

На правах рукописи



Касьянова Наталья Борисовна

ПРАГМАТИКА АВТОРСКОГО МЕТАТЕКСТА В МУЗЫКАЛЬНОМ  
ПРОИЗВЕДЕНИИ

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

10.02.19 – теория языка

Москва 2018

Работа выполнена на кафедре романской филологии  
Института иностранных языков  
Государственного автономного образовательного учреждения  
высшего образования города Москвы  
«Московский городской педагогический университет»

- Научный руководитель** доктор филологических наук, профессор  
**Викулова Лариса Георгиевна**
- Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор кафедры  
массовых коммуникаций Международной академии  
бизнеса и новых технологий (МУБиНТ)  
**Степанов Валентин Николаевич**
- доктор филологических наук, доцент, профессор  
кафедры английской филологии ФГАОУ ВО  
«Самарский национальный исследовательский  
университет имени академика С.П. Королева»  
**Шевченко Вячеслав Дмитриевич**
- Ведущая организация:** **ФГАОУ ВО «Белгородский государственный  
национальный исследовательский университет»  
(НИУ «БелГУ»)**

Защита состоится «13» июня 2018 г. в 11 часов на заседании диссертационного совета  
Д 850.007.08 при ГАОУ ВО МГПУ Московский городской педагогический  
университет 105064, г. Москва, Малый Казенный пер., д. 5 Б, ауд. 331.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГАОУ ВО города Москвы  
«Московский городской педагогический университет» по адресу 129226, г. Москва, 2-  
й Сельскохозяйственный проезд, д. 4 и на сайте ГАОУ ВО МГПУ

Автореферат разослан « » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филол. наук



С.В. Михайлова

Реферируемая диссертационная работа посвящена изучению музыкального произведения как дискурсивного феномена с лингвопрагматической точки зрения.

**Актуальность исследования** определяется необходимостью рассмотрения текста музыкального произведения, созданного дискурсивной личностью, которая входит в определенное профессиональное сообщество и активно влияет на восприятие своего творчества адресатом (как профессионалами, так и любителями).

Паратекстовые элементы (предисловие, комментарий), сопровождающие музыкальное произведение, рассматриваются, как правило, музыкантами – теоретиками, музыковедами, исполнителями – с точки зрения искусствоведения. При этом не учитывается необходимость исследования дискурса композитора, не изучается его влияние на адресата, недостаточное внимание уделяется анализу текста с позиций прагматической лингвистики.

**Гипотеза исследования.** Изучение околотекстовых образований в музыкальных произведениях позволяет выявить их коммуникативный потенциал. Активная позиция композитора как дискурсивной личности направлена на использование метатекста в новаторских произведениях как ориентирующей системы для профессиональной аудитории (исполнителей) и непрофессиональной (слушателей).

Появление вторичной текстовости, то есть текстовости, «созданной на базе другого текста и сохраняющей его основное содержание» [Матвеева 2010: 62-63], обусловлено прагматическим компонентом коммуникативной ситуации (Ж. Женетт, Ф. Лан). Благодаря использованию вторичных текстов происходит расширение смысловых рамок всего сочинения как целостного образования. Этим вызвана необходимость изучения прагматического потенциала предварительного разъяснения сути и актуальности музыкального произведения, инновационного с точки зрения языка и жанра. Под инновационными в работе понимаются новые по форме и содержанию музыкальные произведения, не встречавшиеся ранее в музыкальной практике.

В последние десятилетия проявляется интерес к изучению проблемы отдельных компонентов периферийных образований текста на материале как научно-гуманитарной (И.В. Арнольд, М.В. Алексеева, С.А. Байкова, Е.С. Бердник), так и художественной литературы (Л.Г. Викулова, Ж.И. Подоляк). Вместе с тем открытым остается вопрос о роли авторского паратекста в расширении смысловых рамок музыкального сочинения. Не в полной мере освещен коммуникативно-прагматический аспект паратекста как дискурсивного жанра. Прагматические стратегии автора в становлении инновационных музыкальных жанров и их типологическая стратификация до настоящего времени не привлекали внимания лингвистов-исследователей.

**Объектом** исследования служит авторский метатекст французского композитора XX века Оливье Мессиана. Представленный предисловиями и комментариями к музыкальным произведениям, а также интервью и документальными фильмами с участием композитора, авторский метатекст создает определенную коммуникативную ситуацию в цепочке [автор – исполнитель – слушатель] и

способствует созданию ориентирующей системы, облегчающей восприятие и принятие адресатом используемых автором инноваций.

**Предметом исследования** выступают особенности коммуникативно-прагматического аспекта музыкального дискурса, представленного метатекстом композитора Оливье Мессиана (предисловия к нотам, нотные ремарки, интервью и фильмы с участием французского композитора).

**Теоретические** разработки и положения диссертации опираются на фундаментальные идеи и концепции отечественных и зарубежных ученых в области:

– *философии и теории языка, музыкального языка* (В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, В.Е. Чернявская, В.В. Николаев, А.Г. Гурочкина, М.Ш. Бонфельд, В.Н. Холопова, Г.К. Жукова) – определения понятий *метаязык, музыкальный язык*;

– *теории текста и музыкального текста* как его особой разновидности (Р. Якобсон, Н.Д. Арутюнова, Н.С. Валгина, И.Р. Гальперин, Т.А. ван Дейк, Б.Л. Яворский, М.А. Арановский, М.Ш. Бонфельд, О.В. Соколов, С.Ю. Баранова) – критический подход к понятиям *текст, музыкальный текст, знак, символ, дискурс, жанр*;

– *дискурс-анализа* (В.И. Карасик, Ю.Н. Караулов, А.А. Кибрик, М.Л. Макаров, В.Е. Чернявская, Дж. Суэлз, П. Шародо, С. Тичер, М.В. Горбунова, Э.А. Дейнека, М.В. Йоргенсен и др.) – анализ текста с точки зрения дискурсивного подхода;

– *прагмалингвистики* (Л.Г. Викулова, С.Н. Плотникова, Е.Ф. Серебренникова, В.Н. Степанов, И.П. Сусов, Л.П. Рыжова и др.) – анализ новых речевых практик взаимодействия и воздействия;

– *культурологии и музыкознания* (И.В. Зыкова, И.А. Корсакова, Н.М. Морозова, Г.Р. Тараева, А.Н. Якупов, Т.В. Чередниченко, С.Я. Вартанов, Л.П. Казанцева, В.С. Виноградова, Т.В. Грачёва, С.М. Мальцев, Е.Д. Сущеня, С.И. Савенко, А.М. Черемисин) – анализ музыкального произведения с точки зрения его включенности в музыкальный дискурс, изучение внемusicalных компонентов нотного текста, проблем его понимания.

**Источниками материала исследования** послужили авторские предисловия к нотам и комментарии в текстовом поле нот, составленные О. Мессианом, разделы теоретических трудов французского композитора, поясняющие содержание его произведений, интервью и фильмы с участием О. Мессиана, в которых он излагает свои творческие принципы. Всего проанализировано 19 авторских предисловий, комментарии, содержащиеся в нотах 7 произведений О. Мессиана, серия интервью, вышедшая в виде книги, общим объемом около 300 страниц.

**Цель исследования** состоит в выявлении коммуникативного потенциала авторского паратекста на основе анализа факторов, обусловивших появление данного околотекстового образования в музыкальной культуре XX века, способов его языковой реализации и установлении прагматической значимости авторского паратекста.

Данная цель обуславливает необходимость постановки и решения следующих **исследовательских задач**:

– проанализировать основные аспекты изучения дискурса в предметной сфере *музыка* в отечественной и зарубежной лингвистике с целью обоснования основных положений и методологии исследования;

– выявить особенности дискурса в предметной области *музыка* как формы профессионального дискурса;

– определить статус, функции и роль паратекста в структурно-семантической организации музыкального произведения и в речевом воздействии на адресата;

– определить статус дискурсивной личности автора музыкального произведения (на материале произведений О. Мессиана);

– рассмотреть коммуникативные стратегии на примере авторского паратекста О. Мессиана и проанализировать языковые механизмы, способствующие осуществлению коммуникации в цепочке [автор – исполнитель – слушатель].

**Методологическим принципом** исследования является *функционально-прагматический принцип*, что позволяет изучить текст не только в аспекте его создания (позиция автора) и понимания (позиция исполнителя/слушателя), но и в аспекте его коммуникативного воздействия. В основу методологии исследования положена динамическая модель анализа дискурса с учетом положения о его текстовой объективации.

Задачи исследования и специфика анализируемого материала обусловили выбор следующих **методов исследования** в качестве основных: анализ и синтез для описания экстрамузыкальных элементов музыкального произведения с функционально-прагматической точки зрения; контекстологический анализ, позволяющий учитывать влияние коммуникативной ситуации, социокультурных факторов на семантику языка, метод описания по лексико-семантическим группам.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в данной работе предложено и обосновано рассмотрение авторского паратекста музыкального произведения (предисловия, комментарии в нотах, интервью, фильмы) как *ориентирующей системы* (термин С.Л. Васильева), создаваемой композитором для адресата. Определены способы самоидентификации композитора как дискурсивной личности; выявлены коммуникативно релевантные признаки паратекста как дискурсивной формации социального взаимодействия.

Результаты исследования дополняют имеющиеся сведения по такой проблеме, как речевое воздействие посредством устного и письменного текста. Обосновано обращение к коммуникативно-прагматическому аспекту авторского паратекста, способствующего разработке проблемы понимания музыкальных произведений, относящихся к текстам с затрудненным восприятием для современного им адресата.

**Теоретическая значимость исследования** обоснована тем, что: 1) раскрыты характеристики и средства репрезентации композитора как коммуникативной личности в высказывании оценивания и стратегичности в музыкальном дискурсе; 2) установлено, что новаторство композитора проявляется в его текстах, отражающих ответственность создателя как языковой, коммуникативной и дискурсивной личности, для которой характерна энциклопедическая доминация и коммуникативное лидерство; 3) выявлены коммуникативные (диалоговые) стратегии композитора как способ и средство репрезентации субъектности личности композитора в связи с динамикой

реализации дискурса; 4) определен коммуникативный потенциал авторского паратекста музыкальных произведений.

**Практическая ценность работы** состоит в возможности применения ее основных положений и результатов в учебных вузовских курсах для бакалавриата и магистратуры: «Основы теории коммуникации», «Социолингвистика», «Прагмалингвистика», «Сравнительная культурология», «Лингвокультурология», в спецкурсах по лингвистике текста, дискурсивному анализу. Работа может представлять интерес для искусствоведов и культурологов. Результаты диссертационного исследования могут быть использованы при написании курсовых, выпускных квалификационных работ и магистерских диссертаций, а также в научно-исследовательской работе аспирантов. Практическая значимость исследования заключается также в применении синтетического подхода к анализу дискурса в предметной области *музыка*, что может послужить в дальнейшем для новых научных разработок междисциплинарного характера.

**Положения, выносимые на защиту.** При обращении к анализу метатекста музыкального произведения необходимо учитывать следующие моменты.

1. Анализ метатекста музыкального произведения с точки зрения теории коммуникации и теории дискурса позволяет рассмотреть данный феномен как часть *музыкального дискурса*, включающего немзыкальные факторы. При этом музыкальное произведение является центром *музыкально-коммуникативного события* (термин А.М. Черемисина), в котором участвуют *адресант* – композитор, *адресат 1*, или *терциарный адресат* (термин Н.В. Касаткина), – издатель нот, исполнитель произведения, музыкальный критик и *адресат 2*, или *конечный адресат*, – слушатель. В данном типе коммуникации важны немзыкальные факторы, которые влияют на актуализацию информации, содержащейся в музыкальном произведении, и, в итоге, на его коммуникативный успех.

2. Композитор выступает как дискурсивная личность в рамках профессионального (музыкального) дискурса. Такую личность характеризует *энциклопедическая доминация* и *коммуникативное лидерство*, необходимые для управления коммуникативной ситуацией, в которой функционирует новаторское произведение. Для установления диалога с адресатом автор применяет следующие коммуникативно-прагматические стратегии: стратегия стимулирования образного мышления адресата, стратегия максимального приближения содержания своего произведения к адресату (терциарному и конечному), метадискурсивные стратегии (стратегия самопрезентации, убеждения, описательная, объяснительная, инструктивная стратегии).

3. Использование новаторского музыкального жанра *каталог*, который соединяет несколько функций – композиционную, пояснительную, классифицирующую и информационно-поисковую, позволяет структурировать музыкальное произведение и соответствует диалоговой стратегии автора. Путем включения аппарата ориентировки издания автор опирается на принцип каталогизации, используя метадискурсивные стратегии.

4. Для реализации коммуникативно-прагматических стратегий композитора, направленных на установление диалога с адресатом и создание положительного отношения к своей новаторской музыке, в музыкальное произведение включены такие дискурсивные жанры, как предисловие и нотные ремарки. Данные жанры являются средствами усовершенствования кодирования произведения, 'ключами' для реконструкции и расшифровки смысла текста.

**Апробация работы.** Основные положения исследования были представлены в качестве докладов на следующих научных конференциях:

1. IX и X Научная сессия ИИЯ ГАОУ ВО МГПУ (МГПУ, март 2015, март 2016);
2. XVII Научная конференция Школы-семинара им. Л.М. Скрелиной «Человек, язык, время» (ГАОУ ВО МГПУ, сентябрь 2015);
3. Межрегиональная научная конференция «Язык, коммуникация, речевая культура» (ЯрГУ, ноябрь 2015);
4. XIII Международная научно-практическая конференция «Человек в информационном пространстве» (Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, ноябрь 2016);
5. Первая международная научно-практическая конференция «Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик». – (ГАОУ ВО МГПУ, апрель 2016);
6. Научный старт – 2017 (Научная сессия ГАОУ ВО МГПУ, март 2017);
7. XVIII Научная конференция Школы-семинара им. Л.М. Скрелиной «Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы» (ГАОУ ВО МГПУ, сентябрь 2017).

**Объем и содержание работы.** Диссертация общим объемом в 180 страниц (из них 137 страниц основного текста), состоит из введения, трех глав, заключения, девяти приложений, списка использованной литературы, включающего 293 наименования, в том числе 32 на иностранных языках, списка использованных словарей и справочных изданий (14 наименований), списка источников примеров (18 наименований).

Во **Введении** дается обоснование выбора объекта, предмета работы, актуальности и новизны исследования, определяются цель, задачи работы, используемые в ходе анализа методы и подходы, указываются теоретическая значимость и практическая ценность работы, излагаются основные положения, выносимые на защиту.

В **Главе I** «Теоретические предпосылки рассмотрения музыкального произведения как дискурсивного феномена» дается анализ теоретических предпосылок работы, изучается понятие музыкального дискурса и его конститутивные признаки.

В **Главе II** «Диалоговые стратегии композитора: О. Мессиаан» проводится анализ основных коммуникативных стратегий, используемых композитором для создания коммуникативного пространства, в рамках которого он комментирует суть своего новаторства.

В **Главе III** «Каталог птиц» Оливье Мессиаана как новаторский дискурсивный жанр» рассматриваются экстралингвистические и лингвокультурные факторы

появления новаторского музыкального жанра, анализируется жанр как элемент структуры музыкального дискурса и делается вывод о жанрообразующей роли понятия *птица* у О. Мессиана и об использовании автором принципа каталогизации и метадискурсивных стратегий в произведениях, смысловым центром которых являются птицы.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшей работы.

**Приложения** содержат итоги анализа практического материала, а также иллюстрации, не вошедшие в основной текст диссертации.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

В **Главе I** «Теоретические предпосылки рассмотрения музыкального произведения как дискурсивного феномена» музыкальное произведение анализируется с точки зрения дихотомии *текст – дискурс*. Термин ‘произведение’, широко используемый в различных науках (литературоведение, искусствоведение, лингвистика, издательское дело и др.), изначально во многом совпадал с термином ‘текст’. Последний, в основном, понимался как последовательность знаков, главным свойством которой является связность и цельность (А.Э. Мильчин, Т.М. Николаева). Современная функционально-прагматическая точка зрения на ‘текст’ позволила рассматривать его также как одно из средств дискурсивной формации социального взаимодействия (Ю.С. Степанов, Н.А. Валгина, И.Р. Гальперин, Ж.-М. Адам, Т. ван Дейк, Д. Менгено). Подобное мнение распространяется и на произведение, которое при этом остается результатом художественного творчества, обработки автором определенного материала (М.М. Гиршман).

В настоящее время изучение музыкального произведения как культурного феномена вышло за пределы собственно музыкальных дисциплин [Холопова 2004: 25]. Философы находят общие конститутивные черты у языка музыкального и вербального, лежащие, в основном, в области прагматики [Жукова 2010: 101]. Лингвисты рассматривают с коммуникативной и семиотической точки зрения музыкальные композиции, используемые в рекламе [Степанов 2010: 99], анализируют функционирование музыкального произведения в музыкальном дискурсе [Алешинская 2015], изучают тексты музыкальных критиков [Викулова, Шевченко 2016], языковую личность музыкантов [Быканова 2014; Седых, Быканова 2016].

В то же время, функционально-прагматический подход, на который опирается данное исследование, подчеркивает диалогическую сторону произведения и текста, роль адресанта и адресата, расширяет границы произведения, включив его в определенный дискурс (см. работы И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюновой, И.И. Баклановой и др.).

Данная диссертационная работа опирается на определение дискурса как «сложного коммуникативного явления, включающего, кроме текста, еще и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания текста» [Караулов, Петров 2000: 8]. В исследовании показано, что процесс творческой деятельности в предметной области *музыка*,



приводящий к написанию нотного текста, является частью *музыкального дискурса*. Однако музыкальное произведение рассматривается не только как авторское сочинение, текст, предназначенный для интерпретации, но как часть дискурсивного пространства, в которое включаются также экстрамузыкальные компоненты и музыкально-речевое поведение автора, а структура произведения имеет коммуникативно-прагматические функции.



Рис. 1. Структура музыкального произведения

На рис. 1 показана структура музыкального произведения, на которой видно, что музыкальное произведение включает нотный текст, фиксирующий авторский замысел, звучащий музыкальный текст, распределенный исполнителем, и метатекст, делающий подобное распределчивание валидным.

В результате профессионализации музыкального творчества в Европе XVII – XVIII вв. возникает коммуникативная цепочка [адресант (композитор) ↔ адресат 1 (исполнитель) ↔ адресат 2 (слушатель)]. При этом до XX в. существовало следующее распределение ролей: композитор – это автор музыкального сочинения, ‘исполнитель’ – посредник между композитором и слушателем, ‘раскодирующий’ и озвучивающий музыкальные знаки [Фролкин 2012]. В XX в. появились новые музыкальные направления, потребовавшие от исполнителей импровизации, а иногда и сотворчества с композитором. В результате возникла необходимость уточнения состава участников цепочки в связи с различной степенью доминации ее членов (исполнитель как импровизатор, равный композитору в процессе сотворчества, или как педантичный медиатор, передающий волну композитора-творца), а также с разделением категории слушателя на четыре разновидности [Курышева: <http>]: профессионального слушателя-музыканта<sup>1</sup>, просвещенного любителя, любителя, немзыкальную аудиторию.

‘Музыкальный дискурс’ включает такие составляющие, как процесс *создания* музыкального текста, сам *текст*, его *интерпретации*, *восприятие* музыкального текста и его интерпретаций, *значение и роль* данного текста в культуре [Жукова 2010: 97; Алешинская 2015: 15], а также *стратегии автора* музыкального произведения, имеющие целью воздействие на адресата.

<sup>1</sup> В данной разновидности необходимо также учесть выделенный А.Н. Якуповым особый тип профессионального слушателя – музыковед, музыкального критика, дающего оценку музыкальному произведению / исполнению.

Механизм кодирования и декодирования смысла произведения ‘запускается’ в коммуникативной цепочке [автор (адресант) – исполнитель (адресат 1) – музыкальный критик (адресат 2) – слушатель (адресат 3)]. При этом издатель, исполнитель и музыкальный критик определяются в работе как *терциарный адресат* [Касаткин 1949: 114], т.е. посредник, передающий и интерпретирующий текст для слушателя, который является *конечным адресатом* (Рис. 2).

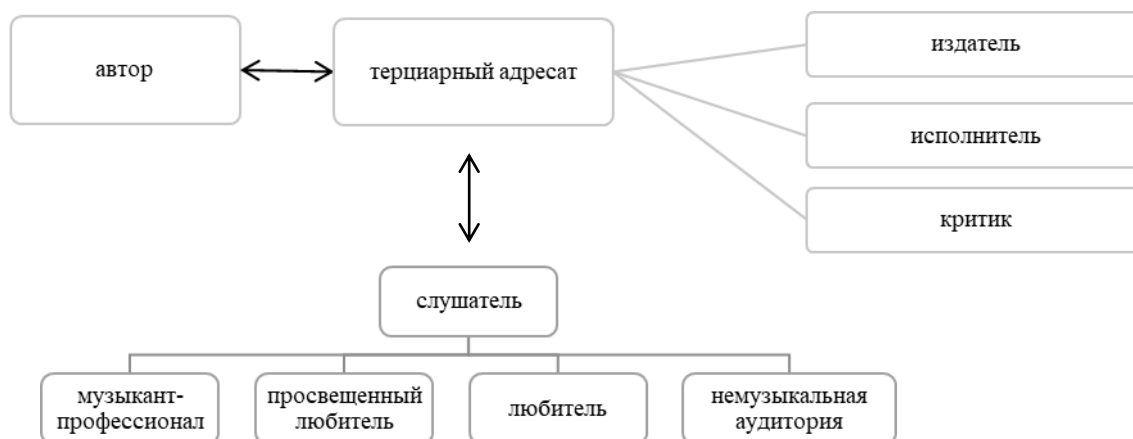


Рис. 2. Схема взаимодействия участников музыкального дискурса

В исследовании показана роль издателя как *терциарного адресата*, участвующего в трансляции музыкальных ценностей за счет распространения нотной культуры. Обозначены точки пересечения, возникающие между музыкальным и издательским дискурсом в связи с активной позицией издателя, заинтересованного в приближении содержания музыкального произведения к адресату. Сделаны выводы о том, что недостаточность фоновых знаний адресата (терциарного и конечного), необходимых для расшифровки поликодового сообщения, создает препятствие для понимания новаторской музыки. С целью устранения подобного препятствия композиторы могут воспользоваться экстрамузыкальными возможностями, в частности, добавлением *метатекста*, концептуальной основой которого является формирование положительного и адекватного восприятия новаторского произведения.

Инструментами формирования подобного восприятия выступают дискурсивные паратекстовые жанры, понимаемые в исследовании как экстрамузыкальные элементы, внесенные композитором в музыкальное сочинение или сопровождающие публикацию его сочинений с целью раскрытия культурных кодов, чтобы обеспечить коммуникативный успех сочинению и своему творчеству в целом. Анализ паратекста музыкальных произведений в данной работе позволил выделить *перитекст* и *эпитекст* (термины Ж. Женетта). К перитексту, понимаемому нами как комплекс включенных в музыкальное произведение околотекстовых дискурсивных жанров, которые поясняют основной (музыкальный) текст и имеют с ним лексико-семантические связи, относятся: *программные заглавия*, отражающие основную идею сочинения («Времена года» А. Вивальди, «Каталог птиц» О. Мессиаана); *поясняющие*

*подзаголовки* (Семь коротких видений о жизни воскресших – подзаголовков к произведению для органа «Тела достославные» О Мессиана); *обозначение жанра произведения* (гавот, жига, симфоническая поэма, этюд-картина и др.); *развернутые авторские программы или предисловия* к своим сочинениям (программа к «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, к симфонии в четырех картинах «Манфред» П.И. Чайковского, предисловие к «Пробуждению птиц» О. Мессиана и т.п.); *нотные ремарки* (подстрочные нотные ремарки О Мессиана к фортепианному циклу «Каталог птиц»: *Echo des rochers, résonnance tournoyante* (эхо в скалах, резонанс со всех сторон<sup>2</sup>), *Très pur, comme un chœur de voix des femmes au loin* (очень ясно, как далекий женский хор) [Messiaen 1964: http] (Рис. 3).

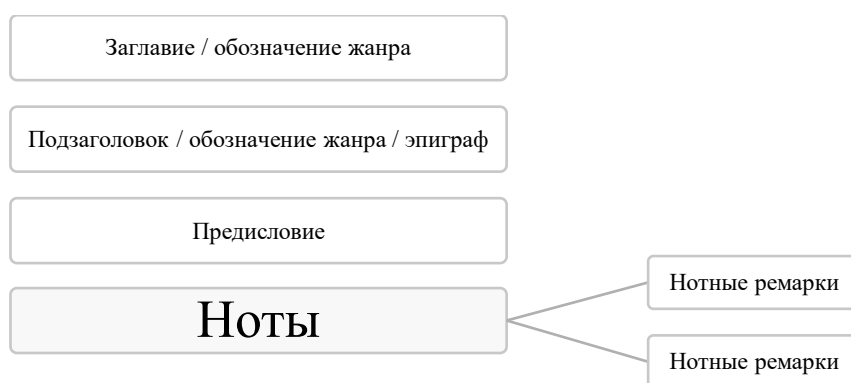


Рис. 3. Структура перитекста музыкального произведения

*Эпитекст* понимается в исследовании как совокупность дискурсивных жанров, сопровождающих появление музыкального произведения с целью пояснения его содержания, а также привлечения внимания к творчеству композитора. Структура эпитекста музыкального произведения представлена на рис. 4. К эпитексту относим: *статьи и книги композиторов* о своих произведениях или своем творческом кредо в специализированных или неспециализированных изданиях (очерк Р. Шумана, предшествовавший появлению фортепианного цикла «Карнавал» и фактически объясняющий его содержание; статьи Д. Шостаковича, Э. Денисова и т.п.); *интервью композиторов*, которые служат для привлечения внимания к своему творчеству, его популяризации (интервью С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Шнитке, цикл интервью О. Мессиана, вышедший позднее в виде книги и др.); *документальные фильмы с участием композиторов* (несколько короткометражных фильмов о творчестве О. Мессиана, документальные фильмы с участием А. Хачатуряна, В. Гаврилина, позволившие композиторам наглядно и доступно объяснить сложные для понимания новаторские принципы для мало подготовленного адресата).

<sup>2</sup> Здесь и далее перевод наш. – Н.К.

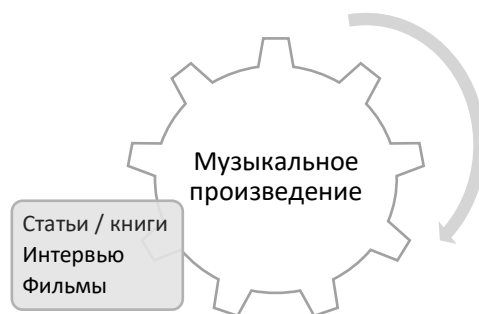


Рис. 4. Структура эпитекста музыкального произведения

Отсюда следует необходимость анализа музыкального произведения не только с точки зрения теории и истории музыки, но и с точки зрения дискурса композитора, формирующего новую коммуникативную среду, при этом дискурсивная идентичность композитора рассматривается в плане его языковой креативности. Такая личность проявляет себя в процессе коммуникации в дискурсивном сообществе, используя соответствующие коммуникативные стратегии и тактики; именно в дискурсе, через языковые средства (выбор определенной лексики, грамматических конструкций, категориального аппарата) отражаются индивидуальные черты личности. Так, языковая личность музыканта, в частности, композитора включена в профессиональный музыкальный дискурс, целью которого является «не только описать, но и убедить, пробудив в адресате намерения, дать почву к приобщению к музыкальному миру» [Седых, Быканова 2016: 28]. Дискурсивные личности образуют дискурсивное сообщество, участвующее во всех этапах функционирования музыкального дискурса: создание музыкального продукта – готовый музыкальный продукт – распространение готового музыкального продукта – восприятие/оценка музыкального продукта [Алешинская 2014: 9]. По нашему мнению, коммуникативная (дискурсивная) личность композитора – это личность, имеющая при создании своих произведений активную коммуникативную позицию, выражающуюся в принципиально диалоговой структуре сочинений, а также в прагматической направленности автора на воздействие на адресата.

На примере паратекста к музыкальным сочинениям французского композитора, органиста, музыкального теоретика, педагога и орнитолога О. Мессиана выявлено, что новаторские произведения, будучи очень сложными в прочтении и понимании, требуют глубоких знаний, широкой эрудиции и умения дешифровать многочисленные коды, которыми пользовался композитор. Текст О. Мессиана, с одной стороны, предполагает «определенный тип компетенции [адресата], имеющий <...> внетекстовое происхождение, но, с другой стороны, сам способствует тому, чтобы создать – собственно текстовыми средствами – требуемую компетенцию» [Эко 2005: 19].

Как член академического музыкального дискурсивного сообщества, опирающийся на языковые нормы соответствующего профессионального дискурса, для формирования необходимой адресату компетенции О. Мессиаан обращается к следующим дискурсивным жанрам: обсуждение замысла музыкального сочинения, нотные тексты (этап создания музыкального продукта), концертные выступления, аудио- и видеозаписи (этап готового музыкального продукта), интервью, статьи (этап

распространения музыкального продукта). На этапе восприятия / оценки музыкального продукта автор, учитывая сложность восприятия его новаторского музыкального языка, использует возможности *паратекста* для валоризации своих новаторских сочинений. Исследование текстового экстрамузыкального материала фортепианного цикла «Двадцать взглядов на Младенца Христа» позволило определить значение следующих дискурсивных жанров:

- 1) Программное заглавие, выражающее центральную мысль произведения.
- 2) Предисловие, в котором автор дает основные 'коды' для понимания своего сочинения.

Анализ предисловия выявил использование автором следующих языковых средств:

1. Лексика предметной сферы *religion, foi*, обращение к культурному фону адресата: *A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte* [Messiaen 1971: III]. (При каждом причастии Младенец Иисус покоится рядом с нами, у дверей).
2. Вербальное обозначение основных тем произведения с целью краткого пояснения исполнителю смысла каждого проведения темы в сочинении: *Thème de Dieu. Thème de l'Etoile et de la Croix. Thème d'accords* [Messiaen 1971: I]. (Тема Бога. Тема Звезды и Креста. Аккордовая тема).
3. Большое количество назывных предложений, создающих жесткие рамки понимания смысла поясняемой части произведения и стилистически сходных с подписями к визуальным образам (фотографиям, картинам). *Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano-divin <...> Innocence et tendresse <...> Foisonnement des espaces et durées* [Messiaen 1971: II]. (Как клин – движение вниз, как спираль – движение вверх; страшная связь человеческого и божественного <...> Невинность и нежность <...> Изобилие пробелов и длительностей).
4. Прямое обращение к исполнителю, явления подобного рода ученые относят к эмоционально-волевому языку [Кручинина 2002: 340]:
  - а) глагол в повелительном наклонении: *Remarquez le divertissement* [Messiaen 1971: II]. (Обратите внимание на дивертисмент).
  - б) маркеры субъекта: «стремление имитировать ситуацию устного общения» [Михайлова 2012: 146] путем прямого обращения к адресату, введения личных местоимений. О. Мессиан репрезентирует себя с помощью дейктических местоимений *Je, me, moi*, отсылающих к говорящему или слушающему [Зализняк 2002: 294]. Тем самым вносятся индивидуально-авторские черты.
5. Большое количество профессионализмов, характеризующих ритмические, ладовые особенности музыкального языка Мессиана: *canons rythmiques, polymodalités* [Messiaen 1971: I] (ритмические каноны, полимодальность): *La voix supérieure traite le sujet... la basse fortissimo répète un fragment du sujet* [Messiaen 1971: II]. (Верхний голос разрабатывает тему... бас фортиссимо повторяет фрагмент темы).
6. Смещение двух типов языковых единиц – терминологических и образных [Морозова, Чернобров 2016: 139]. (Под образными языковыми единицами понимаются такие единицы, которые способны вызывать чувственно-образные

представления и ассоциации [Крючкова 2006: 50]). *Polymodalité, canon rythmique et en confettis, en pierreries légères* [Messiaen 1971: III] (полиmodalность, ритмический канон и как конфетти, легкие драгоценные камни). По всей видимости, О. Мессиаен стремится внести экспрессию в изложение музыкальной теории, так как данный текст предназначается исполнителю для 'декодирования' сложного музыкального произведения, а не для его теоретического обоснования.

7. Использование повтора текстовых комментариев в нотах как средства объединения вербальной и нотной части сочинения (цитата сначала появляется в предисловии, в том месте, где комментируется соответствующая часть цикла, затем – в начале части, вместе с нотными ремарками).
8. Введение лексики, создающей эффект оксюморона: *Choc de la grace, les oiseaux du silence, l'ombre lumineuse* [Messiaen 1971: I-IV] (потрясение (шок) от милости Божией, птицы молчания, сияющая тень).

По нашему мнению, прием смешения разных языковых единиц применяется автором для *прагматического фокусирования* внимания адресата [Чернявская 2009: 131], создания аттрактивного эффекта. Использование автором таких языковых средств, как назывные предложения, носящие рамочно-объективный характер истинности, личные местоимения и прямые обращения к исполнителю, ориентированные на диалог, демонстрирует *коммуникативное лидерство* композитора. Кроме того, О. Мессиаен проецирует на свои произведения совокупность знаний, особенность мировоззрения, опираясь на синергию музыкального и экстрамузыкального компонентов, тем самым проявляя свою *энциклопедическую доминацию*.

В **Главе II** «Диалоговые стратегии композитора» диалогичность рассматривается как коммуникативно-прагматическая категория музыкального дискурса и выявляется соответствие в понимании *паратекста* в лингвистике и *программности* в музыковедении.

Анализ паратекста органного цикла «Размышления о таинстве святой Троицы» О. Мессиаена (*Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*) [Messiaen 1973] показал, что основной мыслью предисловия к «Размышлениям» является исключительная роль языка как инструмента человеческого общения. Данное рассуждение, тривиальное с точки зрения теории языка, приобретает эффект неожиданности в музыкальном произведении. Рассматривая язык как универсальное явление с точки зрения музыки и лингвистики, композитор становится создателем новой искусственной формы (поликодовый текст), включающей музыкальный и вербальный компоненты. Для объяснения своей позиции исполнителю композитор применяет *коммуникативные (диалоговые) стратегии*, понимаемые в работе как тщательно продуманная автором система коммуникативных действий по отношению к адресату, направленную на выполнение поставленных функционально-прагматических задач. В предисловии к «Размышлениям» выявлены следующие *стратегии*, примененные композитором (рис. 5): *стимулирование образного мышления адресата* (реализуется с помощью трех тактик: визуализация пространства, визуализация цветовой гаммы, опредмечивание звучания), *приближение содержания произведения к адресату* (тактики: создание

понятной человеку образности, использование близкой адресату лексики, использование определенной графики текста), *метадискурсивные* стратегии:

- стратегия *самопрезентации* (тактики: сопоставление своего творчества с творчеством других композиторов – обоснование новаторства, открытость позиции, самоуничижение, самоутверждение),
- стратегия *убеждения* (тактики: опора на общеизвестные факты и источники, отсылка к авторитетам – связь с традициями, перспекция),
- *описательная* стратегия (тактики: описание ‘драматургии’ произведения, вербализация слуховых образов, описание своего новаторского музыкального языка),
- *объяснительная* стратегия (тактики: объяснение источников своего творчества, объяснение истории создания сочинения, объяснение содержания сочинения, двойное и тройное комментирование),
- *инструктивная* стратегия (тактики: размещение инструктивных высказываний в предисловиях, уточнение инструктивных высказываний в подстрочных комментариях в нотах, включение аппарата ориентировки издания).



Рис. 5. Коммуникативные (диалоговые) стратегии композитора

Выявлено, что для достижения коммуникативного успеха композитор использует определенные языковые средства, среди которых вопросно-ответный комплекс, противительные союзы, ограничение положительной оценочной лексики наречием ‘souvent’ (часто): *C’est formidable et souvent efficace* (Это замечательно и часто эффективно) и пр. Исследование показало, что данные стратегии, тактики и языковые средства используются композитором с целью устранения трудности восприятия адресатом культурных ‘кодов’ своего новаторского музыкального языка.

При этом О. Мессиаен создал новый музыкальный алфавит, добавив «по-своему» («à ma façon») к уже имевшимся ранее в музыкальной практике буквенным обозначениям нот А (ля), В (си бемоль), С (до), D (ре), Е (ми), F (фа), G (соль), Н (си бекар) (рис. 6) новые соответствия для всех оставшихся букв латинского алфавита.



Рис. 6. Восемь первых букв [Messiaen 1973: 5]

В данном произведении О. Мессиаен заявляет о своей *сильной коммуникативной позиции* (термин И.А. Стернина), так как заставляет адресата подняться на высокий уровень обобщения, который обычно не требуется для прослушивания или исполнения музыки.

Понимая трудность такой задачи для адресата, композитор применяет прием *двойного и тройного комментирования*: расшифровав какой-либо знак в предисловии, он дублирует эту расшифровку в нотном тексте. Особенно важные элементы – вербальные тексты, закодированные в нотах, композитор расшифровывает трижды – в предисловии, над нотным текстом и в конце каждой части произведения. В этом проявляется *долговременная инициативная коммуникативная роль* (термин И.А. Стернина) автора по отношению к адресату и его принципиальная диалогическая позиция.

Таким образом, О. Мессиа́н создал произведение, которое имеет поликодовый характер, так как для его прочтения и понимания необходимо использовать одновременно два языка – музыкальный и вербальный. Подобное порождение смысла средствами одного языка через другой представляет собой семиозис (в данном случае – вербального и невербального в нотном тексте, так как в нем возникает сочетание семиотических кодов в результате аудиовербального единства). Расшифровка подобных кодов возможна только при постоянном диалоге между автором и адресатом. Автор, применив коммуникативные стратегии, добивается установления такого диалога с адресатом.

В модели коммуникативных уровней ученые выделяют два вида адресата – *предполагаемый адресат*, «к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято», и *идеальный адресат*, «осмысляющий произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающий ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает» [Шмид 2008: 64].

В работе исследованы стратегии, тактики и приемы, которыми пользовался О. Мессиа́н, чтобы приблизить *предполагаемого адресата* к уровню *идеального*. Проанализированы способы репрезентации адресата в музыкальном произведении с точки зрения перевода плана выражения в план содержания, необходимых адресату для понимания текста. В основу анализа легли выделенные У. Эко [Эко 2005: 37-41] семь таких этапов. Вслед за специалистом по музыкальной семиотике Л.В. Саввиной, которая интерпретирует данные семь этапов с точки зрения *слушателя музыкального произведения* у различных композиторов [Саввина 2009: 166-168], нами были выявлены аналогичные этапы в метатексте О. Мессиа́на к его музыкальным сочинениям:

- 1) базовый словарь (*программные названия* – т.е. названия, которые объясняют содержание сочинения);
- 2) правила кореференции – отнесения разных вхождений одного и того же выражения к одному референту (тема, написанная в *ракоходе* – т.е. в обратном движении, от последней ноты к первой, имеет то же значение, что и тема, написанная в 'прямом' движении);
- 3) контекстуальные и ситуативные предпочтения (заглавие, имеющее ассоциативные связи с аналогичным рядом заглавий);
- 4) риторическое и стилистическое гиперкодирование (жанр и др.);
- 5) общие фреймы (понимание адресатом роли святой Троицы и знание грегорианских хоралов);
- 6) интертекстуальные фреймы (отсылки в предисловии к известным сочинениям, раскрытие там же 'драматургии' музыкального произведения);
- 7) идеологическое



гиперкодирование (приобщение адресата с помощью метатекста к своим идеологическим предпочтениям – католической вере, видению природы, цветовому восприятию).

Можно предположить, что различные стратегии (прежде всего, метадискурсивные) применены О. Мессианом для того, чтобы добиться понимания и, как следствие, коммуникативного успеха своих произведений. Так, для реализации объяснительной и описательной стратегии им были использованы возможности *перитекста*, где за счет синергии музыкального и экстрамузыкального компонентов было создано единство текстового пространства. Но этот прием, сам по себе новаторский и потому также сложный для восприятия, потребовал дальнейшего разъяснения для того, чтобы замысел композитора был ясен как профессионалам, так и любителям [Olivier 2008: 16, 42, 56, 70, 74]. С этой целью композитор расширил текстовые границы своих произведений с помощью *эпитекста* (интервью, фильмы о творчестве композитора с его участием).

Благодаря различным дискурсивным паратекстовым жанрам О. Мессиаан создает коммуникативное пространство, где комментирует суть своего новаторства. Расширяя текстовое поле музыкального произведения и стремясь к *коммуникативному лидерству*, композитор использует также такие коммуникативно-прагматические категории, как *адресованность* и *стратегичность*.

Анализ языковых приемов выявил адресованность указанных предисловий и комментариев (повелительное наклонение, прямые обращения и пр.). Установлено, что для успешной реализации диалоговых стратегий композитор использовал одновременно несколько существенных коммуникативных приемов:

- вербализация содержания сочинения в паратекстовых жанрах,
- демонстрация способа создания своих сочинений,
- сопоставление первоисточника и его отражения в своем искусстве,
- прямые заявления о своем новаторстве.

Заранее предвидя возможные вопросы и жесткую критику, композитор смело утверждает, что создает явления, которых *не существовало до него* [<https://www.youtube.com/watch?v=uscxcUF1i0g&list=RDuscxcUF1i0g#t=0>]. При этом прием двойного и тройного комментирования, который применяет автор, позволяет зрителю сопоставить основной текст произведения как с нотными ремарками, так и с устными пояснениями автора. В этом проявляется *коммуникативная компетенция* французского композитора.

Анализ использования О. Мессианом различных коммуникативных стратегий и тактик показал, что в целях установления коммуникативного контакта и помощи адресату в расшифровке культурных 'кодов' своего новаторского музыкального языка французским композитором было создано особое диалоговое пространство, позволившее включить адресата в дискурс музыкальных произведений.

**Глава III «Каталог птиц Оливье Мессиаана как новаторский дискурсивный жанр»** посвящена анализу экстралингвистических и лингвокультурных факторов появления новаторского музыкального жанра. Исследованы различные характеристики музыкального жанра с дискурсивной точки зрения, учтены

достижения лингвистики в данной области. Так, речевые жанры, выделенные М.Н. Кожинной [Кожина 1999: [http](#)], представляются в работе как составная часть дискурсивных музыкальных жанров, присутствующих в виде метатекстовых компонентов (*сообщение* в комментариях в нотах, *объяснение* в примечаниях, *убеждение* и *доказательство* в предисловиях). Исследование показало, что характеристики фрагментов дискурса, предложенные А.А. Кибриком [Кибрик 2009: [http](#)], в предметной области 'музыка' приложимы к паратекстовым жанрам, сопровождающим основной текст произведения. Авторские предисловия, предваряющие музыкальные произведения, имеют *описательную* и *объяснительную* характеристики, подстрочные нотные комментарии – *инструктивную*, интервью композитора – *повествовательную* и *убеждающую*. Перечисленные характеристики свидетельствуют о принадлежности музыкальных жанров к дискурсивной сфере.

Важным признаком жанра ученые – как лингвисты, так и музыковеды, – считают *устойчивость* его структуры [Мазель, Цуккерман 1967; Скребков 1973; Бахтин 1986; Кожина 1999; Назайкинский 2003; Кибрик 2009]. К устойчивым характеристикам речевых жанров лингвисты относят *жанровую схему*, т.е. последовательность компонентов, которые присутствуют в дискурсе конкретного жанра [Кибрик 2009: [http](#)], что верно и для музыкального произведения, где данная характеристика получила название *жанровое содержание* [Сохор 1971: 296-297]. К жанровому содержанию относится сочетание характерных для конкретного жанра средств музыкальной выразительности, участвующих в создании смыслового поля данного жанра (интонации, метроритм, тональность, тембровые средства, темповые приоритеты и пр.) [Казанцева 2008: 91].

Устойчивые характеристики жанра способствуют его восприятию адресатом и формируют *память жанра* [Бахтин 2002: [http](#)]. Понятие, использованное ученым для характеристики литературных жанров, оказалось актуальным и для музыкальных жанров, термин вошел в практику музыковедов [Назайкинский 2003, Казанцева 2008]. Подобное явление описывается в лингвистике как результат метаязыковой деятельности, которая выполняет функцию «сличения соответствия полученного продукта речевой деятельности эталону, хранящемуся в памяти» [Вепрева 2003: [http](#)]. Как и автор речевого сообщения или литературного сочинения, композитор использует устойчивые характеристики жанра и обращается тем самым к культурной памяти адресата. В результате возникает диалог, в котором слушатель с помощью узнаваемости жанровых признаков декодирует смысл сообщения, и таким образом реализуется дискурсивная направленность жанра.

Однако жанры не остаются неизменными на протяжении веков. Композиторы постоянно ищут новые пути для отражения своей картины мира с помощью музыкального языка, что приводит к трансформации ставших классическими жанров либо к возникновению новых. Ученые отмечают, что механизм возникновения нового в речевой коммуникации действует через намеренные нарушения как языковых, так и жанровых норм, что, однако, не ведет к деструкции системы смыслов. Напротив, подобное нарушение может привести к формированию «нового кода» [Мурдускина 2012: [http](#)]. Коды, передаваемые через жанры – классические или новаторские, – воспринимаются в рамках *прямой* и *непрямой коммуникации*. При этом под *непрямой*

*коммуникацией* понимается «содержательно осложненная коммуникация, в которой понимание высказывания включает смыслы, не содержащиеся в собственно высказывании, и требует дополнительных интерпретативных усилий со стороны адресата» [Дементьев 2006: 7]. По мнению ученых, намеренные нарушения норм со стороны авторов «могут служить толчком к обновлению, переакцентуации речевого жанра, привнесению новой тональности в канонический жанр, могут быть восприняты им и стать его характерной чертой» [Мурдускина 2012: [http](#)].

Выводы, сделанные лингвистами, верны и для предметной области 'музыка'. Композиторы-новаторы использовали возможности непрямой коммуникации для отражения своей картины мира, потребовавшей обновления музыкального языка. С дискурсивной точки зрения подобные приемы воспринимаются как нарушение жанровой и языковой нормы. В качестве примера подобного обновления в предметной области 'музыка' в главе рассмотрены экстралингвистические и лингвокультурные факторы появления новаторского музыкального жанра на материале фортепианного цикла французского композитора О. Мессиана «Каталог птиц».

Как явление реальности *птица* представляет собой сложный объект, включающий такие характеристики, как название, оперение, место обитания, пение. В музыкальном дискурсе данные характеристики представлены с помощью стилизации, имитации реального пения птицы, включения записи звуков леса, а также включение названия птицы в заглавие музыкального сочинения. Подобные признаки открывают для слушателя поликодовое пространство музыкального текста благодаря как ассоциативной связи с другими произведениями подобного жанра, так и предопределенности понимания сюжета.

Исследование показало, что творчество О. Мессиана представляет собой особенную область мировой музыкальной культуры, которая выходит за рамки собственно музыки. Это своеобразие связано с тем, что французский автор позиционирует себя не только как музыкант, но и как орнитолог: в течение многих лет он тщательно и очень точно записывал с помощью нот посвисты, клекоты, юбилании птиц различных регионов, прежде всего, во Франции. Кроме того, О. Мессиаан описывал окружающую птиц природу, как это принято у орнитологов, затем сделанные записи превратились в музыкальные произведения. Таким образом, отличительной чертой многих произведений О. Мессиаана является полидискурсивность (включение профессионального орнитологического дискурса в музыкальный) и, как следствие, возникает необходимость авторского комментирующего и объясняющего паратекста – предисловий, ремарок в нотах и пр.

Так, новаторские предисловия были предпосланы композитором своим программным сочинениям «Пробуждение птиц» (1953), «Экзотические птицы» (1956) и «Каталог птиц» (1956–1959). Именно благодаря орнитологической практике, занятиям по систематизации научных названий (т. наз. номенклатуре) и голосов птиц в произведениях О. Мессиаана возникает особое паратекстовое пространство, включающее все основные характеристики понятия *птица*. Автор использует принцип систематизации материала, принятый у орнитологов, в качестве *описательной* и *объяснительной метадискурсивной стратегии*, вынося перечень названий всех 'участвующих' птиц в начало произведения. Тем самым показана важность образа

*птицы*, а текст структурно обозначает в нотах появление каждой птицы, указанной в перечне. Однако данные произведения, как говорил сам О. Мессиа́н, чрезвычайно сложны для восприятия адресатом (как исполнителем, так и слушателем) и требуют применения тактики проспекции со стороны автора. [Samuel 1967: 173-174].

Сравнение указанных сочинений О. Мессиа́на показало, что во всех трех случаях автором используется принцип каталогизации и метадискурсивные стратегии. Новаторство жанра *каталог* проявляется в том, что он объединяет несколько функций: композиционную, пояснительную, классифицирующую и информационно-поисковую. В результате анализа было выявлено, что в данном контексте *каталог* необходимо рассматривать как дискурсивный жанр, в состав которого входят дискурсивные компоненты, направленные на диалог с адресатом (авторские предисловия, ремарки). Это позволяет полноценно отобразить все грани понятия *птица*: названия птиц (в виде перечня и заглавий частей), место обитания (отражено в предисловиях), оперение и пение (описано в предисловиях и нотных комментариях) и, по-видимому, является оптимальным как с точки зрения репрезентации самого объекта, так и с точки зрения удобства восприятия адресатом.

Одним из видов паратекста, использовавшихся О. Мессиа́ном для установления диалога с адресатом, является *программное заглавие*. Мы согласны с тем, что заглавие, «попадая в сильную фиксированную позицию на обложке и на титульном листе, <...> сигнализирует о его соотнесенности с текстами, включенными в сборник» [Викулова 2001: 194]. В работах отечественных лингвистов было выделено несколько функций заглавий, среди которых для данного исследования особенно интересными являются *информативная, структурирующая, идентифицирующая* [Трубникова 2010: http], *именующая* (называющая), *концептуально-содержательная, аттрактивная* [Богданова 2012: http].

В исследовании показано, что помимо *идентифицирующей*, программные заглавия имеют и *концептуально-содержательную* функцию, так как именно ассоциации, созданные автором благодаря заглавию, позволяют раскрыть компрессионное содержание текста [Гальперин 2017: 133]. Заглавие произведения О. Мессиа́на имеет явно выраженную *структурирующую* функцию, указывая прежде всего на его жанр – *каталог*. Данный жанр «характеризует внеположенность по отношению к позиции автора» [Викулова, Макарова 2013: 25], а функции каталога – это, главным образом, систематизация информации и информирование адресата по определенной теме [Там же: 28-29]. «Каталог птиц» ассоциативно связан с областью орнитологии, т. наз. «зоологической номенклатурой», которая, в самом общем смысле, является системой «научных названий живых организмов» [Гапон: http].

Авторская позиция в «Каталоге птиц» не выносится на первое место, важнее в данном случае точная фиксация услышанного. Структура произведения О. Мессиа́на внешне отвечает требованиям жанра каталога, т.е. полностью соответствует своему заглавию. Таким образом, О. Мессиа́н уже на обложке «Каталога птиц», создает пространство для необычного сочетания музыкальных и орнитологических компонентов, благодаря чему проявляется *аттрактивная* функция заглавия.

Целостность и логичность полидискурсивному произведению придают предисловия, органически связанные с еще одним дискурсивным жанром –

авторскими ремарками в нотах. В работе делается вывод о том, что все дискурсивные компоненты музыкального произведения несут функционально-прагматическую нагрузку, совпадающую по направленности с речевыми жанрами и фрагментами дискурса.

В результате лексического анализа паратекста фортепианного цикла О. Мессиана «Каталог птиц» были выделены основные лексико-семантические группы, связанные с понятиями *пространство, движение в пространстве; звуки; тембры; молчание; мифологизация; фантастическое; цвет; страх; противопоставление небесного и земного*. Результаты анализа позволили сделать вывод о том, что автор, стремясь визуализировать для адресата мир природы, отображенный им в сочинении, создал в паратексте свой *пространственно-звуковой континуум*, тесно связанный с цветовой гаммой и фантастическими образами. Благодаря опоре на эталонные цвета, понятные музыканту сенсорные ощущения, использованию переноса системы обозначений, принадлежащих предметной сфере 'орнитология', 'поэзия', в предметную сферу 'музыка', отсылке к базовым для каждого человека понятиям композитор добивается передачи исполнителю ощущений, соответствующих авторскому замыслу, и их экстерииоризации для слушателя.

Сопоставление семантики, принадлежащей орнитологическому и музыкальному дискурсам, а также присутствие элементов издательского дискурса в «Каталоге птиц» привели к выводу о *полидискурсивности* произведения французского композитора. В то же время, использование двух семантических кодов (вербального и музыкального) для прочтения данного произведения делает его *поликодовым*. Мы согласны с мнением Е.Е. Анисимовой, что «изображения и слова в поликодовом сообщении не являются суммой семиотических знаков, их значения интегрируются и образуют сложно построенный смысл» [Анисимова 2003: 11]. Считаем, что прочтение поликодового сообщения (музыкального и вербального) в фортепианном цикле О. Мессиана «Каталог птиц» обеспечивается с помощью обращения исполнителя к музыкальному, орнитологическому и издательскому дискурсам для уточнения смыслопорождающих нюансов исполнения. Таким образом, анализ данного явления в исследовании привел к выводу о том, что «Каталог птиц» является поликодовым и полидискурсивным текстом одновременно.

Предпринятое исследование вписывается в современную парадигму научного знания, базирующегося на позициях антропоцентризма. Лингвопрагматический анализ дискурсивной личности композитора задает новый вектор в изучении способов реализации музыкантом своей идентичности в процессе устной или письменной коммуникации. Осмысление результатов, полученных в ходе работы, представляется важным для дальнейшего исследования музыкального дискурса в междисциплинарном аспекте как социальной дискурсивной практики.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях.**

**Научные статьи, опубликованные в ведущих российских периодических изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:**

1. *Касьянова Н.Б.* Композитор О. Мессиаан как дискурсивная личность (на материале фортепианного цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса Христа») [Текст] / Н.Б. Касьянова, Н.Л. Шевченко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия «Современные лингвистические и

методико-дидактические исследования». – 2016. – № 3 (31). – С. 115–124 (0,9 / 0,5 п.л.).

2. *Касьянова Н.Б.* Репрезентация концепта *птица* в жанре *каталога* у Оливье Мессиана [Текст] / Н.Б. Касьянова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2017. – № 2 (26). – С. 102–107 (0,3 п.л.).

3. *Касьянова Н.Б.* Нотные ремарки как дискурсивная форма самообозначения автора произведения [Текст] / Н.Б. Касьянова // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2017. № 4 (28). – С. 99–105 (0,4 п.л.).

**Статьи, опубликованные в сборниках научных статей и материалах научно-практических конференций:**

4. *Касьянова Н.Б.* Авторский паратекст в музыкальных произведениях О. Мессиана [Текст] / Н.Б. Касьянова // Человек, язык, время: Материалы XVII конференции Школы-семинара им. Л.М. Скрединой / [ред. кол.: Л.Г. Викулова (отв. ред.) и др.]. – М.: МГПУ, Языки народов мира, Тезаурус, 2015. – С. 171–176 (0,4 п.л.).

5. *Касьянова Н.Б.* Паратекст «Каталога птиц» О. Мессиана как диалог с адресатом [Текст] / Н.Б. Касьянова // Язык, коммуникация, речевая культура: Материалы Межрегиональной научной конференции / [ред. кол.: Л.Г. Антонова и др.]. – Ярославль, 2015. – С. 113–117 (0,3 п.л.).

6. *Касьянова Н.Б.* Роль паратекстового комментария в творчестве Оливье Мессиана (на материале «Каталога птиц») [Текст] / Н.Б. Касьянова // Ступени: сборник статей молодых учёных по материалам IX научной сессии «Актуальные проблемы лингвистики, литературоведения, лингводидактики»

(23–27 марта 2015 г.) / отв. ред. Е.В. Бирюкова. – М.: МГПУ, 2016. – С. 53–60 (0,3 п.л.).

7. *Касьянова Н.Б.* Культура диалога педагога и музыканта: в поисках новой дискурсивной практики (О. Мессиаан) [Текст] / Н.Б. Касьянова // Диалог культур. Культура диалога: в поисках передовых социогуманитарных практик: Материалы Первой международной научно-практической конференции / под общ. ред. Е.Г. Таревой, Л.Г. Викуловой. – М.: МГПУ, Языки народов мира, 2016. – С. 240–242 (0,2 п.л.).

8. *Kasyanova N.B.* The composer O. Messiaen as a discourse personality (as exemplified in piano cycle “Vingt regards sur l’Enfant-Jésus”) [Text] / N.B. Kasyanova, N.L. Shevchenko // Scientific newsletter «Modern linguistic and methodical-and-didactic research». – 2016. – № 3 (31). – P. 98–107 (0,6 p. l.).

9. *Касьянова Н.Б.* Композитор О. Мессиаан в пространстве текста [Текст] / Н.Б. Касьянова // Человек в информационном пространстве: сб. науч. тр. / под общ. ред. Т.П. Курановой. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. – С. 178–183 (0,3 п.л.).

10. *Касьянова Н.Б.* Музыкальное произведение как основа музыкального дискурса [Текст] / Н.Б. Касьянова // Фундаментальное и актуальное в развитии языка: категории, факторы, механизмы: Материалы XVIII конференции Школы-семинара им. Л.М. Скрединой / [ред. кол.: Л.Г. Викулова (отв. ред.) и др.]. – М.: МГПУ, Языки народов мира, Тезаурус, 2017. – С. 126–130 (0,3 п.л.).