

RU

Аспекты семантической деривации и развитие многозначности в синхронно-диахронной перспективе (на примере немецкой лексемы *Sprache*)

Цветаева Е. Н., Мальцева Е. И.

Аннотация. В статье рассматривается многозначность понятия «язык» при описании искусства на примере немецкой лексемы *Sprache*. Цель исследования - выявление механизмов семантического перехода при формировании нелингвистических значений лексемы. В ходе исследования были использованы немецкоязычные этимологические и специальные словари, а также энциклопедии по истории и теории искусства, что позволило проследить образование новых значений лексемы. Научная новизна исследования заключается в рассмотрении семантического перехода как инструмента межсемиотического перевода. Полученные результаты показали, что формирование специального значения лексемы *Sprache* в метаязыке искусства осуществляется в два этапа и представляет собой трансфер между системами «язык» и «искусство».

EN

Aspects of Semantic Derivation and Development of Polysemy in Synchronic-Diachronic Perspective (by the Example of the German Lexeme *Sprache*)

Tsvetaeva E. N., Maltseva E. I.

Abstract. The article considers polysemantic nature of the notion “language” when describing art, using the example of the German lexeme *Sprache*. The purpose of the study is to identify semantic transition mechanisms in formation of the lexeme non-linguistic meanings. The study used the German-language etymological and special-purpose dictionaries, as well as encyclopaedias on the history and theory of art, which made it possible to trace development of the lexeme new meanings. Scientific novelty of the study lies in considering semantic transition as a tool of intersemiotic translation. The attained results have shown that specialised meaning formation of the lexeme *Sprache* in the metalanguage of art is carried out in two stages and is a transfer between the “language” and “art” systems.

Введение

Актуальность темы исследования определяется возросшим интересом в отечественной семантической теории к объяснению языковых явлений. Для описания многозначности слова прочно вошло в обиход понятие *семантической деривации*, которое несет идею порождения одних значений из других [5, с. 393]. Хотя сам термин не является новым и встречается в работах отечественных лингвистов прошлых лет (А. Д. Шмелев, Ю. Д. Апресян, Е. В. Падучева и др.), сегодня исследователи отмечают «оживление термина» *семантическая деривация*, связанное с включением «фактов диахронии в синхронное семантическое описание» и с возобновившимся интересом «к проблеме семантической производности (в том числе – диахронической, т.е. семантической эволюции)» [6, с. 387].

Семантическая деривация, понимаемая и как процесс, и как результат развития семантики, описывает связь между разными значениями одного слова [10]. В качестве типов изменения семантики слова можно рассматривать расширение и сужение значения, а также семантические сдвиги и переносы [Там же]. Относительно новым при описании изменения значения является термин *семантический переход*, предложенный Анной А. Зализняк. Под ним понимается факт совмещения в пределах одного слова двух разных значений – в форме либо синхронной полисемии, либо диахронической семантической эволюции [5, с. 399].

В нашей статье мы рассмотрим реализацию семантического перехода «*вербальный* → *невербальный способ коммуникации*» на примере немецкой лексемы *Sprache* (нем. ‘язык’), употребляемой в метаязыках

естественного языка и искусства. Под термином *метаязык* понимается результат «перевода» вторичной знаковой системы (например, системы *искусство*) в первичную, т.е. на естественный язык [8; 34].

В ходе исследования решается ряд задач:

- рассмотреть историю возникновения понятия *язык искусства*;
- провести диахронический анализ значений лексемы *Sprache* 'язык' в текстах, посвященных разным направлениям искусства (музыки, танца, живописи);
- описать виды и установить этапы семантической деривации при межсемиотическом трансфере «язык – искусство».

В работе были задействованы исторический, компонентный, контекстный и сопоставительный методы анализа.

Теоретической базой послужили труды Ю. М. Лотмана в области семиотики [8], а также работы по семантике Ю. Д. Апресяна [2], Анны А. Зализняк [4-6] и др. [3; 10].

Материал нашего исследования представляют немецкоязычные этимологические словари, энциклопедии и специальные словари по теории искусства, а также рецензии на художественные постановки и музыкальные произведения. В отличие от термина *перенос* значения, модель семантического перехода больше отвечает задачам нашего исследования, поскольку предполагает обращение к диахронии. Так, авторы обращаются к текстам XVIII, XIX и XX вв., вплоть до современных источников.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы исследования могут быть использованы на занятиях по иностранному языку, на семинарах по лексикологии, а также в лексикографической практике.

Важно отметить, что немецкоязычные авторы энциклопедий по теории искусства опираются на разные источники, в том числе зарубежные, так как их цель – наиболее подробно рассмотреть язык искусства как культурное явление. По этой причине, проводя анализ развития семантики лексемы *Sprache* в метаязыке искусства, мы не можем говорить о процессах, присущих только немецкому языку. Чтобы избежать терминологической путаницы, мы разграничиваем **понятие** *язык* и **лексему** *Sprache* в метаязыке искусства. Говоря о понятии языка в той или иной сфере искусства, мы подчеркиваем универсальность лексико-семантических процессов подобного рода (ср. рус. язык цветов, 9 языков танца; нем. *Farbensprache, Tanzsprache*; англ. *visual language, language of music*).

Язык искусства

Рассмотрим уже устоявшийся речевой оборот *язык искусства* (нем. *Sprache der Kunst*), который появился предположительно в эпоху немецкого романтизма [11]. Ряд исследователей того времени, занимавшихся вопросами происхождения языка (И. Г. Гаман, Ж. Вико), отмечали тесную связь языка с поэзией. Например, И. Г. Гаман в своей «Эстетике» указывал на то, что поэзия – это мать языка; она древнее языка, подобно тому как живопись древнее письменности, а пение древнее декламации [1, с. 294]. Российский филолог и семиотик В. В. Фещенко пишет о том, что оборот *язык искусства* закрепился в литературных произведениях и научных трудах под влиянием идей В. фон Гумбольдта, который обращал внимание на творческий характер языка [11] (*прим.* здесь и далее орфография приводится в соответствии с оригиналом).

„Der Mensch denkt, fühlt und lebt allein in der Sprache, und muß erst durch sie gebildet werden, um auch die gar nicht durch *Sprache wirkende Kunst* zu verstehen“ [29]. / Человек мыслит, чувствует и живет лишь языком, и он должен сначала изучить его, чтобы понять и *искусство, которое строится не по законам языка* (здесь и далее, если не оговорено иначе, перевод выполнен авторами статьи. – Е. Ц., Е. М.)

В начале XX века формула *язык искусства* нередко используется в трактатах художников и композиторов русского авангарда, таких как В. В. Кандинский, К. С. Малевич и А. Н. Скрябин, ставивших перед собой цель создать «язык» искусства и его «грамматику». Так, В. В. Кандинский одним из первых систематизировал и описал элементы и свойства изобразительного искусства, разделив их на основные и вторичные [7]. А композитор А. Н. Скрябин уподобляет законы музыки законам языка. «В языке, – говорил Александр Николаевич, – есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть одна гармония» [Цит. по: 11, с. 57].

Так как оборот *язык искусства* (а также примеры выше) широко употребляется в разных языках (ср. нем. *Sprache der Kunst*, англ. *language of art*), то переход «вербальное → невербальное» представляет собой семантическую **параллель**, которая говорит о связи между значениями и отражает некоторые общие принципы языковой концептуализации [6]. С другой стороны, может оказаться, что такой переход является семантической **калькой** и требует более детального рассмотрения и привлечения большего объема материала из разных языков, что не является целью этой статьи.

Развитие семантики лексемы *Sprache*

Обратимся к семантике лексемы *Sprache* в немецком языке. Существительное *Sprache* является производным от глагола *sprechen*, который восходит к германскому корню **sprēkō* и имеет соответствия в других германских языках [15; 16]. «Немецкий словарь Якоба и Вильгельма Гримм» [15] дает одиннадцать значений лексемы *Sprache*, восемь из которых – «лингвистические», то есть относятся к естественному языку. При анализе

речевой формулы *Sprache der Kunst*, встречающейся как в специальной литературе, так и в текстах для широкой публики, необходимо взглянуть на развитие нелингвистических значений лексемы *Sprache*. Так, в девятом значении *Sprache* понимается в более широком смысле: как способ выражения мыслей и чувств с помощью неязыковых средств, знаков (например, *sprache des kusses* – язык поцелуя, *sprache des blickes* – язык взгляда, *stumme sprache* – немой язык).

„*sprache*, im weitesten sinne des wortes, ist der ausdruck unserer gedanken durch willkürliche zeichen“ [Ibidem]. / Язык, в широком смысле слова, – это выражение наших мыслей с помощью произвольных знаков.

„*doch bleibt die sprache des kusses, mit der sprache des blicks, nur den verliebten geschenkt*“ [Ibidem]. / И все же речь поцелуев с речью взоров дана только влюбленным в удел [24].

„*mein mund sei mund, der deine sei dein ohr! leih mir dein ohr für meine stumme sprache!*“ [15]. / Пусть рот твой нежный станет чутким ухом и слушает мою немую речь [22].

Примечательно, что авторы словаря отдельно приводят фрагменты из произведений философов и поэтов конца XVIII века, которые осмысливают влияние музыки и танца на человека и невольно сравнивают их выразительные способности со средствами естественного языка. Например, отмечается, что музыка служит невербальным выражением внутреннего мира человека, его эмоций и чувств (*Sprache der Empfindungen* – язык ощущений, *Sprache der Affekten* – язык чувств, *Sprache des Herzens* – язык сердца):

„oft wird die musik als *sprache* bezeichnet... eine allgemeine jedem menschen verständliche *sprache der empfindungen*, die *tonkunst*... als *sprache der affecten* ausübt“ [15]. / Часто музыку обозначают языком: всеобщий, понятный каждому человеку язык ощущений, который музыка исполняет языком чувств.

„...*musik sei sprache des herzens*“ [Ibidem]. / Музыка – это язык сердца.

Рассмотрим подробнее развитие «музыкального» значения лексемы *Sprache* и обратимся к «Словарю музыкальной терминологии» (нем. *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*). В словаре приводится история происхождения понятия музыкальный язык на примере немецкой лексемы *Sprache* и производных *Tonsprache* (тональный язык) и *Musiksprache* (музыкальный язык), а также их употребление с учетом культурно-исторического контекста [19]. Оговоримся, что в словаре представлены и семантические параллели во французском и английском языках.

Сравнение музыкальных и языковых явлений можно обнаружить уже в античных текстах, в которых устройство музыки рассматривается наравне с устройством языка. В Средние века на основе грамматики, риторики и поэтики развивается терминологический аппарат музыкальной теории (например, *periodus* – период, *copula* – кодетта). Само понятие язык стало применяться по отношению к музыке относительно недавно, в эпоху романтизма [11]. При этом имелось в виду не сформированное научное понятие о естественном языке, а те его свойства, которые соответствовали идеям времени. Например, в начале XVII века на основе философской идеи об универсальном языке (*characteristica universalis*) музыка понималась как **универсальное** (общее) для всех людей **средство коммуникации**, что способствовало появлению идеи об общем происхождении музыки и языка, а также вхождению в музыкальный дискурс и закреплению в метаязыке музыки понятия язык [15; 19].

Поиск общих черт между музыкой и языком особенно характерен для немецких музыкальных теоретиков XVIII в. [19]. Например, И. Н. Форкель указывает, что путем сопоставления свойств и устройства языка и музыки можно постичь их схожесть. При этом вербальный язык Форкель обозначает языком разума (*Sprache des Verstandes*), а музыку – языком сердца, души (*Sprache des Herzens*):

„...alle Eigenschaften, welche die eine zur vollkommenen *Sprache des Verstandes* machen, machen auch auf ähnliche Art die andere zur vollkommenen *Sprache des Herzens*... Wer also die Beschaffenheit der einen kennt, kann durch die Bemerkung der unter beyden herrschenden Ähnlichkeit, leicht zum richtigen und vollkommenen Begriff der andern geführt werden“ [18]. / ...все качества, которые делают один язык языком разума, в полной мере делают другой – языком сердца. Тот, кто знает свойства одного, может, подмечая схожесть между обоими, легко постичь истинную и совершенную суть другого.

Танец (или сценическое движение в общем) представлен, согласно словарю Гриммов, как **другой** язык, не требующий словесного описания (*ohne hülfe der wortsprache* «без помощи языка слов»). Он **универсален**, поскольку понятен всем (*in einer allgemein verständlichen... Sprache*), и передает состояние души, **взывая** к чувствам и фантазии (*in einer... redenden Sprache*).

„*dieser pantomimische tanz* – der, *ohne hülfe der wortsprache*... in einer *allgemein* verständlichen, unmittelbar zur empfindung und einbildungskraft *redenden sprache*, die feinsten schattierungen... der zartesten gemüthsregungen, den augen... vorzeichnete“ [15]. / Этот танец-пантомима, который без помощи словесного языка, [а с помощью] понятного всем языка, **взывающего** непосредственно к чувству и фантазии, рисует перед взором тончайшие оттенки самых трудно уловимых состояний души.

Парадокс этого описания заключается в том, что в его содержании подчеркивается независимость танца от языка, однако при осмыслении и вербализации этой идеи невозможно отказаться от сравнения их выразительных средств.

В рассмотренных примерах реализуется **первый вид** семантического перехода от вербального к невербальному, который трактует язык как **способ передачи информации**; источником такой информации является человек, его мысли и действия. Подобное использование лексемы *Sprache* в сочетании с атрибутом в родительном падеже встречается в текстах разных эпох и является, на наш взгляд, образным средством, поскольку

переход, во-первых, основан на общеупотребительном значении лексемы и, во-вторых, наиболее часто встречается в художественных или философских текстах, в которых приводятся рассуждения о роли и специфике музыки и танца.

Особый интерес представляет второй **вид** семантического перехода «вербальное → невербальное», при котором понятие языка в искусстве выступает как определенным образом функционирующая **знаковая система**. В таком случае язык является научным конструктом, соответственно, лексема *Sprache* как в метаязыке лингвистики, так и в метаязыке искусства приобретает терминологические свойства [19].

Подобный вариант семантического перехода реализуется не только в текстах, посвященных разным направлениям искусства (музыке, танцу, живописи, скульптуре и др.), но и в научных областях, таких как математика, химия и т.п. (ср. *die Sprache der Chemie* – язык химии, *die mathematische Sprache* – язык математики). Собственным языком обладают отдельные направления искусства, что особенно хорошо видно в заголовках к научным трудам (ср. *Sprache der Malerei* [12] – язык живописи, *Sprache der antiken Kunst* [13] – язык античного искусства).

Собственным языком обладают и материальные или нематериальные «представители» этих направлений искусства (*Blasinstrumente* – духовые инструменты, *Automate* – автоматы, *Töne* – тона). Под автоматами имеются в виду механические музыкальные инструменты – приборы, исполняющие музыкальные пьесы при помощи исключительно механических средств (вращение рукоятки, завод пружины) [9].

„so wie die *sprache der blaseinstrumente und der automate* ein scheinbar ungeschmeidiger ton... ist“ [30]. / Как язык духовых инструментов и автоматов очевидно не является пластичным звуком.

„wie feinsinnig der Komponist die Stimmung des Schauspiels in die *Sprache der Töne* übersetzt hat“ [23]. / Как тонко композитор перевел настроение пьесы на язык звуков.

В качестве причины еще одного вида семантического перехода в метаязыке музыки можно рассматривать развитие инструментальной музыки в третьей четверти XVIII века, которое привело к тому, что музыка больше не является вспомогательным средством (подражая голосу, сопровождая танец), а приобретает самостоятельность, становится средством выразительности с особой структурой. С середины XIX века под влиянием диалектики Гегеля язык стал пониматься как культурный феномен, поддающийся историческому развитию и изменениям [19]. Вокруг диалектической модели музыкального языка среди немецких авторов стали возникать споры. С одной стороны, говорилось о так называемой грамматической завершенности музыки в ее нынешнем состоянии развития. Представители этой точки зрения стремились к рационализации теории музыки и искусства в целом и проводили аналогию с языковыми явлениями. Британский историк и теоретик музыки Э. Винд (1900-1971) объясняет, что так называемая «грамматика» искусства призвана найти правила связности, которые создадут целое из разрозненных элементов [14].

„Niemand bestreitet, dass... wir eine Höhe der Entwicklung erreicht haben, welche nothwendig voraussetzt, dass das Material der *musikalischen Sprache* grammatisch bewältigt ist“ [Цит. по: 19]. / Никто не оспаривает того, что мы достигли пика развития, который предполагает необходимость в *грамматическом* овладении материала, созданного музыкальным языком.

С другой стороны, подчеркивался творческий, индивидуальный характер искусства, поэтому оно является одним из языков (*eine der Sprachen*) выражения мыслей и чувств. Эта точка зрения в дальнейшем развитии теории искусства стала доминирующей.

„Die Kunst ist nie etwas anderes als *eine der Sprachen* gewesen, die sich der menschliche Gedanke und das menschliche Gefühl je nach Bedürfnis geschaffen haben“ [31, S. 196]. / Искусство никогда не было ничем иным, как одним из языков, который, когда необходимо, создавали человеческая мысль и человеческое чувство.

Так, например, в начале XX века с развитием новых музыкальных направлений и уходом от классического понимания музыкальной формы и композиции возникла необходимость в поиске общей основы, которая стала заключаться в новом музыкальном значении лексемы *Sprache*. За отсутствием привычной формы и техники изложения музыкальный язык стал представлять собой набор общих элементов и правил (таких как мотив, тема, кульминация и т.п.), который не является жестко установленным, а может изменяться в произведениях автора.

„Die *Sprache Mozarts* hat sich wohl die Errungenschaften seiner Zeit... angeeignet“ [19]. / [Музыкальный] язык Моцарта, вероятно, приобрел достижения своего времени.

„Mit der dritten Sinfonie fand Beethoven zu einer neuen Konstruktion, die *mit einer veränderten Musiksprache* einherging“ [28]. / Благодаря Третьей симфонии Бетховен пришел к новой структуре, которая сопровождала новый [измененный] музыкальный язык.

„Doch auf zwei weitere *Elemente der neuen Musiksprache* Beethoven soll hier eingegangen werden“ [ibidem]. / Все же нужно принять во внимание два других элемента нового музыкального языка Бетховена.

„Natürlich darf man hier nicht von einem Fortschritt sprechen – den gibt es in der Kunst nicht – vielmehr äußern sich hier *zwei Komponisten in zwei Sprachen*, jeder hat dabei etwas Geniales zu sagen“ [23]. / Разумеется, здесь нельзя говорить о прогрессе – его в искусстве нет – скорее, *два композитора* говорят на *двух языках*, и каждый может сказать что-то гениальное.

На примерах хорошо видно, что каждому композитору присущ свой неповторимый музыкальный язык (*die Sprache Mozarts* – язык Моцарта; *zwei Komponisten, zwei Sprachen* – два композитора, два языка). И поскольку творчество композитора, как правило, разнообразно, то и его язык может изменяться (*mit einer veränderten Musiksprache* – с измененным музыкальным языком, *Elemente der neuen Musiksprache* – элементы нового музыкального языка).

На этом основании мы можем говорить о **третьем виде** семантического перехода лексемы *Sprache* – обозначении **индивидуального стиля** исполнения или композиции, в котором доминируют идеи об «уникальности» и «динамичности» языка искусства. Об этом говорит «музыкальное» значение лексемы *Tonsprache*, зафиксированное в «Универсальном словаре Дуден»:

Tonsprache, f

Art und Weise des musikalischen Ausdrucks, der Melodik (2) [17] / способ музыкального выражения, мелодика.

Это музыкальное значение компонента *-sprache* переходит в метаязыки других направлений искусства, например в хореографию и изобразительное искусство.

Так, в хореографических рецензиях и статьях компонент неповторимости исполнения подчеркивается благодаря использованию атрибутов (например, *eigen, frei, symbolisch, von Béjart* – свой собственный, свободный, символический, [язык] Бежара), а также употреблению лексемы *Sprache* во множественном числе (*aus den verschiedenen Tanzsprachen* – из разных танцевальных языков). Примечательно, что *Sprache* в данном значении встречается преимущественно как компонент сложносоставного слова. В текстах, посвященных хореографии, наиболее частыми примерами являются лексемы *Bewegungssprache* (язык движения), *Tanzsprache* (язык танца) или, как более общее понятие, *Körpersprache* (язык тела).

„eine eigene Tanzsprache entwickeln“ [20] / выработать собственный танцевальный язык;

„sehr ähnliche, ungewöhnliche Körpersprache“ [Ibidem] / очень похожий, необычный язык тела;

„Elemente aus den verschiedenen Tanzsprachen fusionieren“ [Ibidem] / элементы из разных танцевальных языков смешиваются;

„freie Tanzsprache“ [Ibidem] / свободный танцевальный язык;

„in der Tanzsprache von Béjart“ [Ibidem] / на танцевальном языке Бежара;

„symbolische Bewegungssprache“ [33] / символический язык движений.

Отметим, что лексему *Körpersprache* можно встретить и в текстах о живописи, скульптуре, театре и др., в которых описывается движение или поза человека. Например, при описании фигур, изображенных на полотнах Э. Дега, подчеркивается динамичный, естественный и грациозный язык тела (*dynamisch, natürlich, anmutig*).

„Die dynamische und natürliche Körpersprache gibt seinen Bildern einen strahlenden lebendigen Ausdruck“ [27]. / Динамичный и естественный язык тела придает его картинам яркое, живое выражение.

„Seine Werke drücken sich oft in Spontaneität und Leichtigkeit aus, was vor allem an der anmutigen Körpersprache liegt, die in Degas Bildern zu sprechen scheint“ [Ibidem]. / Его произведениям свойственны спонтанность и легкость, что, прежде всего, объясняется изящным языком тела, который будто говорит в картинах Дега.

В результате семантического перехода язык/*Sprache* как «индивидуальный стиль исполнения» встречается не только в метаязыках музыки и танца, но и в текстах о живописи и скульптуре. Лексема *Sprache* и ее производные, так же как и в рассмотренных ранее примерах, обозначают уникальность языка (*seine Bildsprache* – его художественный язык) и его изменчивый характер (*Verdichtung und Verknappung der Bildsprache* – уплотнение и сокращение художественного языка).

„neuartige, klare Sprache von Antes“ [32] / новый, ясный язык Антеса;

„seiner individuellen Bild- und Formsprache untergeordnet sein“ [Ibidem] / подчиняется его индивидуальному языку образов и форм;

„Verdichtung und Verknappung der Bildsprache“ [Ibidem] / уплотнение и сокращение художественного языка;

„Seine revolutionäre Bildsprache... [macht] Arno Rink unbestritten zum modernsten... Maler der Leipziger Schule“ [26]. / Революционный художественный язык бесспорно делает Арно Ринга самым современным художником Лейпцигской школы.

Во всех представленных контекстах обозначение индивидуального художественного стиля строится на **переносном значении** лексемы *Sprache*, которое относит определенное направление искусства к способу коммуникации (например, *Musiksprache, Bewegungssprache, Bildsprache*). Так, лексема *Bildsprache* в метаязыке искусства включает в себя прямое значение компонента *Bild-* («визуальный образ») и переносное значение компонента *-sprache* («способ выражения»). Заметим, что «Универсальный словарь Дуден» в качестве синонима указывает и лексему *Bildersprache* [17].

При толковании этой лексемы речь пойдет о коммуникации с помощью визуальной информации. Такое употребление *Bildsprache* встречается как в профессиональных статьях об искусстве (см. примеры выше), так и в текстах для широкой публики, которые содержат рекомендации по графическому дизайну и фотографии, а также описание постановки видеоряда в кинематографе.

„Ein einzelnes Foto kann zwar zu einer Bildsprache gehören, nie aber eine eigene Bildsprache sein“ [21]. / Отдельная фотография хотя и может относиться к какому-либо художественному языку, однако сама по себе не является языком.

„Die Farbtemperatur ist eines der zentralen Mittel der Bildsprache“ [25]. / Цветовая температура – одно из центральных средств художественного языка.

„Regie und Bildsprache des Films sind gutmütig und konventionell, doch zum Glück schadet das seiner Sache nicht“ [16]. / Режиссура (постановка) и художественный язык фильма – добрые и традиционные, и, к счастью, это делу не вредит.

Заключение

Таким образом, можно сделать следующие выводы.

Семантическая деривация немецкой лексемы *Sprache* по отношению к искусству осуществляется в два этапа в рамках перехода «вербальное – невербальное». На первом этапе, характерном для более ранних текстов, устанавливаются общие коммуникативные свойства естественного языка и искусства, в результате чего лексема *Sprache* описывает искусство как альтернативный (невербальный) способ выражения идей.

На втором этапе семантического развития формируется значение «определенный художественный стиль» и его дальнейшая специализация, которая предполагает закрепление («обживание») лексемы *Sprache* в разных направлениях искусства. В подобных контекстах *Sprache* используется преимущественно в качестве второго компонента сложносоставного слова в сопровождении атрибута.

Таким образом, оба этапа семантической деривации свидетельствуют о трансфере понятия *язык* из мета-языка лингвистики в метаязык искусства в целом, а также в метаязыки отдельных направлений искусства.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим в изучении различных инструментов межсемиотического трансфера «язык – искусство» на примере других языковых единиц.

Источники | References

1. Амирова Т. А., Ольховиков Б. А., Рождественский Ю. В. История языкознания: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. С. Ф. Гончаренко. Изд-е 2-е, стер. М.: Академия, 2005. 672 с.
2. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М.: Наука, 1974. 366 с.
3. Добровольский Д. О., Уразбекова А. А. О семантических различиях между польскими и русскими лексическими единицами, происходящими из одного источника (leksja vs лекция: к вопросу о культурной специфичности) // Сибирский филологический журнал. 2020. № 2. С. 210-224.
4. Зализняк Анна А. Загадка полисемии слова 'кроме' // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2019. № 4 (22). С. 77-89.
5. Зализняк Анна А. Многозначность в языке и способы ее представления. М.: Языки славянских культур, 2006. 672 с.
6. Зализняк Анна А. Русская семантика в типологической перспективе. М.: Языки славянской культуры, 2013. 640 с.
7. Корпан Л. М. Концепция «языка» и «грамматики» символов в искусстве русского авангарда и ее влияние на символичные системы XX века [Электронный ресурс] // Культура и искусство. 2018. № 3. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25790 (дата обращения: 12.09.2020).
8. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева; предисл. С. М. Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
9. Механические музыкальные инструменты [Электронный ресурс] // Музыкальный словарь Римана. URL: <http://art.niv.ru/doc/dictionary/riemann-musiklexikon/articles/75/mehancheskie-muzykalnye-instrumenty.htm> (дата обращения: 20.10.2020).
10. Пархоменко Т. Н. К вопросу о семантической деривации // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012. Т. 4. № 4 (52). С. 87-90.
11. Фещенко В. В. Искусство как язык, язык как искусство: терминологический и концептуальный трансфер // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2016. № 7. С. 49-69.
12. Algrner A. Sprache der Malerei. Ein Leitfadens zur Analyse und Gestaltung von Gemälden. Paderborn: Schoeningh Verlag, 2013. 242 S.
13. Bartz G., König E. Michelangelo. Meister der italienischen Kunst. Potsdam: H. F. Ullmann Publishing GmbH, 2013. 139 S.
14. Collenberg-Plotnikov B., „Das Auge liest anders, wenn der Gedanke es lenkt“. Zur Bestimmung des Verhältnisses von Sehen und Wissen bei Edgar Wind // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 2014. Sonderheft 12. Kunst als Sprache - Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion / hrsg. von N. Plotnikov. S. 92-110.
15. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm [Электронный ресурс]. URL: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (дата обращения: 13.08.2020).
16. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dwds.de/>(дата обращения: 25.12.2020).
17. Duden - Deutsches Universalwörterbuch [Электронный ресурс]. URL: <https://www.duden.de/>(дата обращения: 25.12.2020).
18. Forkel J. N. Allgemeine Geschichte der Musik [Электронный ресурс]. URL: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10527181_00005.html (дата обращения: 12.01.2021).
19. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie [Электронный ресурс]. URL: http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00070513/image_471 (дата обращения: 10.08.2019).
20. <http://www.tanznetz.de> (дата обращения: 25.09.2019).

21. <https://kwerfeldein.de/2018/08/10/bildsprache/> (дата обращения: 12.01.2021).
22. <https://litresp.ru/chitat/ru/Г/грилпарсер-франс/волни-могуа-и-любви> (дата обращения: 14.01.2020).
23. <https://magazin.klassik.com/meisterwerke/> (дата обращения: 12.01.2020).
24. <https://mir-knig.com/stihi/read/38450#> (дата обращения: 14.01.2020).
25. <https://www.businessfotograf-magdeburg.de/tipps/bildsprache> (дата обращения: 12.01.2021).
26. <https://www.kunsthallerostock.de/de/ausstellungen/ausstellung/2015/arno-rink> (дата обращения: 12.01.2021).
27. https://www.kunst-zeiten.de/Edgar_Degas-Werk (дата обращения: 12.01.2021).
28. <https://www.musikkritik.org/1998/07/ludwig-van-beethoven-sinfonien-1-und-5-klavierkonzert-nr-4/> (дата обращения: 12.01.2020).
29. Humboldt W. von. Über den Nationalcharakter der Sprachen // Humboldt W. von. Werke in 5 Bdn. Stuttgart: Cotta Verlag, 1963. Bd. III. Schriften zur Sprachphilosophie. S. 64–81.
30. Krünitz J. G. Ökonomisch-technologische Enzyklopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus und Landwirtschaft, und der Kunstgeschichte. Berlin: Pauli, 1808. 830 S.
31. Liszt Fr. Gesammelte Schriften: in 6 Bdn. / hrsg. von L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1882. Bd. 5. Streifzüge. 234 S.
32. Sprengel Museum Hannover. Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts / bearb. von M. M. Moeller. Hannover: Sprengel Museum, 1985. 495 S.
33. Tanz. Theorie. Text / hrsg. von G. Klein, Ch. Zippich. Münster: LIT, 2002. Jahrbuch Tanzforschung. Bd. 12. 644 S.
34. Ulrich M. Die Sprache als Sache: Primärsprache, Metasprache, Übersetzung. Tübingen: Narr, 1997. 440 S.

Информация об авторах | Author information

RU

Цветяева Елена Николаевна¹, к. филол. н., доц.
Мальцева Елизавета Игоревна²

^{1, 2} Московский государственный лингвистический университет

EN

Tsvetaeva Elena Nikolaevna¹, PhD
Maltseva Elizaveta Igorevna²

^{1, 2} Moscow State Linguistic University

¹ elenatsvetaeva@yandex.ru, ² elizaveta_korshu@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 30.01.2021; опубликовано (published): 15.09.2021.

Ключевые слова (keywords): семантическая деривация; семантический переход; язык; метаязык; semantic derivation; semantic transition; language; metalanguage.