexeme of «music».

The conceptual sphere of «Music» in the literary discourse of A. Burgess is represented by means of the following subjectival meanings: music as subject of action, agent (57 %), subject-causator of action (22 %), subject-accomplice of action (17 %), subject-carrier of sign (4 %). The dominant subjectival meaning of music is music as the subject of action, an agent that is explained by the powerful influence made by music on listeners; music is allocated with qualities of the acting being. Music as the subject corresponds to various realities of the external and inner world of a person: music – fear, tension, freedom, power, intensification (emotional-and-psychological category); music – tranquilizer, slavery, provocation, torture (psychophysical category); music – development, enlightenment (intellectual category); music – sensuality (sensualistic category); music – pleasure (hedonistic category); music – civilization (cultural-and-valuable category); music – destruction (physiological category); music – compassion (moral category).

The given correlations of music indicate that music, first of all, influences emotional-and-psychological state of a person, causing various feelings and emotions, emotional-and-psychological, sensualistic, hedonistic categories testify to it; music is also capable to influence a physical condition of people, it is illustrated on the example of psychophysical and physical categories; music has a great influence on an intellectual and moral condition of listeners, it is confirmed by intellectual and moral categories. Thus, music makes impact not only on psychic, but also on a physical condition of a person.

Key words: music, literary discourse, Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, subject, conceptual sphere.

Исследованию взаимодействия литературы и музыки посвящены работы С. П. Шера (1970, 1984), А. Гира (1995), В. Вольф (1999, 2002, 2010), К. С. Брауна (2008) и др.

Один из известнейших исследователей взаимодействия литературы и музыки Стивен П. Шер ввел понятие *verbal music* («вербальная музыка») [1, p. 149]. Ученый выделяет три группы связи музыки и литературы [2, S. 11]: 1) симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка); 2) литература и музыка (программная музыка); 3) музыка в литературе: а) вербальная музыка (имитация музыки словами); б) речевая музыка (традиционная музыкальность; фоника, ритм, динамика); в) аналоги музыкальной техники и структуры.

В фокусе внимания настоящего исследования находится выделение «вербальной музыки» в прозаическом произведении. С. П. Шер указывает, что при имитации музыки словами предпринимается попытка раскрыть реальное или фиктивное музыкальное произведение, его композицию и воздействие, оказываемое на слушателя. Это литературная имитация музыки посредством слов; речь идет о «переносе» искусств (*transposition d'art*) [2].

Изучение художественного текста прежде всего связано с исследованием его языковой композиции. Анализ словесной композиции помогает выявить особенности языка и структуры текста. Художественный текст и дискурс представляют собой систему, в которой отражены мировосприятие и мироощущения автора.

Т. А. ван Дейк понимает художественный дискурс как коммуникативный акт, посредством которого писатель предпринимает попытки через свои произведения воздействовать на духовное пространство читателя с целью его трансформации [3, p. 151]. В. И. Тюпа пишет следующее: «В художественном дискурсе необходима разность смысловых потенциа-

лов, несовпадение экзистенциальных кругозоров автора и читателя, их взаимная суверенность» [4, с. 56].

Художественный дискурс трактуется в данном исследовании как художественный текст, посредством которого писатель пытается воздействовать на духовное пространство читателя и вызвать у него определенную эмоциональную реакцию, вовлекая «культурные, эстетические, социальные ценности, энциклопедические знания, знания о мире и отношение к действительности, систему убеждений, представлений, верований, чувств» [5].

Художественный дискурс имеет свои особенности. В литературных произведениях широко используется смешение различных языковых стилей, элементы разговорной речи для придания тексту естественности и простоты. Для художественного дискурса характерен художественный стиль. Язык художественного дискурса богат эмоционально окрашенной лексикой [6, с. 86].

Отличительной стилистической особенностью романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин» является широкое употребление русского сленга, который впоследствии в английском языке получил название искусственного языка надсат [7, с. 157]. Латиница служит созданию яркого контраста между употреблением этих слов в повседневном общении и в жаргонной речи.

Особое воздействие роман Э. Бёрджесса производит в силу своей энергетической насыщенности. Писатель искусно использует подсознательную тягу человека к страданию при построении художественного текста, насыщенного противоположными началами: Добро и Зло, Рождение и Смерть, Любовь и Ненависть, Благодарность и Мечь. Автор поднимает вопрос нравственного выбора, помещая героя романа в неординарные ситуации.

Целью настоящей статьи является определение особенностей вербальной экспликации музыки как

субъектной сущности в художественном дискурсе Энтони Бёрджесса (на материале романа «Заводной апельсин»).

Выражение отношений между участниками ситуации занимает важное место в системе языка. К проблеме субъектно-объектных отношений в той или иной степени обращались многие лингвисты. Среди них Ф. И. Буслаев, А. Л. Шахматов, А. А. Потебня, А. М. Пешковский, В. В. Виноградов, В. И. Борковский и др. Они дали определение психологическому субъекту, рассмотрели связь субъекта с предикатом.

Впервые лингвистическое понимание «субъекта» вводит В. В. Виноградов, который рассматривает «субъект» в рамках модальности. Следуя концепции В. В. Виноградова, А. В. Бондарко создает теорию функциональной грамматики, в которой категория субъекта является центральной в «изучаемых субъектно-предикатно-объектных отношениях» [8, с. 3]. Лингвист определяет «субъект» как говорящего, который высказывает суждение с определенной коммуникативной интенцией.

Категория «субъект» получила широкое освещение в работах американских лингвистов, однако общепринятой трактовки данного термина не существует. В своем обзоре, посвященном вопросу изучения понятия «субъект» в американской лингвистике, В. З. Демьянков отмечает, что за последние 20 лет в американской науке, кроме выделения «грамматического» и «логического» субъектов в традиционном понимании, появились различные другие подходы: локалистский подход Дж. Андерсона, грамматика «структуры движения» Л. Талми, «рамочная семантика» (Филлмор, Кан, Генслер, Роудз и др.), «теория гештальтов» (Лакофф) и др. [9, с. 368–380].

В современной отечественной лингвистике понятие «субъект» изучается с позиции дискурсивного подхода к исследованию языка и речи (Е. А. Земская, Б. М. Гаспаров, О. А. Лаптева, О. Б. Сиротинина, Е. Н. Ширяев, Т. В. Шмелёва, В. В. Карасик, П. Б. Паршин, А. П. Чудинов и др.).

Синонимом понятия «субъект» являются следующие лексемы: деятель, действующее лицо, говорящий, носитель признака.

Функционально-семантическое поле субъекта формируют семантика самого субъекта, лексическое значение глагола-предиката, форма и значение падежа, оформляющего субъект, соотношение субъекта с членом предложения и др. [10, с. 8].

В работе были использованы следующие методы исследования: метод контекстуального анализа, метод компонентного анализа с опорой на словарные дефиниции, количественный метод. Анализируемые контексты отбирались нами на основании наличия в них лексемы «music».

В процессе изучения эмпирического материала нами были выделены следующие **субъектные значения** понятийной сферы «Музыка» в дискурсе Э. Бёрджесса: *музыка как субъект действия, агент* (57 %), *субъект – каузатор действия* (22 %), *субъект – соучастник действия* (17 %), *субъект – носитель признака* (4 %) (таблица).

Т а б л и ц а

Квантитативное соотношение субъектных значений в вербализации понятийной сферы «Музыка» в дискурсе Э. Бёрджесса

Субъектное значение	Количество (%)	Примеры
Субъект действия, агент	13 (57 %)	<i>music rose; MUSIC glided; music playing; music came to my aid; music coming; music crackled and boomed; music bumped out; music coming out; it [music] went on; music did not stop; music got more and more gromky; music was still pouring; music blasting away</i>
Субъект – каузатор действия	5 (22 %)	<i>It was the music, see. I get all bezoomny; music would make me sick; music must be a source not of pleasure but of pain; music sharpened me up and made me feel like old Bog himself; music would quieten down and make more Civilized</i>
Субъект – соучастник действия	4 (17 %)	<i>music going on at the same time; music that went with it all; the only sound being music; [music] partake violence</i>
Субъект – носитель признака	1 (4 %)	<i>[music] It's a useful emotional heightener</i>

В большинстве проанализированных контекстов музыка репрезентируется как **субъект действия, агент** (57 %). Она представлена Э. Бёрджессом как активный деятель, способный воздействовать на сознание людей. Рассмотрим примеры:

As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss <...> and indeed when the music, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaah with the bliss of it. And so the lovely MUSIC glided to its glowing close [11]. (Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми, чтобы не sprignutt наслаждение <...> и, конечно же, когда музыка в первой части концерта взмыла к вершине высочайшей башни, я, как был, лежа на спине с закинутыми за голову руками и плотно прикрытыми glazzjami, не выдержал и с криком «а-а-а-ах» выбрызнул из себя наслаждение. Потом прекрасная музыка, подступая все ближе, пошла плавно снижаться [12].)

Субъект действия *music* употребляется при предикатах, выраженных глаголами *rise* и *glide* в форме прошедшего времени (*rose*, *glided*), репрезентирующих динамику развития музыкального действия. Музыка уподобляется половому акту, нарастающее напряжение – *rose to the top of its big highest tower* (взмыла к вершине высочайшей башни), сменяется чувством глубокого удовлетворения – *glided to its glowing close* (пошла плавно снижаться).

Следуя за мелодией, главный герой романа старается не спугнуть возникшее чувственное удовольствие – *my glazzies tight shut to shut in the bliss*, и когда композиция достигает своего апогея, он также испытывает наслаждение – *I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it*, после которого следует эйфория, а мелодия подходит к завершению – *glided to its glowing close*. Музыка получает определение *lovely* (*прекрасный*), что говорит о восхищении слушателя. Таким образом, музыка оказывает мощное эмоциональное воздействие, которое трансформируется в физическое удовольствие.

В следующем контексте субъект действия *music* (*музыка*) коррелирует с глаголом *play* (*играть*) в форме длительного времени. Ср.:

...I started to get out day platties from my wardrobe, turning the radio on. There was music playing, a very nice malenky string quartet... [11] (...я принялся вынимать из шкафа свой будничный костюм, предварительно включив радио. Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет... [12])

Музыка получает мелиоративную маркированность, поскольку указание музыкального произведения сопровождается эпитетом *very nice* (*очень даже приличный*).

В следующем примере агенс (*music*) сопровождается предикатом, выражающим категорию помощи (*came to my aid*):

For now it was lovely music that came to my aid. There was an auto ittying by and it had its radio on, and I could just slooshy a bar or so of Ludwig van (it was the Violin Concerto, last movement), and I viddied right at once what to do [11]. (И снова мне помогла прекрасная музыка. Мимо проехала машина, в ней работало радио, до меня донесся всего лишь такт или полтора, но то был Людвиг ван, Скрипичный концерт заключительная часть, и я сразу понял, что от меня требуется [12].)

Музыка помогает разобраться в себе, направляет на правильный путь, способствует лучшему пониманию ситуации и обстановки, что репрезентируется посредством устойчивого словосочетания *come to somebody's aid*, означающего «help someone» [13] (помочь кому-либо). В данном контексте присутствует аксиологическая составляющая, понятийная сфера «Музыка» описывается с помощью мелиоратив-

но-коннотативного адекватного дескриптора *lovely* (*прекрасный*). Актуализируется признак поклонения перед данным видом искусства.

Музыка как эмоционально-психологическая категория детерминирует состояние людей. Ср.:

And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very fierce and full of discord [11]. (Наконец под громкий, бьющий по usham и по нервам треск атмосферных помех, начался фильм [12].)

Музыка выступает саундтреком к фильму, однако обращает на себя гораздо большее внимание, поскольку звучит очень громко (*very gromky*) и создает атмосферу напряжения и скованности, что репрезентируется эпитетами *atmosphere* (*атмосферный*), *very fierce and full of discord* (*бьющий по usham и по нервам*). Актуализируется признак негативного воздействия музыки на эмоциональное и психологическое состояние слушателей.

Субъект действия *music* употребляется при предикате *bump out* (*нарастать*):

All the time the music bumped out, very like sinister [11]. (Музыка нарастает, diko зловецце [12].)

Демонстрируется усиление звучания музыки, вместе с которой увеличивается психологическое напряжение и давление на слушателей, вербализующееся посредством темпоральной составляющей *all the time* (*все время*) и адекватного квалификатора *sinister* (*зловецкий*), усиленного наречием *very* (*очень*), что еще более подчеркивает стрессовость обстановки. Музыка выступает эмоционально-психологической категорией. Актуализируется признак нарастающего, непрекращающегося беспокойства, перерастающего в страх и панику.

Субъект действия *music* сопровождается предикатами, выраженными динамическими глаголами *come* и *drag*:

When I woke up I could hear slooshy music coming out of the wall, real gromky, and it was that that had dragged me out of my bit of like sleep [11]. (Проснувшись, я услышал за стеной музыку, довольно громкую, причем как раз она-то меня и разбудила [12].)

Звуки музыки могут оказывать различное воздействие, они могут способствовать умиротворению и спокойному сну, а могут выводить из чувства равновесия, представляя собой своего рода удар, нарушающий привычный ход жизни. В анализируемом контексте музыка послужила своеобразной «пощечинной», заставившей главного героя проснуться (*dragged me out of my bit of like sleep*). Глагол *drag* означает «to pull someone somewhere where they do not want to go, in a way that is not gentle» [13] (тянуть, тащить кого-либо туда, куда он не хочет идти в грубой манере). Доносящаяся музыка была настолько громкой, что пробивалась через стену (*coming out of the*

wall, real gromky). Музыка является психофизической категорией. Актуализируется признак возникновения негативных эмоций, связанных с несвоевременным и несоответствующим ситуации громким звучанием музыки, вызывающим неприятные ощущения.

Субъект действия *music* употребляется при глаголах, отражающих динамику развития: *went on* (*продолжалась, не кончалась*), *to be like louder* (*стала вроде бы даже громче*), *did not stop* (*не прекращалась*), *got more and more gromky* (*становилась все громче и громче*):

But it [music] went on and it seemed to be like louder. So I crashed at the wall till my knuckles were all red red krovvy and torn skin, creeching and creeching, but the music did not stop. <...> And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers [11]. (*Но музыка не кончалась, а наоборот, стала вроде бы даже громче. Я колотил в стену до тех пор, пока кулаки в кровь не сбил, всю кожу с них содрал до мяса, я кричал, вопил, но музыка не прекращалась. <...> Музыка тем временем становилась все громче и громче, блин, словно мне нарочно устроили такую пытку* [12].)

Музыка представлена как орудие пыток, которое некто с намеренной жестокостью использует для достижения собственной цели, об этом свидетельствует тот факт, что музыка получает определение *a deliberate torture* (*намеренная пытка*). С увеличением громкости музыки усиливается степень страданий и истязаний героя. Мучения человека будто придают музыке мощи, словно ее целью является скорейшее достижение фатального исхода. Данную концепцию можно отразить посредством семантико-когнитивной цепи: *[music] went on* (*не кончалась*) → *it seemed to be like louder* (*стала вроде бы даже громче*) → *I crashed at the wall* (*я колотил в стену*) → *my knuckles were all red red krovvy and torn skin* (*кулаки в кровь не сбил, всю кожу с них содрал до мяса*) → *creech and creech* (*кричал, вопил*) → *music did not stop* (*музыка не прекращалась*) → *the music got more and more gromky* (*музыка тем временем становилась все громче и громче*). Актуализируется признак причинения страданий с применением мощного эмоционального и психологического оружия, музыки. Музыка воздействует на эмоционально-психологическое состояние человека, вызывая в нем физическую реакцию, ведущую к саморазрушению.

Следующий контекст является логическим продолжением предыдущего:

Then I got on to the sill, the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped [11]. (*Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул* [12].)

Непрекращающийся поток громкой музыки, репрезентированный глаголом *blast* – «to produce a lot of loud noise, especially music» [13] (создавать громкий шум, особенно музыкой), являющийся причиной нестерпимых мучений, подталкивает к единственному решению – покончить жизнь самоубийством, тем самым завершив страдания. Неотвратимость и неизбежность подобного исхода можно продемонстрировать на примере семантико-когнитивной цепи: *got on to the sill* (*влез на подоконник*) → *the music blasting away to my left* (*музыка была теперь от меня слева*) → *shut glazzies* (*закрыв глаза*) → *felt the cold wind* (*ощутил холодное дуновение ветра*) → *jumped* (*прыгнул*). Актуализируется признак сильнеешего воздействия музыки на сознание человека, которое ведет к самоуничтожению.

Агнец *music* (*музыка*) употребляется при предикате *pour* (*литься*); наблюдается метафорический перенос:

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [11]. (*Музыка по-прежнему кипела и колотала всеми своими ударными и духовыми, скрипки и барабаны водопадами изливались сквозь стену* [12].)

Музыка сравнивается с природными явлениями – дождем и светом, что репрезентируется посредством глагола *pour* в значении «to rain heavily without stopping» [13] (сильный ливень без остановки), «if light is pouring into or out of a place, a lot of light is coming in or out» [13] (если свет льется в помещение или из него, много света входит в помещение или выходит из него). Актуализируется признак неустойчивой мощи разбушевавшейся стихии. Музыка представляет собой физическую категорию.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка представлена как **субъект – каузатор действия** (22 %). Обратимся к примерам:

You understand about that tolchock on the rot, Dim. It was the music, see. I get all bezoomny when any veck interferes with a ptitsa singing, as it might be. Like that then [11]. (*Про том toltsbok. Тём, ты пойми меня правильно. Это все музыка, понимаешь? Я становлюсь как bezumni, когда какая-нибудь kisa поет, а ей мешают. Из-за этого и получилось* [12].)

В данном контексте каузируемое действие при субъекте *music* демонстрируется на примере разворачивающейся ситуации: прослушиванию музыки мешают посторонняя болтовня окружающих (*any veck interferes*), что приводит в ярость слушателя (*get all bezoomny*), который теряет контроль над собой, вследствие чего завязывается драка (*tolchock on the rot*). Таким образом, музыка провоцирует человека на неосознанные действия, любое вмешательство и нарушение тишины, отвлекающие от процесса прослушивания, влекут за собой негативные последствия.

Актуализируется признак всепоглощающего влияния музыки, которое не терпит отвлечения. Музыка является эмоционально-психологической категорией.

В следующих примерах речь идет о проведении эксперимента, в ходе которого врачи используют музыку, чтобы оказывать влияние на подсознание пациента. Ср.:

It was that these doctor bratchnies had so fixed things that any music that was like for the emotions would make me sick just like vidding or wanting to do violence... [11] (Дело в том, что эти *svolotchi* доктора устроили так, что любая музыка, которая навеивает всякие там чувства, подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию... [12].)

Музыка используется, чтобы вызвать отторжение при одной только мысли о насильственных действиях: *any music would make me sick just like vidding or wanting to do violence* (любая музыка подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию). Она вызывает мощный эмоциональный отклик, надолго и прочно остающийся в памяти человека, что и является желаемым результатом эксперимента.

Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain [11]. (Музыка, половая любовь, литература и искусство – все это теперь для тебя источник не удовольствия, а только лишь боли [12].)

Все вещи, ранее доставлявшие удовольствие: искусство (*music, literature, art*) и физическая близость (*sexual act*), теряют свою прелесть, поскольку вызывают негативную реакцию организма (*a source now not of pleasure but of pain*). Таким образом, музыка перестает быть источником наслаждения, а превращается в источник боли и страданий, как психологических, так и физических. Музыка выступает психофизической категорией. Актуализируется признак сильного влияния на подсознание человека.

В следующем примере субъектом каузирующего действия является музыка (*music*), каузирующее действие репрезентируется глаголами *sharpen up* (обострять) и *made* (давать возможность), субъектом каузируемого действия выступает слушатель (главный герой романа), каузируемое действие представляется глаголом *feel*. Ср.:

Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power [11]. (Что касается музыки, то она как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным Богу, готовым метать громы и молнии, терзая *kis* и *vekov*, рыдающих в моей – ха-ха-ха – безраздельной власти [12].)

Музыка обостряет все некогда дремавшие чувства человека, что вербализуется фразовым глаголом *sharpen something up*, символизирующим улучшение, стремление к достижению стандарта. Музыка дает ощущения всевластия и всемогущества, человек чувствует себя равным Богу (*made me feel like old Bog himself* (давала мне почувствовать себя равным Богу)), наделенным способностью и правом казнить и даровать жизнь и свободу. Актуализируется признак раскрепощающего действия музыки на разум и чувства человека, что, однако, имеет негативную коннотацию, поскольку человек забывает о нормах морали и нравственности, мания величия затмевает рассудок, человек становится монстром и тираном.

Далее каузирующее действие выражается предикатами *quieten down* (усмирять) и *make Civilized* (делать цивилизованными):

Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized [11]. (Великая Музыка, говорилось в ней, и Великая Поэзия усмирила бы современную молодежь, сделав ее более цивилизованной [12].)

Музыка рассматривается как культурно-ценностная категория. Музыка стоит в одном ряду с другим видом искусства, литературой (*Great Poetry*). Данные виды искусства имеют большое значение в развитии человечества, поскольку без них общество находилось бы в стагнации и постепенно пришло к деградации. Значимость музыки и литературы подчеркивается с помощью графических и стилистических средств: написания с заглавной буквы (*Great Music, Great Poetry*) и эпитета *Great* (Великий). Музыка способна усмирить буйный нрав молодежи (*quieten down*), вставшей на ложный путь, и сделать ее более цивилизованной (*make more Civilized*), поскольку культурное и духовное развитие играют огромную роль в становлении личности.

Категория субъект – соучастник действия представлена 4 контекстами (17 %). Обратимся к их рассмотрению:

This time the film jumped right away on a young devotchka who was being given the old in-out by first one malchick then another then another then another; she creeching away very gromky through the speakers and like very pathetic and tragic music going on at the same time [11]. (В этот раз на экране сразу появилась молоденькая *kisa*, с которой проделывали добрый старый *sunp-vunn* – сперва один мальчик, потом другой, потом третий и четвертый, причем из динамиков неслась ее истошный *kritsh* пополам с печальной и трагической музыкой [12].)

Трагическая музыка сопровождает сцены насилия над юной девушкой (*going on at the same time*). Музыка будто оплакивает жертву, осознавая весь ужас и безвыходность ситуации. Музыка рассматривается

как морально-этическая категория, поскольку актуализируется признак осуждения происходящего, беспомощности, безысходности, трагизма ситуации.

В следующих контекстах речь также идет о проведении научного эксперимента с использованием музыки:

All I could do was to creech very gromky for them to turn it off, turn it off, and that like part drowned the noise of dratsing and fillying and also the music that went with it all. You can imagine it was like a terrible relief when I'd viddied the last bit of film... [11]. (Все, что я мог делать, это поднимать критично, чтобы выключили, выключили, отчасти перекрывая этим шум драк, резни и музыку, которая это сопровождала. Можете себе представить мое облегчение, когда, просмотрев последний отрывок... [12])

Музыка выступает аккомпанементом к фильму о насилии (*the music that went with it all*), подобно сценам драк и резни она мучает героя. Отчаянно пытаюсь заглушить страшные звуки проявлений жестокости и музыки, он кричит, умоляя прекратить, выключить фильм. И лишь с последним тактом музыки для него наступает облегчение страданий (*it was like a terrible relief when I'd viddied the last bit of film*).

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track, my brothers, the only sound being music, and being tolchoked while they were dragged off [11]. (Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не было, блин, была одна музыка, а людей тащили и по дороге избивали [12].)

В приведенном примере говорится о фильме, демонстрирующем избивание людей (*being tolchoked while they were dragged off*), однако криков людей не слышно (*creeching though not on the sound-track*), поскольку фильм немой. Жестокие картины вторит музыка (*the only sound being music*), вызывая жуткие страдания в зрителе. Человек не в силах безучастно смотреть на пытки и истязания, подобные реалии вызывают чувство физической и психологической боли. Таким образом, музыка является психофизической категорией.

Музыка называется одной из «самых святых и приятных» вещей (*the sweetest and most heavenly of activities*), она ставится в один ряд с любовным актом (*the act of love*). Ср.:

The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – the act of love, for instance; music, for instance [11]. (В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – в любовном акте, например; да и в музыке, если уж на то пошло [12].)

Однако даже самые сладкие моменты сопряжены с насилием. Музыка поработывает человека, лишает его права выбора, что является насилием над волей

и свободой человека. Тем самым музыка становится соучастником насилия (*partake in some measure of violence*). Глагол *partake* означает «to take part in an activity or event» [13] (принимать участие в деятельности или событии). Несмотря на это, насилие подобного рода не причиняет вреда, а является сладкой мукой. Актуализируется признак сладостного, приятного томления. Музыка выступает гедонистической категорией, направленной на получение чувственно-го наслаждения.

Категория **субъект – носитель признака** представлена в дискурсе Бёрджесса одним контекстом (4 %). Ср.:

“Music,” said Dr. Brodsky, like musing. “...It’s a useful emotional heightener, that’s all I know [11]. (Музыку, – задумчиво произнес доктор Бродский. – ... Что ж, это удобный эмоциональный стимулянт, и вот тут-то уж я дока [12].)

Музыка получает определение: *music is a useful emotional heightener* (музыка – это удобный эмоциональный стимулянт). Существительное *heightener* образуется от глагола *heighten* – «if something heightens a feeling, effect etc, or if a feeling etc heightens, it becomes stronger or increases» [13] (если что-либо усиливает чувство, эффект и т. д., или если чувство и прочее усиливается, оно становится сильнее или увеличивается). Прилагательное *useful* в значении «helping you to do or get what you want» [13] (помогающий сделать что-либо или добиться желаемого) указывает на то, что врачи применяют музыку в лечебных целях, считая ее «удобным» средством. Актуализируется признак неоспоримого влияния музыки, оказываемого на слушателей, которое иногда используется в медицинских целях. Музыка представляется как психофизическая категория, поскольку с ее помощью можно воздействовать не только на психическое, но и на физическое состояние человека.

Как показал проведенный анализ, доминирование примеров, в которых музыка выступает *субъектом действия, агенсом*, свидетельствует о мощном воздействии музыки на человека, сравнимом с действием живого существа или стихии.

Изучение языковых средств, участвующих в процессе оязыковления понятийной сферы «Музыка» как **субъекта** в художественном дискурсе Э. Бёрджесса, позволяет выделить как положительные, так и отрицательные признаки музыки, присутствующие в равном количестве. Писатель наделяет музыку разнообразными характеристиками, порой противоречащими друг другу. Так, музыка поработывает, но раскрепощает человека; провоцирует человека на неосознанные действия, но умирляет бурный нрав; ведет к саморазрушению и самоуничтожению, но участвует в развитии и становлении личности и т. д.

По результатам исследования были выделены 18 концептуальных признаков понятийной сферы «Музыка» в художественном дискурсе Э. Бёрджесса. Негативные признаки, участвующие в репрезентации понятийной сферы «Музыка»: 1) создает атмосферу страха и скованности; 2) увеличивается психологическое напряжение и давление; 3) нарушает привычный ход жизни; 4) приводит к физическим, эмоциональным страданиям и ментальному расстройству; 5) орудие пыток; 6) ведет к саморазрушению и самоуничтожению; 7) поработает, лишает человека права выбора; 8) провоцирует человека на неосознанные действия; 9) дает ощущения всевластия и всемогущества.

С ценностной точки зрения положительные признаки понятийной сферы «Музыка» следующие: 1) помогает разобраться в себе; 2) направляет на правильный путь; 3) способствует лучшему пониманию ситуации и обстановки; 4) является мерой морали и нравственности; 5) обостряет чувства; 6) создает ощущение сладостного, приятного томления; 7) раскрепощает; 8) участвует в развитии и становлении личности; 9) умиротворяет бурный нрав.

Музыка в художественном дискурсе Энтони Бёрджесса представляется как многомерный феномен, коррелирующий с реалиями внутреннего и внешнего мира человека. В романе «Заводной апельсин» музыка соотносится со сферами интеллекта, религии, понятиями психофизической и психологической парадигмы. Музыка проявляет себя как психофизическая и **тоталитарная (властная) сущность**. Она являет собой суггестивную сущность, индуцирующую глубокое преклонение и почитание, сублимирует восторг и восхищение.

В парадигме взаимоотношений музыки с другими сущностями отмечаются следующие: музыка рассматривается как богословская категория. Музыка вовлекается в сферу криминалистики, становясь психологическим оружием, преднамеренно используемым в политических целях и направленным на доведение человека до суицида. Музыка выступает способом повышения уровня образования людей, а также гедонистическим средством для времяпрепровождения и умиротворения людей. Она представляется как физиологическая категория, способная каузировать как физическое удовольствие, так и физические страдания. Музыка используется в качестве лечебного средства в рамках психотерапевтического метода – музыкотерапии. Выделенные корреляции подчеркивают связь музыки с политикой, религией, криминалистикой, медициной и физиологией человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Scher P. S. Notes toward a Theory of Music / P. S. Scher // *Comparative Literature*. – 1970. – Vol. XXII. № 2. – P. 147–156.
2. Scher P. S. Einleitung : Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung / P. S. Scher // *Literatur und Musik : Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – S. 9–26.
3. Dijk T. A. van. Cognitive Processing of Literature Discourse / T. A. van Dijk // *Poetics Today*. – 1979. – № 1. – P. 143–160.
4. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В. И. Тюпа. – Тверь : Тверской государственный университет, 2002. – 80 с.
5. Гафарова А. С. Художественный текст vs художественный дискурс / А. С. Гафарова // *Материалы Междунар. интернет-конференции «Диалог языков и культур : лингвистические и лингводидактические аспекты»*, посвящ. 70-летию факультета иностранных языков и международной коммуникации Тверского государственного университета, 2011. – Режим доступа: <http://rgf.tversu.ru/node/486>
6. Сердюк Е. Н. К проблеме определения признаков художественного дискурса / Е. Н. Сердюк // *Культура народов Причерноморья*. – 2012. – № 226. – С. 85–88.
7. Смирнова Е. А. Языковое сознание билингвов : лингвистический аспект (на материале произведения Э. Бёрджесса «Заводной апельсин») / Е. А. Смирнова // *Альманах современной науки и образования*. – Тамбов, 2010. – № 2 (33). Ч. II. – С. 156–160.
8. Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность. Неопределенность / отв. ред. А. В. Бондарко. – СПб. : Наука, 1992. – 304 с.
9. Демьянков В. З. «Субъект», «тема», «топик» в американской лингвистике последних лет (Обзор II) / В. З. Демьянков // *Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка*. – 1979. – Т. 38, № 4. – С. 368–380.
10. Матаева Ю. А. Субъектно-объектные отношения в деловом языке второй половины XVIII века (по архивным материалам) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю. А. Матаева. – Челябинск : Челябинский государственный педагогический университет, 2005. – 22 с.
11. Burgess A. A Clockwork Orange (UK Version) / A. Burgess. – Mode of access: <http://e-libra.ru/download/148204/>
12. Бёрджесс Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс. – Режим доступа: <http://e-libra.ru/download/106284/>
13. The Longman Dictionary of Contemporary English Online. – Mode of access: <http://www.ldoceonline.com>

REFERENCES

1. Scher P. S. Notes toward a Theory of Music. *Comparative Literature*. Vol. XXII. 1970. № 2. P. 147–156.
2. Scher P. S. Einleitung : Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung. *Literatur und Musik* :

Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin : E. Schmidt, 1984. S. 9–26.

3. Dijk T. A. van Cognitive Processing of Literature Discourse. *Poetics Today*. 1979. № 1. P. 143–160.

4. Тыупа В. И. *Hudozhestvennyi diskurs: (Vvedenie v teoriyu literaturi)* [Literary Discourse: (Introduction to the Literary Theory)]. Tver', Izdatel'stvo Tverskogo universiteta, 2002. 80 p.

5. Gafarova A. S. Literary text vs literary discourse. *Materialy mezhdunarodnoj Internet-konferentsii "Dialog yazykov i kul'tur: lingvisticheskie i lingvodidakticheskie aspekty", posvyashhennaya 70-letiyu fakul'teta inostrannykh yazykov i mezhdunarodnoj kommunikatsii Tverskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2011. Available at: <http://rgf.tversu.ru/node/486>

6. Serdyuk E. N. To the problem of literary discourse features identification. *Kul'tura narodov Prichernomor'ya*. 2012. No. 226. P. 85–88.

7. Smirnova E. A. Linguistic consciousness of bilinguals: linguistic aspect (based on the novel of A. Burgess «A Clockwork Orange»). *Al'manakh sovremennoj nauki i obrazovaniya*. Tambov : Gramota, 2010. No. 2 (33). Part II. P. 156–160.

Военно-воздушная академия имени Н. Е. Жуковского и Ю. А. Гагарина

Коробко Л. В., преподаватель кафедры иностранных языков

E-mail: l.v.ledeneva@mail.ru

8. *Teoriya funktsional'noj grammatiki. Sub'ektnost'. Ob'ektnost'. Kommunikativnaya perspektiva vyskazyvaniya. Opredelennost'. Neopredelennost'* [Theory of functional grammar. Subjectivity. Objectivity. Communicative prospect of a statement. Definiteness. Indefiniteness] Ed. by A. V. Bondarko. Sankt-Peterburg : Nauka, 1992. 304 p.

9. Demiankov V. Z. "Subject", "theme", "topik" in the American linguistics for the last few years (Review II). *Izv. AN SSSR. Ser. literatury i yazyka*. 1979. Vol. 38. No. 4. P. 368–380.

10. Mataeva Y. A. *Subjektno-objektnye otnosheniya v delovom yazyke vtoroj poloviny XVIII veka (po arkhivnym materialam): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [The subject-and-object relations in business language of the second half of the 18th century (according to archive materials). Dissertation abstract. Chelyabinsk: Chelyabinskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet, 2005. 22 p.

11. Burgess A. A Clockwork Orange (UK Version). Available at: <http://e-libra.ru/download/148204/>

12. Byordzhess E. Zavodnoj apel'sin [A Clockwork orange]. Available at: <http://e-libra.ru/download/106284/>

13. The Longman Dictionary of Contemporary English Online. Available at: <http://www.ldoceonline.com>

Air Force Academy named after N. E. Zhukovsky and Yu. A. Gagarin

Коробко Л. В., Lecturer of the Foreign Languages Department

E-mail: l.v.ledeneva@mail.ru