

С.К. Щукина, Е.В. Михайлова

## Концептуализация музыки в поэзии И. Анненского и Н. Гумилева

Музыка – интереснейший концепт, концепт культуры, передающий информацию особого типа. Этот концепт требует описания своих реализаций в контекстах различного типа, возможно, одновременно в нескольких дискурсах. Поскольку термины способны запечатлеть различные этапы познания мира человеком, а язык кодирует как эмоциональные, так и рациональные формы познания, исследование слов, способных быть терминами в непозитических текстах, позволяет подробно описать компоненты концепта, не выявляющиеся при анализе только поэтического дискурса, а также дает возможность лучше понять, что значила музыка для двух замечательных русских поэтов – И. Анненского и Н. Гумилева.

Поэтические произведения И. Анненского и Н. Гумилева исследуются при помощи лингвоконцептуального анализа – нового метода, позволяющего объективировать индивидуально-авторское мировоззрение, при анализе музыкальной лексики используются описательный метод и метод компонентного анализа. Проведение лингвоконцептуального анализа, к которому все чаще обращаются лингвисты (Ю.А. Гурская, Т.В. Балуш, О.И. Десюкевич и др.), возможно в русле когнитивной лингвистики, которая во главу угла при исследовании языка ставит когнитивную деятельность человека. Цель настоящей работы – эксплицировать индивидуально-авторские представления об уникальном явлении, связывающем воедино различные сферы жизнедеятельности человека и не поддающемся однозначному толкованию – музыке.

Художественное пространство поэтических произведений И. Анненского организовано по «музыкальному» принципу, свойства этого пространства проецируются на объекты природы: «Но в гамму вечера влилась // Она тоскующею нотой...» [1], «Не свежий лес с своей капеллой...» [1, с. 21]. Доминирующая тенденция художественного дискурса поэта – создание полифонической картины мира, например, при помощи звуков передаются зрительные ощущения: «Тупые звуки вспышек газа...» [1]. Сложноструктурированное художественное мышление И. Анненского позволяет видеть музыку даже в области интеллектуальной деятельности: «И под музыку Верлена // Будет петь моя мечта» [1, с. 174], «Менады белою мятутся вереницей, // И десять реет их по клавишам мечты» [1, с. 34]. Эмоционально-смысловые доминанты в рассматриваемых поэтических текстах – названия стихотворений («Первый фортепьянный сонет» [1, с. 34], «Второй фортепьянный сонет» [1, с. 57], «Смычок и струны» [1, с. 67], «Старая шарманка» [1, с. 70] и др.), музыкальная лексика (*рояль* [1, с. 15], *гамма* [1], *капелла* [1, с. 21], *лира* [1, с. 33], *клавиши* [1, с. 34] и др.). Музыка – постоянный предмет авторской рефлексии («Мне в таинстве была лишь музыка понятна, // Но тем внимательней созвучья я ловил, // Я ритмами дышал, как волнами кадил, // И было стыдно мне пособий бледной прозы // Для той мистической и музыкальной грезы» [1, с. 121]), она экстраполируется на различные части художественного дискурса И. Анненского: «В воздухе, полном дождя, // Трубы так мягко звучали» [1, с. 81] и др. Музыка, которую любит поэт, особая: «Я люблю все, чему в этом мире // Ни созвучья, ни отзвука нет» [1, с. 131]. Для того, чтобы правильно реконструировать ре-

альность данного художественного дискурса, необходимо совпадение когнитивных фреймов автора и интерпретатора. Поэтический дискурс И. Анненского – альтернатива сложному социуму, в котором поэт чувствует себя не очень уютно: «Каждым нервом жду отбоя // Тихой музыки былого» [1, с. 30], «Так иногда в банально-пестрой зале, // Где вальс звенит, волнуя и моля, // Зову мечтой я звуки Парсифаля, // И Тень, и Смерть над маской короля...» [1, с. 88]. Концепт «музыка» организует онтологическую концептосферу поэта следующим образом: он связан с концептом «сердце» («И скрипка отвечала «да», // Но сердцу скрипки было больно» [1, с. 67]) и не соотносится с концептом «слово» («И музыки мечты, еще не знавшей слова...» [1, с. 102]).

Порождаемые смыслы у И. Анненского индивидуальны, поэтический текст творит свою реальность, поэт видит музыку даже там, где ее нет. Так, когда в стихотворении «Дымы» И. Анненский описывает дым, идущий от поездов, у читателя возникает ощущение бала: «Упоительный танец сливал, // И клубил, и дымил их вокзалы. // Чередой, застилая мне даль, // Проносились плясуньи мятежной, // И была вековая печаль // В нежном танце без музыки нежной» [1, с. 154]. Звук хора поэт манифестирует при помощи образа бури: «Уж буря светлая хора // Под темным сводом замерла...» [1, с. 50].

Концепт «музыка» у И. Анненского реализуют глаголы *петь*, *играть*, *звучать*, *звенеть*, слова, попадающие в семантическое поле 'музыка' и др. Наиболее широкое семантическое поле имеет глагол *петь* (и его дериваты): он сочетается с существительными различных тематических групп; наибольшее количество субъектов содержат группы «Музыкальные инструменты» (*гребенка*, *трубы* и др.), «Абстракции» (*Ужас*, *мечта*). Поэт расширяет семантическое поле 'музыка', когда актуализирует в существительном *музыка* и в глаголе *петь* сему 'мука' («Смычок все понял, он затих, // А в скрипке эхо все держалось... // И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось» [1, с. 67], «Но когда б и понял старый вал, // Что такая им с шарманкой участь, // Разве б петь, кружась, он перестал // Оттого, что петь нельзя, не мучась?...» [1, с. 70]).

Музыкальная лексика и общеупотребительные слова у И. Анненского конденсируют в своей семантике различные образные смыслы и приобретают способность к семантическим трансформациям. Например, слово *струны*, помимо обычного значения («Касаться скрипки столько лет // И не узнать при свете струны!» [1, с. 67]), имеет у поэта следующие семы: 'эмоции' («Но сердцу, где ни струн, ни слез, ни ароматов...» [1, с. 64]), 'воздух' («И оборвали в ночь свистевшие буруны // Меж небом и землей протянутые струны...» [1, с. 132]) и др.

Личность каждого поэта включает в себя ориентацию на идеал. Для Н. Гумилева – одного из интереснейших поэтов Серебряного века – таким идеалом был человек, являвшийся директором гимназии в Царском Селе – И.Ф. Анненский. Парадигма «учитель – ученик» нашла наиболее яркое воплощение в стихотворении «Памяти Анненского»: «Был Иннокентий Анненский последним // Из царскосельских лебедей» [2].

Концепт «музыка», анализируемый в данной статье, очень важен с точки зрения русской культурной парадигмы. Создаваемые поэтами семантические объемы слов, безусловно, индивидуальны, однако одним из интегрирующих начал в их поэтических дискурсах выступает концепт «музыка».

Ипостаси этого всеобъемлющего начала – музыки – имеют у Н. Гумилева различную манифестацию, реальную и допустимую только в одном из «возможных» миров. Но среди создаваемых поэтом вербальных иллюзий сформированы и поименованы основные понятия и законы «музыкального» мира. Мир звуков – убежище поэта: «Мое прекрасное убежище – // Мир звуков, линий и цветов...» [2, с. 436], и его дом является домом песен: «Мой дом – и звезд и песен дом...» [2, с. 468]. Концепты «музыка» и «слово» у Н. Гумилева

тесно взаимосвязаны: «Неужель и здесь не спою я // Самых лучших моих поэм?» [2, с. 322], «Какою музыкой мой стих взволнован?» [2, с. 424], «Я люблю, бессмертно люблю // Все, что пело в твоих словах...» [2, с. 506] и др. Фрейм, включающий глагол *петь* и существительное *стихи* в качестве объекта, – единица ментального пространства – является также и стилевым маркером авторефлексии Н. Гумилева: «И все поют, поют стихи...» [2, с. 237]. Лексические маркеры акцентируют особенности мировидения и формируют сложный семантический комплекс личности автора. Одним из таких маркеров является глагол *петь* (и его дериваты). У этого глагола, по сравнению с глаголами *играть*, *танцевать*, *плясать*, наиболее широкое семантическое поле. Поскольку глагол *петь* (и другие перечисленные глаголы) является антропоориентированным, субъектами при нем выступают люди (*чародей*, *царь* и др.). Кроме этого, способность петь в его поэзии имеют боги (*музы*), явления природы (*воды*, *реки*, *гейзеры* и др.), артефакты (*стрелы*, *стихи* и др.), музыкальные инструменты и их части (*скрипка*, *струны* и др.), животные (*птицы* и др.), растения (*цветы* и др.) и др. Этот глагол приобретает у Н. Гумилева следующие значения: 1) интеллектуальной деятельности («О какой же пел он ныне // Неоткрытой красоте?» [2, с. 154]), 2) передачи информации («Я пел и солнцу и лазури...» [2, с. 30]), 3) локатив (с оттенком значения направления) («Ангелы нам пели с высоты...» [2, с. 487]), 4) 'воспевать' («И чтоб не хор менад, а хор девичий // Пел красоту твоих печальных губ» [2, с. 139]).

Субъектами при глаголе *играть* выступают следующие существительные: *стаи веков*, *Пастух*. У глагола *играть* выделены значения: 1) передачи информации («На дивно украшенной флейте // Играл я высокой луне» [2, с. 268]), 2) эмоционального отношения к объекту («И грустные песни // Над нею играет пастух на свирели» [2, с. 355]).

Глагол *танцевать* сочетается с существительными *гномы*, *змея* в качестве субъектов, глагол *плясать* – с субъектами *скоморох*, *искры*, *феи*, *девушки*, *дракон*, *океан* и др. Изменения значений у этих глаголов не отмечено.

Концепт «музыка» кодирует культурную информацию, значимую для поэта. Ориентиром художественного пространства Н. Гумилева является понятие струны. Визуально-аудиальные метафоры воспроизводят когнитивный фрейм автора: «Плакали невидимые струны...» [2, с. 80] и др. В этом фрейме в существительном *струны* актуализируется сема 'чувство', сближаются семантические объемы слов *душа* и *арфы* («И отвечала мне душа моя, // Как будто арфы дальние пропели...» [2, с. 335]), слов *голос* и *струна* («Ее голос был тихим дрожаньем струны...» [2, с. 43], «В тихом голосе слышались звоны струны...» [2, с. 54]), слов *песня* и *струна* («Чтоб песней, звонкой, как струна, // Целить запекшиеся раны» [2, с. 390]). Интересно, что в существительном *струна* Н. Гумилев выделяет сему 'страсть' и тайный подтекст («Только любовь мне осталась, струной // Ангельской арфы взывая...» [2, с. 254]). Арфа – особый музыкальный инструмент в поэтическом дискурсе Н. Гумилева, ему придается сакральное значение, т.е. существительное *арфа* определяется эпитетом *ангельская*: «Ангельской арфы струна порвалась, и мне слышится звук...» [2, с. 438]. В рамках исследуемого концепта поэт моделирует семантическую оппозицию «счастье – мука» и воплощает ее при помощи образа лютни – старинного музыкального инструмента: «У муки столько струн на лютне, // У счастья нету ни одной...» [2, с. 222].

Тексты создают «возможный» мир автора, и у Н. Гумилева формируется амбивалентный образ музыки. Поэт производит радикальную смену характеристик. С одной стороны, он описывает прекрасные звуки оркестровой музыки («Он рассыпал перед нами // Звуки легкие оркестра» [2, с. 132], «Звуки мчались и кричали, // Как виденья, как гиганты, // И метались в гулкой зале, // И

роняли бриллианты. //... // А потом с веселой дрожью, // Закружившись вокруг оркестра, // Тихо падали к подножью // Надушённого маэстро» [2, с. 133]); в гудке парохода он слышит фортепианную музыку («И в ответ пароход, // Звезды ночи печалю, // Спящей Африке шлет // Переливы рояля» [2, с. 308]), а в звуках наступающей весны – духовую музыку («И снова в апреле заплачут свирели...» [2, с. 410]); в звуках, производимых струнным инструментом, может услышать рассказ о рае («Чтобы скрипка ласковая пела // И тебе о рае золотом» [2, с. 416]), а звон колоколов имеет национально-культурный характер («Сердцем вспомнив русские березы, // Звон малиновый колоколов» [2, с. 458]) и т.д. С другой стороны, манифестируя образ танца, Н. Гумилев создает странную картину пляски змей («И пляски змей странны по вечерам» [2, с. 412]) и мистическую зарисовку пляски дракона («А дракон плясал уже без сил...» [2, с. 465]), описывает страшный танец в полутемном зале («В полутемном строгом зале // Пели скрипки, Вы плясали» [2, с. 74]) и т.д. Приведенные примеры демонстрируют, насколько широк репертуар коммуникативных тактик поэта в рамках концепта «музыка». Кроме этого, существительное *песня* Н. Гумилев характеризует как с положительной (*звонкая, легкая, озорная, золотая* и т.д.), так и с отрицательной стороны (*больная, дикая* и др.); существительное *пенье* – как позитивно (*радостное, звонкое, влюбленное* и др.), так и негативно (*безумное*).

Существительные *напев, танец, музыка* поэт описывает только с положительной стороны, а существительное *пляска* – только с отрицательной.

Художественный замысел Н. Гумилева воплощается и экстраполируется на его художественный дискурс, в том числе и на авторское «я». Себя поэт видит в образе музыкального инструмента («Я, что мог быть лучшей из поэм, // Звонкой скрипкой или розой белою...» [2, с. 480]) и в образе песни («Что сам я не только ночная // Бессонная песнь о тебе» [2, с. 513]).

Стихотворения И. Анненского и Н. Гумилева изобилуют словами, соотносящимися с концептом «музыка», которые, принципиально не меняя своего значения, могут быть использованы как в специальных музыкально-теоретических исследованиях в статусе термина, так и в поэтических текстах, где они трансформируют свою смысловую структуру, обрастают образными значениями, расширяя тем самым семантическое поле «музыка».

Чтобы представить себе, как происходит рождение образа в слове, которое может быть термином в непозитических текстах, необходимо хотя бы в общих чертах ознакомиться с особенностями музыкальной терминологии.

Система музыкальной терминологии формировалась веками. В настоящее время это совокупность терминов и терминологических словосочетаний, возникших в средние века и появившихся недавно, исконных и заимствованных из других языков, различных по лексико-семантическим признакам, словообразованию и пр. Сюда входят единицы однозначные и многозначные, имеющие строго очерченные и расплывчатые семантические границы, стилистически нейтральные и эмоционально окрашенные.

Для выявления особенностей музыкального термина уместно вспомнить ряд требований, предъявляемых к идеальному научному термину, то есть: системность, моносемантность, отсутствие экспрессии, стилистическая нейтральность.

Известно, что комплекс «положительных» и «отрицательных» свойств терминологической лексики определялся на основе всестороннего изучения научно-технической терминологии и, будучи примененным в качестве системы оценок к музыкальной терминологии, привел к выводу о ее крайней неупорядоченности и недостатках. Вместе с тем давно доказано, что, являясь элементом языка, каждый термин реально или хотя бы потенциально содер-

жит в себе признаки, характерные для общеупотребительных слов, которые реализуются в тех случаях, где для этого возникают условия. Термины, являющиеся лексико-семантическими вариантами (ЛСВ) слов общего языка, и вовсе постоянно сохраняют связи с этим языком, что осуществляется наличием у терминологического ЛСВ и обычного слова общей семы. Отметим и подчеркнем, что тяготение к качествам, присущим обычным словам, в большей степени свойственно музыкальным терминам, нежели терминам, обслуживающим иную область человеческой деятельности.

Особенности музыкального термина обусловлены внелингвистически. Музыкальная терминологическая лексика представляет собой особый лексический пласт. Ее характер содержит потенциальную возможность осуществления задач художественного произведения. На особенности музыкальной терминологии оказывает влияние специфика звукового музыкального материала: способность отражать действительность в звуковых художественных образах, обладать эффектом эмоционального и эстетического воздействия. Мы разделяем мнение Е. Назайкинского, который считает, что в силу особой природы звукового материала и его музыкальной организации теоретическое музыковедение является более замкнутым и автономным, чем теория других видов искусства. Музыковедение формирует понятия о феноменах сугубо музыкальных, не имеющих явных аналогов с явлениями внемузыкального мира. Обособленность музыки как вида искусства и, соответственно, теоретического музыковедения, делает неприемлемым ряд обязательных требований, предъявляемых к идеальным терминам [3].

Внелингвистический фон, на котором осуществляется использование музыкальной терминологии, может наделять музыкальные термины многозначностью, стилистической окраской, наличием коннотаций, синонимией и пр. – качествами, традиционно рассматриваемыми как терминологические «недостатки», по нашему же мнению, являющиеся их достоинствами.

В музыкальной терминологии выделяется обширная группа многозначных терминов. Сложную семантическую структуру имеют преимущественно однословные термины. Многозначность наблюдается как у собственно терминов, так и у терминологических ЛСВ. В связи с разделением музыкальных терминов на собственно термины и термины ЛСВ можно выделить два характерных им типа полисемии: внешнюю полисемию и внутреннюю полисемию. Полисемия собственно терминов развивается в основном в результате метонимического переноса и является внутренней, то есть связанной с действием регулярной многозначности. Значения таких терминов зафиксированы в словарях [4]. Понятие внешней полисемии связано с многозначностью терминологических ЛСВ. Многозначность таких слов уподобляется многозначности единиц общелитературного языка. Таковыми являются слова *музыка* [1, с. 30], [2, с. 138]; *петь* [1, с. 154], [2, с. 28]; *песня* [1, с. 183], [2, с. 24] и др. Внешняя полисемия в таких терминах развивается на основе метафорического переноса.

В плане объяснения полифункциональности музыкального термина мы опираемся на трактовку, вошедшую в научный обиход еще в тридцатые годы XX в. Термины – это не «... особые слова, а только слова в особой функции» [5]. В этой связи мы можем рассматривать музыкальный термин как функциональную единицу, а терминологичность – как функцию лексических единиц, обслуживающих сферу музыки. Отсюда следует, что, образовавшись от слов общелитературного языка, термины могут реализовывать одно из второстепенных значений общеупотребительного слова. Поэтому музыкальные термины могут присутствовать в научных трудах в своем терминологическом значении и, не меняя своего значения, использоваться в работах популярного характера и устном

обиходе музыкантов. Наконец, они встречаются в художественной прозе, где они также могут сохранять свое терминологическое значение.

Наличие терминологии различает главные формы словесности: поэзию и прозу. Музыкальные термины перестают быть таковыми в поэтическом тексте [6]. Попадая в поэтический текст, слово утрачивает свою терминологичность, неизбежно удерживая в своей смысловой структуре ставшее уже периферийным терминологическое значение, что потенциально может вызывать образность слова, многократно увеличенную поэтическим контекстом.

Надежным критерием разграничения слова-термина от слова-нетермина может стать метод сопоставления их значений в словаре и поэтическом контексте. Основное отличие будет наблюдаться в области семантики и заключаться в несхожести между научным и бытовым понятиями. Каким бы «недисциплинированным» ни был музыкальный термин, его основная функция – дефинитивная, которая связывает его со спецификой данной терминологии. При этом у него будут отмечены номинативная, коммуникативная (для специалистов данной области деятельности) и, возможно, экспрессивно-стилистическая функция. На первый план в содержании нетермина выступает информация об образном представлении о предмете/явлении и часто – об эмоциональном состоянии человека. Употребляя слово как обиходное понятие, поэт не интересуется его сущностью. Слово-нетермин называет предмет, а уже потом определяет понятие.

Среди слов, способных быть музыкальными терминами в непоэтических текстах, как у И. Анненского, так и у Н. Гумилева отмечено большое количество названий музыкальных инструментов: *лира, шарманка, рояль, колокола, скрипка, труба (трубы)* и др. Мы попытались определить некоторые из них, используя «Музыкальный энциклопедический словарь» [4], поскольку термины искусств дефинируются в соответствующих руководствах, отраслевых и энциклопедических словарях и др. [6, с. 59]. Терминологические значения интересующих нас слов, переставших в поэтических текстах быть терминами, несомненно, влияют на появление их образных значений и, в определенной мере, способствуют пониманию нами картины мира поэтов.

В поэтических дискурсах обоих рассматриваемых авторов употребляются следующие слова:

1. Слово *музыка*. Это старинное слово древнегреческого происхождения. Оно обозначает художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал, организованный в высотном, временном, громкостном, тембровом и др. отношениях с целью воплощения образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми впечатлениями [4, с. 359]. Именно это значение воплощается в «музыке» у поэтов и заложено в основе метафор («Круженья дымных туч, в которых нет былого, // Полузакрытых глаз и музыки мечты...» [1, с. 102], «Ее душа открыта жадно // Лишь медной музыке стиха...» [2, с. 160] и др.). Употребляется у них рассматриваемое слово и в прямом, номинативном значении («И было мукою для них, // Что людям музыкой казалось» [1, с. 67], «С победной музыкой и пением // Войдут войска в столицу. Чью?» [2, с. 449]). Преобладают у обоих поэтов метафорические употребления.

2. Слово *лира*. Лира – древнегреческий струнный щипковый инструмент, изображение которого стало эмблемой и символом искусства. Известен миф, согласно которому лира была изготовлена Гермесом из панциря черепахи

(отсюда поэтическое название древней лиры – «черепаша») и подарена Аполлону. И. Анненский использует данное слово только в составе тропов, например, тропа «метафора-олицетворение» («Опять по тюрьме своей лира, // Дрожа и шатаясь, пошла» [1, с. 168]), а Н. Гумилев – как в прямом («Лиру положили в лучшей зале...» [2, с. 408]), так и в переносном значении («И второй ... Любил он ветер с юга, // В каждом шуме слышал звоны лир...» [2, с. 331]).

3. Слово *скрипка*. Образ скрипки занимает особое место в дискурсе обоих поэтов. Скрипка – «...струнный смычковый инструмент. Самый высокий по регистру инструмент...» семейства скрипок [4, с. 503]. Отражение в человеческом сознании понятия высоты звука, закреплённого в значении термина «скрипка», позволяет поэтам реализовать в слове *скрипка* разнообразные эмоции: боль и сожаление у И. Анненского («Касаться скрипки столько лет // И не узнать при свете струны!» [1, с. 67] и др.) и возвышенные чувства у Н. Гумилева: «И скрипку, дивно выгнутую, в руки, // Едва дыша, // Я взял и слушал, как бежала в звуки // Ее душа» [2, с. 204] и др.

4. Слово *труба (трубы)*. Труба – «...духовой медный мундштучный инструмент... По звучанию труба – самый высокий из медных духовых инструментов» [4, с. 554]. В поэтическом дискурсе И. Анненского названное слово употребляется только метафорически («В воздухе, полном дождя, // Трубы так мягко звучали» [1, с. 81]) и служит для лингвистической объективации эмоций и чувств («Только ваши, без четверостиший, // Пели трубы горестней и тише...» [1, с. 92]), а у Н. Гумилева, напротив, превалирует использование этого слова в номинативной функции («Любят слушать одни барабаны и трубы...» [2, с. 312] и др.), что позволяет автору лишь описывать события, не выражая к ним личностного отношения.

5. Слово *шарманка*. Получившая название «катаринка» от начальной строки немецкой песенки «Scharmante Katharine» – «Прелестная Катарина», популярной с начала XIX в., шарманка представляет собой «...механический инструмент в виде небольшого органа без клавиатуры. В ящике размещены в несколько рядов звучащие трубки, меха и деревянный или металлический валик со шпильками... На каждом валике «записывалось» по одной пьесе. Появилась в конце XVII в. во Франции как инструмент для обучения певчих птиц... Звучание отличалось монотонностью» [4, с. 631–632]. Логические отношения, принадлежащие действительности, закрепили за словом шарманка значения 'старый', 'бедный', 'монотонный' и др. Восприятие образа данного инструмента у И. Анненского позволяет нам ощутить его личное сопереживание и страдание: «Лишь шарманку старую знобит, // И она в закатном мленьи мая // Все никак не смеет злых обид, // Цепкий вал кружа и нажимая» [1, с. 70]. У шарманки такая «участь», даже «мучась», она будет «петь» [1, с. 70]. Н. Гумилев демонстрирует связь между процессами и явлениями: «Я продолжал (и резко за стеной // Звучал мотив надтреснутой шарманки)...» [2, с. 421].

6. Слово *рояль*. «Музыкальный энциклопедический словарь» так определяет этот термин: «Рояль (от французского royal – королевский, царственный) – одна из разновидностей фортепьяно... Впервые слово «рояль» (в качестве эпитета) было применено к инструменту, созданному в 1774 г. дрезденским мастером И. Вагнером...» [4, с. 472]. У И. Анненского («Как конь попоною, одет рояль забытый...» [1, с. 15]) образ «забытого» величественного инструмента под «попоною» свидетельствует о страдании поэта. Чувство острого сожаления отмечается нами и у Н. Гумилева: «Оттого ли, что издали плакал рояль...» [2, с. 426] и др.

7. Слово *колокол*. Это древнейший ударный самозвучающий инструмент. Образцы бронзовых колоколов связывают с эпохой неолита. В IV веке в Европе его применяли на празднествах, шествиях, во время сбора войска, объявления тревоги. Это слово поэты употребляют только в номинативном значении («И, гудя, с колоколами // Слили звон колокола?» [1, с. 105], «Пороку крестный ход и пение, // Звонят во все колокола...» [2, с. 193]).

Проведенный анализ вышеизложенных и других примеров, вместить которые не может объем данной работы, позволяет нам сделать следующие выводы. В креативных поэтических мирах каждого из проанализированных авторов концепт «музыка» является доминантным концептом и имеет индивидуально-авторские реализации: музыкальные лексические единицы, имеющие высокий синтагматический потенциал, широкий диапазон функционирования, имплицитные смыслы, образность, у И. Анненского выражают в большей степени боль и страдание, а у Н. Гумилева выявляют разнообразные эмоции, а также демонстрируют связи между предметами, действиями, процессами и явлениями так, что объективируют «отстраненность» авторского «я». Таким образом, музыкальные лексические единицы, использование которых является когнитивной стратегией поэтических дискурсов И. Анненского и Н. Гумилева, помогают продемонстрировать вербализованные представления поэтов об интереснейшем явлении – музыке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Анненский, И.Ф.** Всемирная библиотека поэзии. Избранное / И.Ф. Анненский. – Ростов н/Д: Феникс, 1997. – С. 20.
2. **Гумилев, Н.С.** Всемирная библиотека поэзии. Избранное / Н.С. Гумилев. – Ростов н/Д: Феникс, 1996. – С. 189.
3. **Назайкинский, Е.** Термины, понятия, метафоры / Е. Назайкинский // Советская музыка. – 1984. – № 10. – С. 71.
4. **Музыкальный энциклопедический словарь.** – М., 1990.
5. **Винокур, Г.О.** О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии / Г.О. Винокур // Труды Московского ин-та истории, философии и литературы: сб. ст. по языковедению / Ин-т истории, философии и литературы СССР; под ред. М.В. Сергиевского, Д.Н. Ушакова, Р.О. Шор. – М., 1939. – Т. V. – С. 5.
6. **Рождественский, Ю.В.** О смысловой семантизации терминов / Ю.В. Рождественский // Методологические проблемы социальной лингвистики / Р.С. Цаголова, Э.М. Медникова [и др.]; зав. ред. М.Д. Потапова. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – Гл. II. – С. 54.

## S U M M A R Y

*The «possible» worlds of the analysed authors are creative worlds; the concept «music» takes a very important place in these worlds and has individual author's implementation. The use of musical lexis is a cognitive strategy of the poetic discourses of I. Annenskiy and N. Gumilev. The musical lexical units in these discourses have high syntagmatic potentials, a wide range of functioning, implicit senses and figurativeness. They help to demonstrate I. Annenskiy's and N. Gumilev's verbalized presentations of the most interesting phenomenon – music.*

*Поступила в редакцию 31.08.2007*