

Кузнецова Е. Р.

**ПЕСНИ В. С. ВЫСОЦКОГО: ПРОБЛЕМА ПОЭТИКО-МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ В ГРАНИЦАХ
ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/42.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 101-103. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/2-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

3. Высказывания с семантикой соединительного несоответствия (в том числе соединительно-сопоставительные)

Простое предложение: Il y a parfum et parfum: tous les parfums ne sont pas pareils (Robert 1990: 697).

Сложное предложение: J'espérais des reproches et ils ne vinrent pas (Bazin).

Сверхфразовое единство: Dans son enthousiasme, il écrivit aussitôt au Muséum dont il avait été nommé membre correspondant. Et il oublia d'écrire à notre mère (Bazin).

4. Соединительно-распространительные высказывания

Простое предложение: La nouveauté est un mal, et fort dangereux (Robert 1990: 697).

Сложное предложение: Tout serait peut-être fini pour moi à l'heure qu'il est, et cela vaudrait mieux (Druon).

Сверхфразовое единство: Ce que je voudrais, c'est m'organiser une vie tranquille. Et ce n'est pas commode (Аумé).

Список использованной литературы

1. **Инькова-Манзотти О. Ю.** Коннекторы противопоставления во французском и русском языках. Сопоставительное исследование. - М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2001. - 432 с.
2. **Карцевский С. О.** Бессоюзие и подчинение в русском языке // Вопросы языкознания. - 1961. - № 1. - С. 125-131.
3. **Кручинина И. Н.** Структура и функции сочинительной связи в русском языке. - М.: Наука, 1988. - 216 с.
4. **Кудрявцева Н. Б.** Дискурс и система сочинительных союзов современного французского языка. - М.: МГЛУ, 2006. - 168 с.
5. **Кудрявцева Н. Б.** К проблеме синонимии реляционных средств // Коммуникативная лингвистика. - М.: МГЛУ, 1997. - С. 43-50.
6. **Кудрявцева Н. Б.** Противительные конструкции с союзом *et* в современном французском языке // Тр. МГЛУ. - 1991. - Вып. 384. - С. 79-87.
7. **Русская грамматика.** - М.: Наука, 1980. - Т. 1-2.
8. **Санников В. З.** Русские сочинительные конструкции: семантика, прагматика, синтаксис. - М.: Наука, 1989. - 272 с.
9. **Холодов Н. Н.** Сложносочинённые предложения в современном русском языке. - Смоленск: Смоленский гос. пед. ин-т, 1975. - Ч. 1-2.
10. **Charaudeau P.** Grammaire du sens et de l'expression. - P.: Hachette, 1992. - 928 p.
11. **Grammaire Larousse du français contemporain.** - P.: Larousse, 1981. - 496 p.
12. **Petit Robert.** Dictionnaire de la langue française. - P.: Robert, 1990. - Vol. 1. - 2176 p.

ПЕСНИ В. С. ВЫСОЦКОГО: ПРОБЛЕМА ПОЭТИКО-МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ
В ГРАНИЦАХ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Кузнецова Е. Р.

Самарский государственный аэрокосмический университет

Главной силой, организующей музыкальное время, является ритм. Широкий смысл этого понятия включает в себя и метр. В. Холопова так определяет музыкальный ритм в широком значении: «...временная и акцентная сторона <...> всех элементов музыкального языка» [Холопова 1980: 4].

Вспомним, что греческое слово *метр* («мера», «размер») вошло в теорию музыки в современном значении в XIX веке, будучи заимствованным из теории стиха, где оно означало совокупность правил, отличающих стихи («метрическую», «мерную», «размеренную» речь) от прозаической речи. Такое заимствование было по существу возвращением собственного добра, ибо этот термин возник в Древней Греции на стадии, когда стихи еще не отделились от музыки и учение о стихотворных размерах - метрика - входило в теорию музыки, а не в поэтику. Но в течение долгого времени слово «метр» не применялось к музыке или же применялось в другом значении (по аналогии с античными стопами его относили к ритмическим фигурам, образуемым сочетанием различных длительностей), хотя соответствующие слова новых языков (*итал.* misura, *франц.* mesure), применявшиеся к стихам как синонимы метра, обозначали также и музыкальный такт. Перенесение в теорию музыки греческого слова, ставшего стиховедческим термином, исходило, очевидно, из предположения, что между музыкальным и стихотворным размерами существует глубокая аналогия.

Действительно, размеренность в стихах заключается в том, что они построены в соответствии с определенной мерой, которая дана заранее в качестве *правила*, или *нормы*. Правильность чередования сильных и слабых слогов в стихе, возвращения межстиховых пауз через определенное число слогов или ударений и есть подчинение определенным правилам, а не физическая или физиологическая закономерность, подобная возвращению через равные промежутки времени одних и тех же фаз в движении маятника, или пульсации крови, при чередовании дыхательных движений, или при ходьбе. Тенденция к такой физиологической правильности наблюдается и в обычной речи. Как и всякая мускульная работа, произношение стремится, если этому не противодействуют эмоциональные факторы, к автоматической правильности, к равенству элементарных фразировочных единиц (колонов), связанному с дыханием (колоны иногда называют «дыхательными группами»), и, в особенности, к равенству расстояний между ударениями (подобно пульсу или шагу). Сюда относится и тенденция несколько усиливать неударные слоги через один (принцип альтернирования, особенно ярко проявляющийся в тех языках, где обязательное ударение на крайнем слоге - первом, как в чешском, или последнем, как во французском, способствует образованию длинных рядов неударных слогов)

[Харлап 1978: 48-104]. Стихотворный размер от всех этих физиологических тенденций (при некотором внешнем сходстве) отличается тем, что он выступает как *художественное задание*, которое может быть осознано в виде нормативной теории. Конечно, не только те, кто читает и слушает стихи, но и те, кто их сочиняет, могут не знать этой теории, усвоив интуитивно, «на слух», критерий, отличающий «правильные» стихи от «неправильных», подобно тому, как хорошо владеющий языком человек, безошибочно отличающий грамматически правильную фразу от неправильной, может и не знать грамматики этого языка. Но и в том, и в другом случае существование определенных норм не подлежит сомнению.

Дело в том, что чередование сильных и слабых (тяжелых и легких) ударов или тактовых долей может быть совершенно отвлечено от музыки и само по себе представляет лишь раму, заполняемую музыкой или стихотворным текстом. Однако в музыке, как и в речи, имеются свои ударения, и предполагается, что их размещение подчиняется этому чередованию подобно тому, как в стихах размещение словесных ударений подчиняется стихотворному размеру. Именно это подчинение позволяет воспринимать метр (размер) как в музыке, так и в поэзии.

Метр стихотворной строфы является как бы «аккомпанементом», на фоне которого реализуется лирический сюжет произведения. В вокальной музыке метрический «каркас» может быть реализован в виде настоящего аккомпанемента. В творчестве В. С. Высоцкого инструментом, взявшим на себя функцию «метрического регулятора» песен, стала гитара. В упрощенном виде можно рассматривать «метр» и «ритм» в песнях В. С. Высоцкого как бы распределенными между гитарным аккомпанементом и вокальной партией.

Надо отметить, что музыкальная ритмика в целом богаче стихотворной благодаря всевозможным дроблениям, стяжениям, паузам и т.п. Особенно существенным отличием является свободное использование конфликтных образований, то есть перенесение ритмических ударений на метрически слабые места. Подобная техника письма интуитивно используется В. С. Высоцким ради большей выразительности слова. Например, в «Песенке про прыгуна в высоту» три строфы представляет собой однообразно повторяющуюся акцентную схему, на фоне которой последняя строка третьей строфы - «А у меня толчковая - правая!» - выделяется тем, что последнее слово состоит исключительно из сильных слогов, независимо от их позиции в строке. Здесь ямбическая конструкция не разрушается благодаря восклицательной интонации. В последующих строках, где осуществляется повтор, слово «правая» вообще «разносится» на три такта гитарного сопровождения, то есть все три слога естественным образом оказываются в сильной позиции, но за счет замедления темпа высказывания.

Зависимость ритма мотива от ударений в слове и от смысла слова - обычное явление у В. С. Высоцкого. Так, в «Песенке о сентиментальном боксере» энергичный ритм начального мотива («Удар, удар... Еще удар... Опять удар - и вот...») изображает целеустремленные телодвижения боксера, дает ощущение предельной динамичности действия, каждый слог сопровождается аккордом гитарного аккомпанемента, то есть музыкальное сопровождение, «отвечающее» за метрическую форму песни, предельно приближено к стихотворному тексту. А дальше (в третьей строфе) происходит смена стихотворного метра, ямб сменяется амфибрахией, но при этом метрический пульс музыкального сопровождения остается прежним. В результате автор переходит к другой структуре мотива, который выступает резким контрастом по отношению к мотиву начала песни: волевая, целеустремленная мелодия первых строф уступает место распеву, лирической интонации, что отражается и на лексическом уровне:

И думал Буткеев, мне челюсть кроша:

И жить хорошо, и жизнь хороша!

Подобный прием использования контрастных мотивов, изменения характера мелодико-тематического движения на границе строф (куплетов песни) наблюдается и в «Песне студентов-археологов», где первые две строфы представляют собой квадратный период из двух симметричных предложений, каждое из которых занимает объем в 8 тактов:

Наш Федя с детства связан был с землею -

Домой таскал и щебень и гранит...

Однажды он домой принес такое,

Что папа с мамой плакали навзрыд.

Обратим внимание на то, что стихотворный текст представляет собой пятистопный ямб, но это не мешает музыкальной составляющей песни (а музыкальный и стихотворный тексты в вокальном произведении - равноправные «партнеры») расширить время звучания строфы за счет пауз в вокальной партии, позволяющих певцу взять дыхание, тем более, что далее предстоит интонационный «взлет», требующий известного напряжения голосового аппарата.

Что происходит в третьей строфе? Новый мелодический рисунок гораздо беднее, он почти не интонируется, темп песни заметно возрастает, и все это происходит на фоне сокращения количества стоп в строке до четырех:

Привез он как-то с практики

Два ржавых экспонатика (и т.д.).

Смена интонации, темпа, ритмического рисунка повлияла на качество метрической основы: данная строфа также укладывается в 16 тактов, но структурно это выглядит уже совсем иным образом - первая строка занимает 2 такта, вторая также укладывается в 2 такта, третья - в 4 такта, следующие три строки выстроены по такой же схеме - 2+2+4. Таким образом, смена метроритмической структуры внесла качествен-

ные изменения в процесс восприятия песни, слушатель остро ощущает смену настроения при переходе от одной строфы к другой, и это ощущение подкрепляется благодаря применению некоторых приемов музыкальной, в частности, метроритмической организации песни.

Стремление к метрической логике и симметрии в целом характерно для песенного творчества В. С. Высоцкого. Многочисленные повторы отдельных слов, строк и целых периодов также работают на создание чувства симметричности формы. Что касается повторов, то, по мнению Ю. Н. Холопова, «все конкретные музыкальные формы - это различные типы повторений» [Музыка 1998: 581]. Холопов утверждает, что «даже после того, как музыка вычленилась из первоначального «мусического» триединства слово-напев-телодвижение, музыкальная форма сохраняет органическую связь со стихом, шагом, танцем. Отсюда первичная музыкальная форма - песня (песенная форма; технически - группировка строк). ...Таким образом, изначальный тип музыкальной формы - *текстомузыкальная форма*» [Музыка 1998: 580].

Констатация такого явления, которое было обозначено как «авторская песня», спровоцировало новый подход к проблеме поэтико-музыкальных связей в границах одного произведения. Так, примерно в середине XX века складывается иное понимание текстомузыкальной формы, которое можно обозначить следующей формулой: стих есть музыкальная форма поэзии, но, в отличие от первоначального фольклорного синкретизма с его интонационным («свободным, или несимметричным») ритмом, музыка здесь уже размерена, то есть соотношения длительностей в ней четко определены.

Само чувство временной меры (метроритмического единства) музыкального синтаксиса воспитывается не только музыкой, но также и поэзией. «Синтаксический ритм» музыки и стиха имеет единую природную базу, поэтому и союз этих искусств столь органичен в песенном пространстве Владимира Высоцкого.

Список использованной литературы

1. **Высоцкий В. С.** Песни. - Екатеринбург, 1999.
2. **Задеревский В. В.** Музыкальная форма. - М., 1995.
3. **Музыка:** Большой энциклопедический словарь / Под ред. Г. В. Келдыш. - М., 1998.
4. **Харлап М. Г.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: Сборник статей. / Сост. В. Н. Холопова. - М., 1978.
5. **Холопова В. Н.** Музыкальный ритм. - М., 1980.

КОСВЕННОСТЬ ВЫСКАЗЫВАНИЯ КАК ОТРАЖЕНИЕ СОЗНАТЕЛЬНОЙ ИНТЕНЦИИ ГОВОРЯЩЕГО

Кузнецова С. В.

Мичуринский государственный аграрный университет

Как мы реагируем на выражения лица, что мы находим естественным в поведении, и даже как мы понимаем устные высказывания, в значительной части зависит от ноу-хау, а не от теорий. Мы все же можем установить теоретические корреляты, или принципы, лежащие в основе этих способностей. Это и будет составлять народную психологию. Решать, какие тезисы истинны и какие из онтологических обязательств гарантированы - это становится специфическим вопросом для когнитивных наук.

Мы испытываем осознанные убеждения и желания подумать о примерах из реальной жизни. В жаркий день вы ведете пикап по пустыне за пределами Феникса. Отсутствует кондиционер. Вы не вспомните, когда еще испытывали такую же жажду и так хотите холодного сока, что могли бы закричать. Осознанные желания испытываются.

Убеждения и желания иногда обуславливают наши действия, но между ними отсутствует сущностная связь. Большинство убеждений и желаний не завершаются действиями. Например, я убежден, что солнце находится на расстоянии 94 миллиона миль, и я также хочу быть миллиардером. Так какое же из моих действий объясняет данное убеждение и это желание? Если я хочу купить билет на солнце, то я должен быть уверен, что это билет в 94 миллиона миль? В следующий раз, если кто-то даст мне миллиард, я не откажусь.

Черчленд полагает, что «убеждение» и «желание» обладают тем же статусом в теории народной психологии, каким обладали в физике «флогистон» и «теплород».

Неадекватность психологии здравого смысла и неспособность таксономии здравого смысла соответствовать таксономии науки о мозге не имеют никакого отношения к существованию убеждений и желаний.

Убеждения и желания как таковые даются в опыте.

Частью определения «убеждения» является то, что убеждения являются кандидатами на истинность или ложность. Мы не могли бы «открыть» того, что убеждения невосприимчивы к истинности или ложности.

Множество психологических убеждений здравого смысла оказываются ложными. Рассмотрим эффектный пример: здравый смысл говорит нам, что наши боли локализованы в физическом пространстве в пределах наших тел, что, к примеру, боль в ноге в буквальном смысле находится внутри области самой ноги. Но мы-то сейчас знаем, что это ложно. Мозг формирует образ тела, а боли, подобно любым телесным ощущениям, суть части образа тела. В буквальном смысле слова боль в ноге находится в физическом пространстве мозга.