

МУЗЫКА КАК СУБЪЕКТ В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Л.Н. ТОЛСТОГО

Коробко Людмила Владимировна, Леонтьева Юлия Сергеевна, Переходченко Каролина Сергеевна

Кафедра иностранных языков, ВУНЦ ВВС ВВА, Воронеж, Россия

Аннотация: *В статье анализируется концепт «музыка», вербализованный в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната», рассматривается специфика феномена «музыка» как субъекта в языковой картине мира Л.Н. Толстого. Определяется когнитивно-семантическое содержание искомого концепта, анализируются особенности его архитектоники, выявляются концептуальные признаки на основе изучения его составляющих. Когнитивным базисом музыки являются дискретность эмоциональных состояний, духовность, коммуникация и др. Музыка как субъект социоцентрична.*

Ключевые слова: *музыка, Л.Н. Толстой, когнитивная структура, концепт, фрейм, слот, субъект, языковая картина мира, эмоции.*

1. Введение.

Музыка, как ни одно другое искусство, имела огромное значение на протяжении всей жизни Льва Николаевича. Интерес Толстого к музыке проявлялся в различных формах [Эйгес, 1929, с. 241]. Музыкальные переживания различного рода, присущие писателю, от проявлений, характерных лишь для музыкального быта, до произведений, относящихся к области подлинной музыкальной культуры, легли в основу его художественных изображений музыкального переживания и сформировали взгляды на музыку [Эйгес, 1929, с. 245]. Для раскрытия значения категории *музыки* в художественном сознании Л.Н. Толстого необходимо обратиться к анализу музыкальной концептосферы в творчестве писателя.

Анализ художественного текста с позиции его концептуальной природы переводит исследование из области литературоведения в сферу когнитивной лингвистики [Епишева, 2009]. Концепт, как базовая единица когнитивных исследований, понимается нами как «квант структурированного знания», «глобальная мыслительная единица» [Попова, Стернин, 2007, с. 3–4], «оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания» [КСКТ, 1997, с. 90–92], а также результат «столкновения словарного значения слова с личным и народным представлением человека» [Лихачев, 1993, с. 5].

Когнитивная структура любого концепта включает в себя набор фреймов. По определению В.З. Демьянкова, фрейм – «это единица знаний, организованная вокруг некоторого понятия, но, в отличие от ассоциаций, содержащая данные о существенном, типичном и возможном для этого понятия... Фрейм организует наше понимание мира в

целом... Фрейм – структура данных для представления стереотипной ситуации» [Цит. по Чудинов, 2001]. Каждый фрейм подразделяется на слоты, представляющие собой «элементы ситуации, которые включают какую-то часть фрейма, какой-то аспект его конкретизации» [Чудинов, 2001, с. 16].

В концепте «музыка» в произведении Толстого отражены «общие символистские представления о музыке как о некоей универсальной и метафизической силе, <...>, амбивалентная природа которой выражается в неразрывном сочетании алогичности и стихийности с рассудочностью, мерой и гармонией» [Епишева, 2009].

2. Методы и методологии

Актуальность настоящего исследования обусловлена недостаточной изученностью языкового отражения концепта «музыка» в русской художественной литературе. Языковые средства, объективирующие данный концепт, позволяют выявить понимание того или иного феномена в национальной картине мира, а вербализация концепта «музыка» в частности ярко высвечивает особенности национального мировидения.

Цель настоящей статьи заключается в выявлении концептуальных составляющих феномена «Музыка» как одной из доминант индивидуально-авторской концептосферы и определении специфики функционально-семантического поля субъектности при изучении процесса вербализации феномена «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого (на материале произведения «Крейцера соната»).

В работе были использованы следующие методы исследования: метод контекстуального анализа, метод количественного анализа.

Под функционально-семантическим полем, согласно «Большому энциклопедическому словарю», понимается «система разноуровневых средств данного языка (морфологических, синтаксических, словообразовательных, лексических, а также комбинированных – лексико-синтаксических и т.п.), взаимодействующих на основе общности их функций, базирующихся на определённой семантической категории» [Языкознание, 1998, с. 566–567].

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 [Матаева, 2005, с. 8].

Субъект – «термин логики, обозначающий предмет, о котором выносится суждение, соотносится с предикатом. В логических теориях субъект трактуется либо как представление об объекте, либо онтологически – как сам объект действительности» [Языкознание, 1998, с. 497–498].

В грамматической традиции термин «субъект» использовался для обозначения члена

предложения, который соответствовал предмету мысли (суждения). «Различают грамматический субъект (подлежащее), относящийся к синтаксической структуре предложения (плану выражения); семантический субъект, относящийся к содержанию предложения; коммуникативный субъект; логический субъект; психологический субъект» [Языкознание, 1998, с. 498]. В настоящей работе под субъектом понимается деятель, действие которого направлено на какой-либо объект.

Рассмотрим контексты, в которых музыка представлена как **субъект** в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната».

3. Результаты

В исследуемом материале выделяются следующие **субъектные значения**: *музыка как субъект действия, агент; как субъект-каузатор действия; как субъект экзистенциальный; субъект-соучастник действия.*

Квантитативное соотношение указанных типов субъектных значений отражено в таблице 1.

Таблица 1

Количественная иерархия соотношения субъектных значений, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка»

<i>Субъектное значение</i>	<i>Количество (%)</i>	<i>Примеры</i>
Субъект действия, агент	3 (50 %)	<i>не началась музыка</i>
		<i>началась музыка</i>
		<i>Все [в особенности музыка] было направлено</i>
Субъект-каузатор действия	2 (33 %)	<i>удовольствия, доставляемого музыкой</i>
		<i>музыка, танцы разжигают эту чувственность</i>
Субъект-соучастник действия	1 (17 %)	<i>он-то с своей музыкой</i>

В большинстве проанализированных контекстов, категорирующих концепт «Музыка», музыка представлена как **субъект действия, агент**. Музыка воспринимается Толстым как активный деятель, способный воздействовать на сознание людей самыми разнообразными способами. Толстой наделяет ее качествами действующей сущности, живого существа. Обратимся к примерам:

Но, несмотря на то, что я не ревновал, я все-таки был ненатурален с ним и с нею и во время обеда и первую половину вечера, пока не началась музыка [Толстой, 2013, с. 66].

Субъект действия (*музыка*) коррелирует с фазисным глаголом (*начаться*). В данном контексте описывается влияние музыки на эмоциональное состояние человека. В этой связи

следует заметить, что корреляция музыки с эмоциональной сферой человека пронизывает в целом всё содержание произведения «Крейцера соната». В нашем исследовании мы исходим из основополагающих постулатов лингвистической теории эмоций, изложенных в исследованиях профессора З.Е. Фоминой [Фомина, 1996, 2006, 2013 и др.]. Итак, что касается вышеприведенного контекста, то Л.Н. Толстой особо подчеркивает способность музыки не только определять, но и изменять эмоционально-психологический настрой человека. Как правило, в повседневной жизни человек подавляет, скрывает свои настоящие чувства, и лишь немногие факторы могут послужить толчком к их проявлению, заставить проявить свою истинную сущность. Одним из таких факторов является **музыка**. Толстой говорит о том, что «ненатуральное» поведение человека заканчивается в момент начала исполнения музыкального произведения: «начаться» – «получить начало» [Ожегов, 2010, с. 329]. Музыка приводит человека в душевное равновесие, нейтрализует его состояние. Таким образом, музыка служит поводом, чтобы «снять маску». В данном контексте нами был выделен **фрейм «МУЗЫКА – ЗВУЧАЩАЯ МЕЛОДИЯ»**, который репрезентирует звуки музыкальных инструментов, заполняющие собой пространство, привлекающие внимание и не оставляющие никого равнодушным. Эта особенность выражена в **слоте** концепта «музыка»: *звучание, существование во времени и пространстве*, который символизирует момент начала исполнения (звучания) музыкального произведения («началась музыка»).

В следующем контексте субъект «музыка» также выступает **в роли агенса** в сочетании с фазисным глаголом:

*Довольно рано **началась музыка** <...> он [Трухачевский] принес **скрипку**, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрывку, достал и стал строить. <...> жена села с **притворно равнодушным видом** <...> **за рояль**, и **начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот**. <...> они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Он взял **первый аккорд**. У него сделалось **серьезное, строгое, симпатичное лицо**, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами **дернул по струнам**, и **рояль ответил ему**. И началось... Они **играли Крейцерову сонату Бетховена**... У!.. **Страшная вещь эта соната**... Потом еще **играли по просьбе гостей то «Элегию» Эрнста, то еще разные вещицы** [Толстой, 2013, с. 66–68].*

При описании подготовки к концерту Толстой использует такой стилистический прием, как перечисление: «он принес скрипку, отпер ящик, снял покрывку, достал и стал строить», «начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот», «взглянули, оглянулись, сказали». Монотонность перечисления завершается в тот момент, когда начинает звучать музыка. Таким образом, писатель прибегает к этому приему, чтобы

акцентировать внимание читателей на моменте начала концерта.

На тесную связь музыки и физического и эмоционального состояния, возникающего при ее прослушивании, указывает «подтекстуальная параллель», которую можно провести между ритмическим тактом музыки и пульсирующим сердцем [Терен, 1998, с. 114]. Этому свидетельствует и тот факт, что «такт музыки исторически происходит от сопровождающих народную музыку плясового характера равномерных ударов, промежутки между которыми близки междуударным интервалам нормального пульса» [Музыкальная энциклопедия, 1981, с. 228]. Д. Терен отмечает, что слово «сердце» имеет общий корень с лат. *cor, cordis*, от которого образовано латинское слово *accordium* – «соглашение». Позже возникло слово «аккорд», ставшее музыкальным термином и обозначением определенного вида музыкального инструмента, предшествующего фортепиано [Терен, 1998, с. 114].

Повествуя о начале исполнения музыкального произведения, писатель говорит: «*Он взял первый аккорд*», тем самым Л.Н. Толстой подчёркивает «соглашение» между музыкантами. О негласном соглашении музыкантов свидетельствует также и физиогномика: «*они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу*», развитие дальнейших событий можно отразить посредством следующей семантико-когнитивной цепи: взгляд – эмоции – любовь.

Для описания эмоционального состояния исполнителей Толстой использует оценочную лексику: «*с притворно равнодушным видом*». Писатель обращает внимание на лица музыкантов во время начала концерта «*серьезное, строгое, симпатичное лицо*». На основании анализа данного контекста, нами был выделен следующий концептуальный **признак**: музыка облагораживает, погружает во внутренний мир, требует строгости и сосредоточения.

В данном отрывке упоминаются такие музыкальные инструменты, как *фортепиано, рояль и скрипка*. **Скрипка** имеет красивый и певучий звук, который похож на человеческий голос. Этим обусловлено трепетное отношение музыканта к ней: «*осторожными пальцами дернул по струнам*». Толстой также наделяет **рояль** человеческими качествами, используя метафору: «*рояль ответил*».

Эмоции относительно «Крейцеровой сонаты» Бетховена переполняют Толстого, это отражают междометие и восклицание «*У!*», а также оценочная характеристика «*страшная вещь*».

Следует также отметить, что начало концерта является одним из ключевых моментов в сюжете повести, подтверждением этого служит тот факт, что Толстой неоднократно менял персонажа, который начинает играть музыку. В первой редакции «Крейцеровой сонаты» этот эпизод выглядел так: «*Они в одно время ударили аккорд – она на рояли, он на скрипке*»

(Толстой 1928–1958:ХС:333). В 13-ом варианте: «Она взяла первый аккорд <...> и ответил роялю» (там же, 61), в 14-ом варианте: «Он взял первый аккорд <...> он осторожно пальцами дёрнул по струнам, и рояль ответил ему» (154–155) [Цит. по Терен, 1998, с. 114].

В данном примере Толстой также упоминает другие музыкальные произведения: *«играли то “Элегию” Эрнста, то еще разные вещицы»*, однако он не уделяет им должного внимания. Таким образом, мы приходим к выводу, что остальные произведения не производят на писателя столь сильного воздействия как «Крейцера соната» Бетховена.

В данном контексте актуализируются **следующие признаки** «музыки»:

- музыка способствует духовному сближению;
- музыка облагораживает, исполнитель забывает об окружающей действительности, погружается в мир звуков и в свой внутренний мир;
- музыка требует абсолютной сосредоточенности;
- она служит средством коммуникации.

Анализируемый концепт представлен **2 фреймами**:

- 1) МУЗЫКА – ДУХОВНОЕ РАЗВИТИЕ;
- 2) МУЗЫКА – МЕТАЯЗЫК.

Фрейм «МУЗЫКА – ДУХОВНОЕ РАЗВИТИЕ» включает в себя **2 слота**: *музыка – каузатор физической и эмоциональной связи*, репрезентирующий взаимоотношения музыкантов (*«они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу»*), которые сливаются в едином порыве во время исполнения музыкального произведения; *музыка – средство облагораживания*, который связан с серьезным отношением музыканта к исполняемому произведению (*«сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо»*). **Фрейм «МУЗЫКА – МЕТАЯЗЫК»** содержит **слот**: *музыка – средство коммуникации*, проявляющийся в том, что посредством музыки, исполняемой на скрипке и рояле, осуществлялось общение, а также происходило объяснение в любви.

«Музыка» также является **субъектом действия (агентом)**:

Все было направлено против нее, в особенности эта проклятая музыка [Толстой, 2013, с. 65].

Субъект действия (**музыка**) употребляется при предикате, выражающем физическое и эмоциональное воздействие (**быть направленным**).

Толстой дает резко негативную оценку музыке. Согласно толковому словарю, «*проклятый*» означает «ненавистный, проклинаемый» [Ожегов, 2010, с. 496]. В данном контексте музыка вызывает чувство ненависти, отвращения, актуализируется **признак** негативного влияния музыкальных произведений на умы и души людей. Мы можем выделить **фрейм «МУЗЫКА – ПОТОК ЭНЕРГИИ»** (слот: *музыка – отрицательная*

энергетики), поскольку музыка представляет собой поток звуков, несущих определенную, заложенную композитором энергетику. В анализируемом примере музыкальное произведение вызывает в слушателях столь сильные эмоции, что вызывает отторжение, из чего мы можем сделать вывод, что музыкальное произведение содержит в себе отрицательную энергетику.

Музыка представлена как **субъект-каузатор действия**:

Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь, кроме удовольствия, доставляемого музыкой? [Толстой, 2013, с. 65].

Субъект-каузатор выражен эксплицитно: «...удовольствия, доставляемого **музыкой**». Субъект-каузатор действия употребляется в сочетании с каузативными (причинно-следственными) глаголами [Матаева, 2005, с. 9]. В конструкциях с субъектом-каузатором выделяются 1) субъект каузирующего действия (*музыка*), 2) каузирующее действие (*доставлять*), 3) объект каузируемого действия (*удовольствие*). Лексема «музыка» представлена в **форме творительного падежа**.

В анализируемом примере показано влияние, которое музыка оказывает на эмоции людей. Писатель указывает, что музыка доставляет *удовольствие*: «чувство радости от приятных ощущений, переживаний; забава, развлечение» [Ожегов, 2010, с. 661]. Таким образом, музыка служит средством развлечения, поднятия настроения, вызывает радость и восторг. Из данного контекста нами был выделен **фрейм «МУЗЫКА – НАСЛАЖДЕНИЕ» (слот: музыка – источник эстетического наслаждения)**. Музыка как гедонистическая категория доставляет удовольствие и детерминирует появление положительных эмоций.

В нижеследующем контексте «музыка» также выступает в качестве **субъекта-каузатора действия**:

Наряды, чтения, зрелища, музыка, танцы, сладкая пища, вся обстановка жизни, от картинок на коробках до романов и повестей и поэм, еще более разжигают эту чувственность, и вследствие этого самые ужасные половые пороки и болезни делаются обычными условиями выращивания детей обоего пола и часто остаются и в зрелом возрасте [Толстой, 1982, с. 200].

В данном примере субъектом каузирующего действия является «музыка», каузирующее действие выражено глаголом «разжигать», объектом каузируемого действия служит «чувственность». Толстой использует метафору «музыка разжигает».

Музыка воздействует на чувства и «разжигает» их, она воспринимается как сенсуалистическая категория в языковой картине мира Толстого. Используя ряды однородных членов, Толстой демонстрирует степень нарастания эмоционального напряжения, что можно отразить посредством следующей семантико-когнитивной цепи:

наряды → чтения → зрелища → музыка → танцы → сладкая пища → обстановка жизни → картинки на коробках → романы, повести, поэмы. Перечисленные реалии, по мнению Толстого, ведут к развращению людей, и как следствие, к «половым порокам» и болезням. Таким образом, музыка способствует загниванию и разложению общества. В анализируемом контексте выделяется **фрейм «МУЗЫКА – СРЕДСТВО ПРАЗДНОГО ВРЕМЯПРЕПРОВОЖДЕНИЯ» (слот: музыка – порок, разжигание чувств).**

В следующем примере мы наблюдаем **субъект-соучастник действия**. Субъект выражен существительным в форме «с»:

Вот он-то с своей музыкой был причиной всего. <...> На суде так и решено было, что я обманутый муж и что я убил, защищая свою поруганную честь [Толстой, 2013, с. 52].

Толстой заявляет, что музыка послужила причиной убийства («*Вот он-то с своей музыкой был причиной всего*»). По его мнению, музыка может спровоцировать человека на необдуманные поступки, даже на убийство. В анализируемом примере лексема «музыка» представлена **в форме творительного падежа с предлогом «с»**. Под воздействием музыки в душе человека зарождается беспокойство, раздражение, которое со временем усиливается и может привести к непоправимым последствиям. В данном контексте нами был выделен **фрейм «МУЗЫКА – СОБСТВЕННОСТЬ» (слот: музыка – орудие провокации)**. Музыка определяется Толстым как собственность («*он-то с своей музыкой*»), как нечто, принадлежащее человеку, как инструмент, орудие, с помощью которого музыкант может оказывать воздействие на слушателей.

Анализ контекстов, в которых «музыка» представлена в качестве субъекта действия, показывает, что в большинстве примеров лексема «музыка» употребляется при лексико-семантической группе фазисных глаголов; второе по частотности место занимают глаголы физического и эмоционального воздействия, далее следуют каузативные (причинно-следственные) глаголы. В конструкциях с субъектом-каузативом выделяются 1) субъект каузирующего действия, 2) каузирующее действие, 3) объект каузируемого действия.

Среди широкого спектра **субъектных значений** преобладает *музыка как субъект действия, агент* (50 %); *как субъект-каузатив действия* (33 %); *субъект-соучастник действия* (17 %). Превалирование примеров, в которых музыка представлена как субъект действия, агент, представляющий собой направленный звучащий поток энергии, говорит о том, что Толстой наделяет ее качествами активного деятеля, действующей сущности, живого существа, способного воздействовать на сознание людей самыми разнообразными способами.

Когнитивная структура вербализованного концепта «музыка» с мелиоративным содержанием характеризуется дискретностью состава конституирующих его

концептуальных признаков. Архитектоника концепта «музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого складывается из **7 фреймов**, инкорпорирующих **8 слотов**: **фрейм 1**: музыка – звучащая мелодия (*слот*: звучание, существование во времени и пространстве); **фрейм 2**: музыка – духовное развитие (*слоты*: музыка – каузатор физической и эмоциональной связи, музыка – средство облагораживания); **фрейм 3**: музыка – метаязык (*слот*: музыка – средство коммуникации); **фрейм 4**: музыка – поток энергии (*слот*: музыка – отрицательная энергетика); **фрейм 5**: музыка – наслаждение (*слот*: музыка – источник эстетического наслаждения); **фрейм 6**: музыка – средство праздного времяпрепровождения (*слот*: музыка – порок, разжигание чувств); **фрейм 7**: музыка – собственность (*слот*: музыка – орудие провокации).

Когнитивная модель концепта «музыка» представлена на рисунке 1.

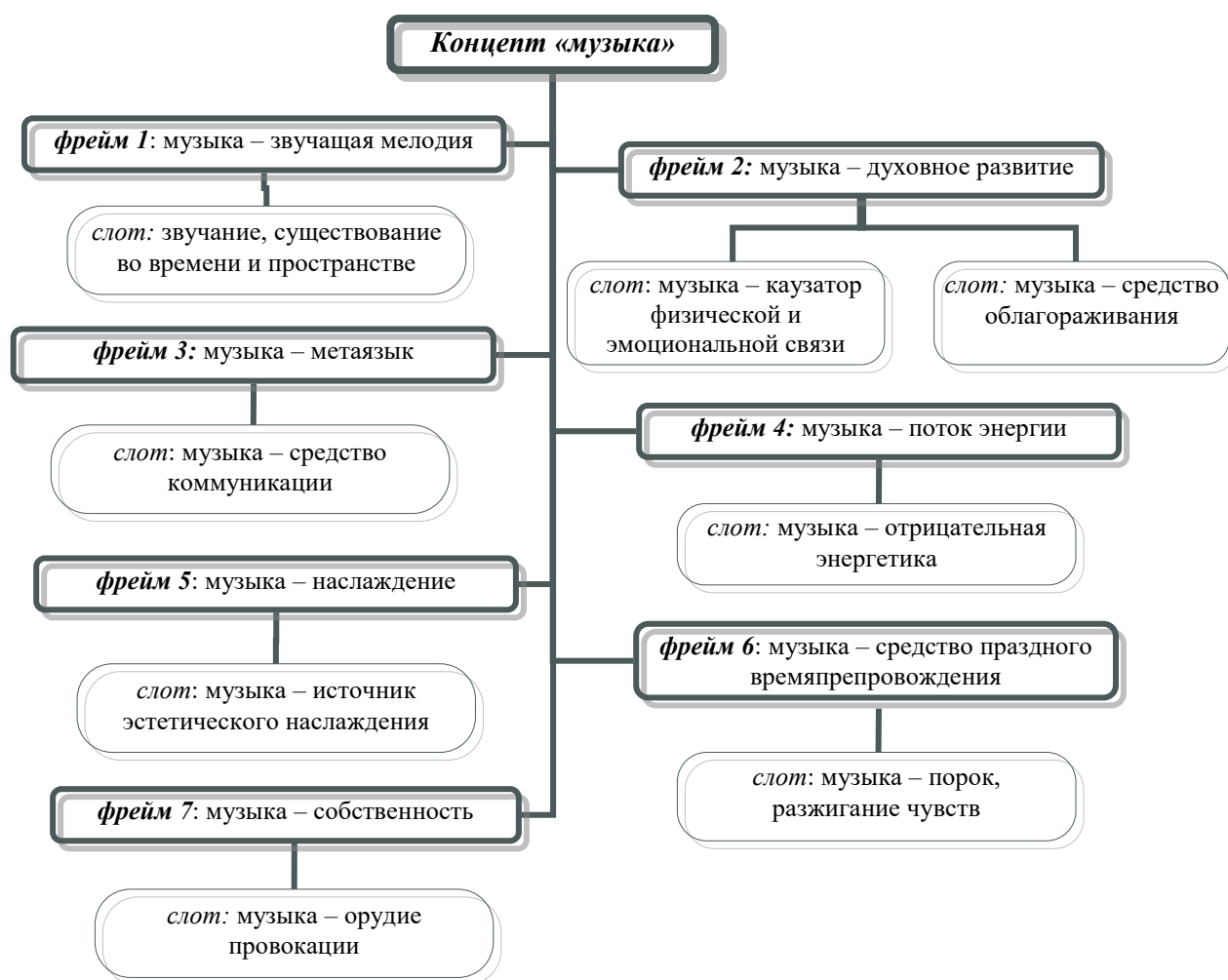


Рис. 1. Когнитивная модель концепта «музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого на материале повести «Крейцерова соната»

Представленные фреймы и слоты конституируются **11 концептуальными признаками музыки**, рефлектируемыми соответствующими языковыми средствами.

С ценностной точки зрения к **положительным концептуальным признакам** концепта «музыка» относятся:

- 1) музыка как средство развлечения, поднятия настроения (рекреационное предназначение музыки);
- 2) доставляет удовольствие и детерминирует появление положительных эмоций;
- 3) повод «снять маску»;
- 4) способна нейтрализовать состояние человека;
- 5) облагораживает, погружает во внутренний мир, требует строгости и сосредоточения;
- 6) средство общения;
- 7) способствует сближению людей.

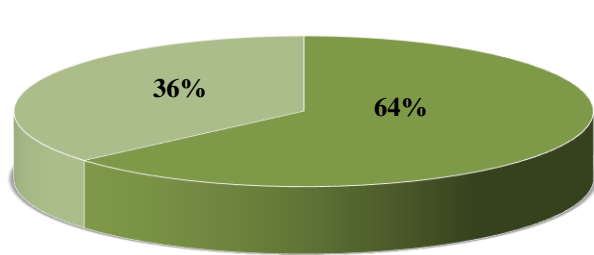
Среди положительных концептуальных признаков концепта «музыка» выделяются традиционные, общепринятые признаки, такие как духовное развитие, эстетическое наслаждение, сближение, коммуникация, возможность быть самим собой.

Среди **негативных концептуальных признаков** выделяются:

- 1) музыка культивирует чувство ненависти, отвращения в сознании людей;
- 2) отрицательно воздействует на эмоциональное и психологическое состояние;
- 3) является пороком и способствует деградации общества;
- 4) провоцирует человека на необдуманные поступки.

К негативным признакам, участвующим в концептуализации музыки, относятся ненависть, раздражение, порок и деградация, провокация.

Изучение когнитивной структуры концепта «музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого позволяет выделить концептуальные признаки анализируемого концепта, детерминированные как сущностными свойствами музыки, эксплицируемыми в языке, так и индивидуально-авторским восприятием писателя. Толстой наделяет музыку разнообразными характеристиками, как положительными, так и отрицательными, среди которых доминируют положительные, отражающие благотворное влияние музыки на эмоционально-психологическое состояние людей (см. рисунок 2). Отрицательные характеристики исследуемого концепта репрезентируют личностное видение и восприятие музыки Толстым на фоне описываемой им семейной драмы.



- Положительные признаки: духовное развитие, эстетическое наслаждение, сближение, коммуникация, возможность быть самим собой
- Отрицательные признаки: ненависть, раздражение, порок, деградация, провокация

Рис. 2. Квантитативное соотношение положительных и отрицательных концептуальных признаков музыки в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната»

В ходе анализа эмпирического материала установлено, что музыка как субъект соотносится с разнообразными реалиями внешнего и внутреннего мира человека.

- Музыка – чувство (сенсуалистическая категория);
- Музыка – наслаждение (гедонистическая категория);
- Музыка – развлечение (культурно-ценностная категория);
- Музыка – нейтрализатор (эмоционально-психологическая категория);
- Музыка – концентрация (физиологическая категория);
- Музыка – развитие (интеллектуальная категория);
- Музыка – коммуникация (коммуникативная категория);
- Музыка – духовная связь (эмоционально-психологическая категория);
- Музыка – порок (морально-этическая категория);
- Музыка – провокация (психофизическая категория).

Приведенные корреляции музыки говорят о том, 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; далее музыка оказывает большое влияние на умственное и морально-нравственное состояние слушателей, это подтверждают интеллектуальная и морально-этическая категории; музыка также способна влиять на физическое состояние людей, это проиллюстрировано на примере физической и психофизической категорий. Таким образом, музыка оказывает воздействие не только на душевное, но и на физическое состояние человека.

4. Заключение

Специфика архитектоники исследуемого концепта «музыка» отражает особенности мировоззрения и мировосприятия Л.Н. Толстого. В своем восприятии музыки как

проявления прекрасного Толстой близок к романтикам. Так, в произведении Э.-Т.-А. Гофмана «Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники» музыкант Крейслер говорит: «Какое все же удивительное, чудесное искусство музыка, и как мало человек сумел проникнуть в ее глубокие тайны! Но разве не живет она в груди самого человека, так наполняя его внутренний мир благодатными образами, что все его мысли обращаются к ним, и новая, просветленная жизнь еще здесь, на земле, отрешает его от суеты и гнетущей муки земного?» [Гофман, 1972, с. 35]. Взгляд Л.Н. Толстого на музыку, показанный в повести «Крейцера соната», сильно расходится с его отношением к музыке на протяжении всей его жизни. В повести Толстой говорит о музыке Бетховена как «страшной» и непостижимой, а, следовательно, опасной для психического состояния человека. Подобное отклонение на пути его размышления могло быть вызвано особыми событиями, происходящими в жизни писателя.

Концепт «музыка» в языковой картине мира писателя характеризуется спецификой когнитивной структуры и особенностями семантического содержания. Он представлен как многомерная когнитивная структура, ядерным репрезентантом которой является лексема «музыка». Музыка в языковой картине мира Толстого репрезентируется как универсальная, метафизическая сила, обладающая амбивалентной природой и высокой степенью экспрессивности. Структура концепта «музыка» характеризуется дискретной архитектурой, включающей семь базовых фреймов, обладающих спецификой структурной периферии и отличительным набором концептуальных составляющих. Когнитивным базисом для концепта «музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого являются дискретность эмоциональных состояний, духовность, интеллектуальная и морально-этическая значимость, коммуникация, физиологическая составляющая. Музыка как субъект социоцентрична, поскольку влияет как на отдельного человека, так и на общество в целом, являясь каузатором духовного развития, регулируя эмоционально-психологическое и морально-нравственное состояние индивида и социума.

Литература

1. *Эйгес И.* Воззрение Толстого на музыку / И. Эйгес // Эстетика Льва Толстого: Сборник статей [Электронный ресурс]. – М. : Гос. акад. худож. наук, 1929. – С. 241–308. – URL : <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/est/est-241-.htm> (дата обращения: 11.07.2014).
2. *Епишева О.В.* Концепт «музыка» в лирике К.Д. Бальмонта / О.В. Епишева // Константин Бальмонт. Сайт исследователей жизни и творчества : [сайт]. – URL : <http://balmontoved.ru/almanah-solnechnaja-prjazha/vypusk-3/k-balmont-v-zerkale-filologii/37-ov-episheva-kontsept-muzyka-v-lirike-kd-balmonta.html> (дата обращения: 26.02.2015).

3. *Попова З.Д.* Когнитивная лингвистика / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – М. : АСТ : Восток-Запад, 2010. – 314 с.
4. Краткий словарь когнитивных терминов / [под общ. ред. Е.С. Кубряковой]. – М. : Филол. фак. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
5. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 5.
6. *Чудинов А.П.* Россия в метафорическом зеркале: Монография по когнитивному исследованию политической метафоры / А.П. Чудинов. – Екатеринбург : УрГПУ, 2001. – 238 с.
7. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд. – М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
8. *Матаева Ю.А.* Субъектно-объектные отношения в деловом языке второй половины XVIII века (по архивным материалам) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Ю.А. Матаева ; Челябинский государственный педагогический университет ; науч. рук. Л.А. Глинкина. – Челябинск, 2005. – 22 с.
9. Толстой Л.Н. Крейцерова соната. Повести / Л.Н. Толстой. – М. : «Искательпресс», 2013. – С. 3–86.
10. *Фомина З.Е.* Немецкая эмоциональная картина мира и лексические средства ее вербализации : монография / З.Е. Фомина. – Воронеж: ИПЦ ВГУ, 2006. – 336 с.
11. *Фомина З.Е.* Эмоциональные концепты в русской, немецкой, австрийской и швейцарской художественной картине мира / З.Е. Фомина / Лингвоконцептология : перспективные направления : монография, под. ред. А.Э. Левицкого, О.П. Воробьевой, В.К. Щербина и др. – Луганск : ЛНУ имени Тараса Шевченко, 2013. – С. 247–274.
12. *Фомина З.Е.* Эмоционально-оценочная лексика современного немецкого языка: Дис. . д-ра филол. наук / З.Е. Фомина. – М. : РАН, Ин-т Языкознания, 1996. – 399 с.
13. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка : Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л.И. Скворцова. – 26-е изд., испр. и доп. – М. : ООО «Издательство Ониск» : ООО «Издательство «Мир и Образование», 2010. – 736 с.
14. *Терен Д.* Мотив музыки в Крейцеровой сонате Л.Н. Толстого / Д. Терен // Slavica Tergestina 6 (1998) [Электронный ресурс]. – 1998. – Vol. 6. – С. 101–123. – URL : <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2254/1/04.pdf> (дата обращения: 23.07.2014).
15. *Музыкальная энциклопедия* / [под ред. Ю.В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 228.

16. Толстой Л.Н. Послесловие к «Крейцеровой сонате» / Л.Н. Толстой // Собр. соч.: в 22 т. / Л.Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 12. – С. 197–210 [Электронный ресурс]. – URL: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_12/01text/0285.htm (дата обращения: 12.02.2015).

17. Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники / Э.Т.А. Гофман. – М. : Наука, 1972. – 667 с.