

Воронежский государственный университет
Межрегиональный
Центр коммуникативных исследований

Коммуникативное поведение

Вып. 18

**Песня
как коммуникативный жанр**

Научное издание

Воронеж
2004

Сборник посвящен проблемам изучения песни как коммуникативного жанра. Рассматриваются различные стороны песенных текстов разных жанров, их коммуникативные функции, особенности их функционирования в различных сферах общения народа.

Научный редактор И.А.Стернин

Компьютерная верстка, подготовка оригинал-макета –И.А.Стернин

© Коллектив авторов, 2004

Коммуникативное поведение. Вып.18. Песня как коммуникативный жанр. Издательство «Истоки», 2004. 200 экз. 209 с.

ISBN

Коммуникативные аспекты песни

И.А.Стернин

Песня и русское общение

В русском общении песня всегда играла важную роль. Для русского человека песня – важнейший способ выражения личных переживаний, ощущений, отношения к своей судьбе, эмоционально-эстетический способ реагирования на окружающие его события, способ осмысления и выражения переживаемого, поддержка в трудную минуту.

Важнейшая коммуникативная функция русской песни – объединение людей, их сплочение, организация совместного осмысления и переживания ситуации. Особенно заметна эта функция в хоровом пении, традиционном на Руси. Русские много поют за столом, где песня объединяет всех. В этой ситуации, как и само застолье, она представляет собой яркое проявление соборности русского сознания, способ эмоционального сближения людей, сплочения их на основе совместно выражаемого переживания.

Есть много песен, в которых выражается и переживается ситуация прощания, расставания, разлуки. Искренность, эмоциональность, душевность, интимность выражаемого содержания – важнейшие черты русской песни, которая откровенно рассказывает о личном, о лично пережитом человеком.

Песнями в России приветствуют, величают, провожают, поддерживают, воодушевляют, жалуются, ищут сочувствия и помощи, благодарят – палитра коммуникативных функций русской песни необычайно широка и практически совпадает по диапазону с основными функциями русского общения.

Концентрированным выражением коммуникативных функций русской песни представляется нам такое явление, как русская авторская песня.

Современная русская авторская песня – уникальное явление. В ней – трогательное и органичное единство слова и музыки, искренность мысли, интимность тональности общения со слушателем.

Представляется, что в русской авторской песне находят отражение и выражение такие важнейшие черты коммуникативного поведения русского человека как общительность, искренность, эмоциональность,

нелюбовь к светскому общению, стремление к неформальному общению, сдержанная самоподача, откровенность в общении, приоритетность разговора по душам, широта обсуждаемой информации, интимность и широта запрашиваемой и сообщаемой информации, проблемность повседневного бытового общения, коммуникативный пессимизм, стремление к постоянству круга общения.

Все эти черты русского коммуникативного поведения отражаются в самом существовании авторской песни, в ее тематике, манере ее создания и исполнения.

Авторская песня и сама - акт общения, и в ее тематике общение представлено очень широко. Классическим выражением этого является песня О.Митяева «Давай с тобой поговорим»; разговор, диалог людей представлен во множестве других авторских песен. Авторская песня осмысливает феномен общения, размышляет над разными его сторонами, любит искренним и дружеским общением людей.

Искренность, эмоциональность, откровенность – важнейшие характерологические черты авторской песни, это стиль общения со слушателем и характерные черты лирического героя авторской песни.

Тематика русской авторской песни фактически неограниченна, в ней могут затрагиваться как глубоко лирические, так и морально-нравственные, а также социальные проблемы, а сам стиль авторской песни предполагает неформальность общения, к которой так стремится русский человек.

Характер авторской песни предъявляет определенные требования к условиям ее исполнения – она предполагает исполнение в неофициальной обстановке, в неформальной одежде и неформальных условиях, с использованием «демократических», «неофициальных» инструментов – прежде всего гитары. Эти условия также имитируются при исполнении авторской песни и в залах.

Неформальность общения – условие исполнения авторской песни, и наоборот – авторская песня, будучи исполняема, создает неформальность ситуации общения.

Для русского человека характерна сдержанная самоподача в общении – он не выпячивает себя в общении, старается не привлекать внимание к собственной персоне, ведет себя в общении скромно. Авторы-исполнители бардовской песни следуют в полной мере этим коммуникативным традициям: в отличие от авторов эстрадных песен, они используют скромную манеру самопрезентации и исполнения.

Для русского общения, как известно, приоритетен *разговор по душам*. Разговор по душам – это, прежде всего, разговор, начисто лишенный всякой официальности, формальности.

Это обычно долгий, без ограничения во времени, эмоциональный разговор двух людей, в медленном, задушевном темпе, негромко. Возможно прикосновение друг к другу. Это разговор преимущественно дома, в неформальной одежде, за едой или выпивкой, когда обе стороны жалуются друг другу на жизнь и клянутся в дружбе и поддержке, взаимопонимании, с обсуждением всех личных, в том числе психологических проблем, включая проблемы личной, интимной жизни. Любые темы допустимы, фактически нет тематических табу, могут задаваться любые вопросы

Русские люди любят раскрывать свою душу собеседнику, не стесняются это делать, не стесняются рассказать о сокровенном, могут излить душу постороннему, попутчику в поезде. Отсутствие признаков разговора по душам в ситуации длительного разговора один на один, даже с незнакомым, обычно рассматривается в русском общении как уклонение от искренности. Русский человек склонен рассматривать такой разговор как коммуникативную неудачу.

Человек, уклоняющийся от разговора по душам, оценивается негативно – он неискренен, не отвечает взаимностью. Это подозрительный, “не наш” человек.

Нетрудно заметить, что авторская песня соответствует практически всем компонентам разговора по душам, она является художественной формой такого разговора.

Для русского коммуникативного поведения характерен коммуникативный пессимизм, под которым понимается стремление избегать явных положительных оценок состояния личных дел (– Как дела? – *Ничего...*). Авторская песня тоже преимущественно имеет минорную тональность, стиль авторской песни, ее интимность не предполагают выражения яркого позитивного начала.

Стремление к постоянству круга общения в русском коммуникативном поведении предполагает для русского человека приоритетность круга постоянных друзей («старый друг лучше новых двух»), поддержание общения с одним и тем же кругом близких людей («не за огонь люблю костер, за тесный круг друзей»). Авторская песня является поводом для общения, соединения друзей – «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались...» (О.Митяев).

Таким образом, авторская песня – не только отражение, воплощение, способ проявления ряда важнейших принципов русского

общения, но и фактически один из способов организации этого общения.

Авторская песня – это действительно способ общения людей, средство и повод для того, чтобы собраться и пообщаться. Как фестивали авторской песни, так и исполнение авторской песни у костра, в небольших компаниях – это способ проведения времени в дружеском кругу, форма общения, объединения людей в кругу «своих».

И еще один коммуникативный аспект авторской песни – примат в песне слова над музыкой. При всей важности музыки именно слова составляют суть авторской песни, именно слова являются поводом для ее создания, и именно слова делают авторскую песню важнейшим инструментом дружеского, неформального общения. Примат слова над музыкой делает русскую авторскую песню важнейшим элементом русского общения, проявлением стремления русского человека к искреннему, доверительному разговору с собеседником.

Конечно, у авторской песни есть своя аудитория – это в основном учащаяся молодежь, студенты, образованные люди. Как кто-то сказал об Окуджаве: «Окуджава создал интеллигентский фольклор». Это верно, и это, конечно, в известном смысле ограничивает аудиторию авторской песни. Но верно и то, что эта аудитория достаточно постоянна, она постепенно расширяется, омолаживается, а авторская песня все больше вращается в русскую культуру, становясь ее неотъемлемой частью. И главную причину жизнеспособности и «перспективности» русской авторской песни как компонента русской национальной культуры мы видим именно в том, что она органична для русского коммуникативного сознания и выступает как средство реализации основных принципов русского общения.

То, что сказано нами в адрес русской авторской песни, может быть отнесено и к русской народной песне, к русской лирической песне.

Как русская авторская песня, так и русская песня в целом, как нам представляется, обладают практически тем же набором коммуникативных функций, что и русское общение в целом, что позволяет рассматривать русскую песню как коммуникативный жанр.

Черты национального самосознания в жанре русского романса

Романс – музыкально-поэтический феномен русской культуры. Русский романс сформировался под влиянием старинных рыцарских поэм Испании, песен трубадуров Прованса, французских арий, русского фольклора (петровских кантов и русских фольклорных лирических песен). Романс аккумулировал в себе разнородные традиции, но вместе с тем на русской почве обрел специфические жанровые черты, свой собственный национальный облик.

Несмотря на широкую популярность этого жанра, работ, посвященных исследованию романса, немного. Конечно, нельзя утверждать, что романс – неизученный жанр, однако на сегодняшний день существуют в основном работы музыковедческого характера (Б.В.Асафьев, В.А. Васина-Гроссман, М.А.Овчинников, Г.Г.Соболева и др.). Литературоведческих и лингвистических исследований романсных текстов немного. Это работы С.И.Воловой, Н.А.Гришановой, Е.В.Карабут, М.Петровского. Из этих авторов только Н.А.Гришанова и Е.В. Карабут подходят к романсу с чисто лингвистической стороны.

Неоднократно предпринимались попытки выделить виды романса, а также систематизировать их, однако единой классификации до сих пор не существует. «Ничего удивительного в этом нет: относящиеся к романсу термины создавались не за столом исследователя, а возникали стихийно в массе исполнителей-слушателей, почему и носят по большей части технологически потребительский характер. Сопутствующая литература закрепила эти термины раньше, нежели успела разобраться в них, и теперь то и дело спотыкается о свои прежние ошибки», – не без сожаления заявляет М. Петровский (Петровский 1984, с.60).

Рассмотрим классификации жанра романса и соответственно его типы.

Этномузыколог Б.М. Добровольский выделяет четыре вида романса: *романс как поздняя форма семейно-бытовых песен; меццанский романс; русский бытовой романс; романс-баллада* – и дает следующую характеристику этим группам:

«Первый тип обычно содержит прямо высказанный вывод – мораль; напевы заимствованы или приближаются к напевам классических песен. Второй тип, как правило, имеет значительные

искажения в тексте, обилие неосмысленных контаминаций; по напевам – это слегка измененные мелодии полупрофессиональных музыкантов старой эстрады. Третий тип – буквальное повторение как слов, так и напевов известных в печати романсов... Этот тип при исполнении имеет «академический звук». Четвертый тип по своему характеру наиболее сложен: здесь как бы смешиваются первые два типа. По содержанию – это обычно пространный рассказ о событии, часто «чрезвычайном происшествии» (Русский фольклор 1961, с. 142-143). Некоторое несовершенство данной классификации очевидно. Автор дает достаточно размытые определения каждой группе, не устанавливая четких отличительных черт романса каждого типа, а первая и четвертая группы вообще трактуются как переходные типы.

Я.И. Гудошников также говорит о четырех группах романса: игровых, элегических, «жестоких», сатирических (Гудошников 1990, с.36). Е.А. Костюхин, рассматривая данную классификацию, отмечает, что «едва ли не треть привлеченных автором текстов (особенно из второй и четвертой «основных групп») к романсам отношения не имеет» (Костюхин 1996, с. 83), тем самым подчеркивая неправомерность подобного деления.

Исследователь М. Петровский, изучая жанр романса, задается вопросом: «Цыганский, старинный, мещанский, жестокий, сентиментальный – как относятся эти романсы друг к другу, и к жанру в целом? Вопрос не пустячный, ибо членение должно отражать структурность целого и тем самым объяснять целое. Принятая рубрикация романса только затемняет дело, потому что у нее нет основания, общего для всех членов ряда» (Петровский 1984, с.60).

Рассматривая названные разновидности, исследователь приходит к выводу, что мещанский и старинный романсы – оценочные определения, мнимые внутрижанровые рубрики, а вот жестокий и сентиментальный романсы действительно выделены из массива романса, и в основу членения положен принцип – характер эмоциональности. Для жанра, «целиком посвятившего себя человеческим чувствам», разделение по этому признаку не бессмысленно, между жестоким и сентиментальным романсами располагаются романсы иных эмоциональных окрасок и оттенков, однако все они покрываются понятием бытового романса. Цыганский романс автор рассматривает как бытовой, несколько «сдвинутый» своеобразной исполнительской манерой, а массиву бытовых романсов противопоставляет камерный (подробнее см.: Петровский 1984, с. 60 – 61).

О разветвлении жанра романса на две основные «ветви»: бытовой и классический романсы, пишут также Т.В. Попова, О. Фридом, В.А. Васина-Гроссман и др. Классический (он же высокий, лирический или салонный) романс – камерное вокальное произведение, созданное признанным автором на стихи известного поэта. Бытовой, или городской романс – авторское произведение непрофессионального характера. Нас несколько смущает термин «бытовой»: с точки зрения лингвистической он представляется не совсем удачным, так как вызывает представления и ассоциации, связанные с бытом. Критерий романсовости, на наш взгляд, здесь исключительно музыкальный, так как многие стихотворения классиков, являвшиеся основой для высоких романсов, пользовались популярностью в массах и становились общеизвестными.

Весьма интересной, отличной от других, нам представляется классификация М.А. Овчинникова, в основу которой положено содержание романса. Автор выделяет романс-обращение, романс-элегию (воспоминание), романс-исповедь, романс-признание, романс-любование (Овчинников 1992, с. 12). Такое деление имеет право на существование. Действительно, романсы можно распределить по названным группам, хотя некоторые из них и останутся за пределами этой рубрики. В целом классификация М.А.Овчинникова заслуживает внимание и может быть принята за основу классификации романсных текстов.

В одной из литературоведческих работ (кандидатской диссертации С.И. Воловой) находим следующую классификацию романса периода реализма:

- по месту (среде) возникновения или бытования: городские, мещанские, ямщицкие;
- по пафосу: жестокий;
- по манере исполнения и национальному колориту: цыганский;
- по национальному признаку: испанский, итальянский, французский, русский;
- по своеобразию поэтической структуры: бытовой, пейзажный.

В конце работы С.И. Волова приходит к интересному и обоснованному выводу: «В русской поэзии существует один жанр – русский романс, а все разновидности его – относительно устойчивые, но временные формы существования жанра, т.н. видовые модификации, являющиеся продуктами времени, среды, моды, и представляющие собой определенные жанровые модели, по которым создавались романсы» (Волова 1995, с. 92). Нам представляется этот

вывод справедливым. Изучив существующие классификации, мы полагаем, что *поэтические тексты* русского романа не стоит подвергать делению на группы. Только в совокупности весь пласт романских текстов является составной частью национальной культуры, элементом постижения материальных и духовных ценностей народа. В современных поэтических сборниках романа нет деления на рубрики.

Интересно поставить вопрос о национальном своеобразии романов, в частности русского романа, что, может быть, отчасти объяснит и устойчивую популярность самого жанра.

Признания в любви к роману можно найти в воспоминаниях известных исполнителей романа, которые отмечают характерные особенности романа, совпадающие с теми особенностями, о которых пишут исследователи этого жанра. Так, известная исполнительница романов Н.А.Обухова признается: «Обожаю старинные русские романсы. Они мне близки и милы своей большой простотой, искренностью и мелодичностью» (Серенада на все времена 1988, с. 29).

Кроме музыкальности звучания, выразительности, эмоциональности роману присуще определенное языковое оформление: отсутствие малопонятных и сложных слов, простота выражения, компенсируемая необыкновенной силой выражаемых чувств. Языковые возможности для выражения всех оттенков любовных отношений велики, хотя и не безграничны. «Романс и не стремится к оригинальности словесного выражения своих чувств, он даже старается использовать соответствующую лексику по второму разу как можно раньше. При этом романсовая лексика становится устойчивым жанровым знаком», – подчеркивает М.Петровский (Петровский1984, с.75). Может быть, именно эта простота и чувственность подкупает слушателей? Банальность романсового строя лирики стала знаком прямой, открытой эмоциональности. Ю. Тынянов подчеркивал: «Слова захватанные, и именно потому, что захватаны, потому что стали ежеминутными, необычайно сильно действуют» (Тынянов1977, с.171). Скорее всего в этом и заключается притягательная сила романсов.

Романс по своей природе интроспективен, в нем на передний план выступают отдельные психологические состояния личности, соотносимые с самосознанием любого человека. Романс – искусство малой формы, максимальная сжатость словесного пространства при неограниченности жизненного – таков закон этого жанра. «Русский романс – это жизненная драма в миниатюре. Тем сложен он, тем и

привлекателен», – говорит Б. Штоколов (Серенада на все времена 1988, с.31). Тут любовь и ненависть, застенчивость и напор, радость и боль, счастье и страдание и т.д., но ведущее настроение романа – грусть, тоска, печаль, ностальгия... Это ведущее настроение нередко отражается в названии, конденсирующем драму всего текста: «Тоска по милому» -В.А. Жуковский, «Разочарование» -А.А. Дельвиг, «Слеза» -П.А. Вяземский, «Ожидание» -С.И. Стромиллов, «В разлуке» - В.С. Курочкин, «Расставанье» -В. Панаев и мн. др. Куда больше печальных романсов, нежели радостных, счастливые романсы единичны. В сборнике «Русские песни и романсы» из 165 романсов только один проникнут ликующим ощущением счастья («Романс» А.А. Дельвига):

Прекрасный день, счастливый день:

И солнце, и любовь!

С наших полей сбежала тень –

Светлеет сердце вновь.

Проснитесь рощи и поля;

Пусть жизнью все кипит:

Она моя, она моя! –

Мне сердце говорит...

В целом этому жанру радостная тональность не свойственна. Муки несчастной любви и трагический конец любви счастливой, разочарование, одиночество, любовные переживания – почти постоянные мотивы романсов. Однако во многих меланхоличных, безысходных романах можно обнаружить надежду лирического героя на возможность, пусть маловероятную, счастливой для него поворота событий. «Такой стихийный оптимизм, а точнее неугасающую надежду на счастливую ли любовь, на излечение ли от смертельной тоски, на торжество ли справедливости мы встречаем почти во всех, даже самых горьких русских романах. Быть может, именно это качество и определило в первую очередь любовь к отечественному романсу» (Овчинников 1992, с. 6).

«Может быть, мы их любим еще и потому, что «унылые романсы» пробуждают иногда сладкие воспоминания о том, что было, или мечтанья о том, что могло бы быть», - считает Л. Мархасев (Серенада на все времена 1988, с. 52). Е. Образцова признавалась: «Обращение к романсовой литературе необычайно обогащает, расширяет палитру переживаний, тончайших оттенков состояний, страстей. < В романсе я могу спеть мечту, воспоминание, недосказанность...» (Серенада на все времена 1988, с.30).

Романс оказался созвучным духовному складу русской души, ее неистребимой романтической сущности. Любовные страдания и надежда на лучшее, мечты, воспоминания – все это свойственно национальному сознанию, и романсы отвечают ожиданиям таких чувств.

В мире романса главная ценность – любовь. Когда она рушится, жизнь для лирического героя теряет смысл. И при этом причины трагедии не столь уж важны (в тексте они – вопреки сюжетному ожиданию – не всегда названы).

В романсе запечатлены трагические моменты судьбы, связанные с угасанием любви, разлукой, смертью и достаточно часто с переживанием измены. Почему герой так поступает, не объясняется, а если объяснение и дается, то весьма приблизительное, подчеркнуто простое: забыл милую в разлуке, забыл свою клятву верности любимой, легкомысленно поддался чарам другой, но над всем этим стоит универсальная причина – судьба, рок. В романсе судьба – подлинное имя главной причины, главное объяснение, почему все так произошло. Словом *судьба* человек оформил идею, воплотившую его реальную зависимость от внешних обстоятельств, судьба в русском романсе наделена сверхъестественной силой, романс отличается фатализмом переживаний, глубинным и сильным, хотя не всегда ясно осознаваемым.

В романсе, естественно, нет философского осмысления темы судьбы, герои принимают случившееся как данность. Утверждается мысль, что судьба – это жизненный путь человека, предназначенный ему, и многое от человека не зависит, он подвластен судьбе, ход жизненных событий им не контролируется. Судьба, рок, фатальная предначертанность – необходимая составляющая романского мира.

Концепт *судьба*, имея идеальный характер (нечто существующее в нашем сознании), в языке вербализируется, получает некое материальное выражение, то есть «надлежащую лексическую объективацию» (Бабушкин А.П.). Содержательная структура концепта судьба складывается из компонентов, которые репрезентируются, в первых, ядерной лексемой *судьба*:

*Узор судьбы чертит неслышный след:
Твое лицо я вижу вновь так близко;
И веет вновь дыханьем прошлых лет
Передо мной лежащая записка...* (П.Д. Герман).

Концепт «судьба», во-вторых, репрезентирован лексемами синонимического ряда: *рок, удел, спаситель, бог, создатель, встреча...*

*Увы! Нам тот же дан удел,
И тот же рок нас угнетает:
С тебя листочек облетел –
От нас веселье отлетает* (В.А. Жуковский).

Наконец, в-третьих, данный концепт вообще может выражаться имплицитно, завуалированно («внимать не приказали»):

*Когда любви моей святой
Тебе внимать не приказали –
Оставь меня скорбеть душой,
Ты не поймешь моей печали* (М.А. Офросимов).

В современной концептуальной формуле *судьбы* более или менее четко выделяются такие семантические компоненты, как объективный и субъективный. Объективный – в ощущении предопределенности, заданности пути героя, что типично для русского национального менталитета (“Над кем лежит судьбы рука”, “Верно, так уж угодно судьбе”, “Бог ведает”):

*Так и она, веленью рока
Всегда покорная, пойдет
Без слез, без жалоб, без упрека,
Куда ее он поведет* (А.Плещеев).

Субъективный компонент концепта судьбы заключается в оценке субъектом событий с точки зрения соответствия его важнейшим жизненным установкам. В свою очередь, в этой оценке, то есть в субъективном компоненте, выделяются собственно аксиологический момент (счастливая – несчастливая судьба) и момент её эмоционального переживания (отношение лирического героя к судьбе):

*Одной мне бог нести дал иго.
Ах! Тяжела моя верига!
Но я несу ее – смиряясь:
Ведь сердце любит - не спросясь* (М.Л.Яковлев).

Эксплицитного выражения счастливой судьбы в текстах романсов мы не встретили. Преобладают контексты негативного отношения к

судьбе (*черная, дикая судьба, бездушная судьба*), но отмечено и несколько текстов, характеризующихся интонацией смирения, принятия своей участи, что тоже весьма характерно для стереотипа русского восприятия жизни и судьбы (*“Не проклянута судьбы своей”, “Без слез, без жалоб я склонилась пред судьбою”*):

*Но не грустен я, не печален я,
Утешительна мне судьба моя:
Все, что лучшего в жизни бог дал нам,
В жертву отдал я огненным глазам!* (Е.П. Гребенка).

*Одно тебе сказать, прощаясь, я должна:
Пусть робкая душа судьбою недовольна,
Тебя я все равно любить осуждена...
Я ухожу... Совсем. Довольно слез. Довольно!* (О. Осенин).

Таким образом, содержание концепта *судьба* может быть охарактеризовано как антиномия, которая заключается во взаимодействии противоположных сторон, находящихся во внутреннем единстве и взаимопроникновении. Каждая из манифестаций судьбы (счастливый – несчастливый этапы) осуществляется в пределах определенного времени. Романс, в связи со своими жанровыми особенностями, выхватывает именно те моменты человеческой жизни, которые касаются любовных перипетий, поэтому в романсе преобладают интонации несчастливых, роковых мгновений судьбы лирического героя.

Удел судьбы, роковая страсть, надежда на судьбу, или безнадежность перед ликом судьбы, роковая встреча и т.д. – неперменные мотивы романса. Судьба – особенность художественного мира романса.

Романсовые произведения символичны. Слово-сигнал в поэтическом воплощении «актуализирует значительную часть потенциальных смыслов, связанных с общекультурной традицией, а также вносит преобразованные контекстом новые смыслы» (Пинежанинова 2001, с.511). Слово-символ, являясь обобщенным концептуальным отражением действительности, предназначенный для осуществления коммуникации, предстает как сигнал, направленный на регуляцию внутреннего и внешнего поведения лирического героя. Поэтическое слово воспринимается в этом случае как альянс смыслов, представлений, понятий, ассоциаций, переживаний, воспоминаний.

Возникновение ключевых слов в романсе связано с расширением или метафоризацией исходного лексического значения и с эмоционально-оценочной транспозицией. Слова – символы, являясь

своеобразными художественными образами, служат для углубления психологизма. Общий концептуальный смысл романа как бы эксплицируется символом, содержащим также внетекстовую, подразумеваемую информацию. Введение в романс слова-символа – это не создание вещественного материального образа, а создание определенной лирической тональности. Происходит фокусировка тончайших настроений героя в вещественной формуле, предметная деталь соотносится с психологическим состоянием личности.

Ключевые слова-символы нередко выносятся в заглавие, несут на себе психологический заряд и являются основой для сюжетов романсов («Бубенцы» -А. Кусиков, «У камина» -П. Баторин, «Астры осенние» -А. Грей, «Темно-вишневая шаль» -неизв. автор и др.).

Символами могут выступать бытовые детали, вещи. Вещный образ всегда нагружен эмоциональной субъективностью лирического героя, так что в целом смысловая емкость предметной детали оказывается весьма значительной. Вокруг них происходит вращение действия, это атрибуты прошедшей любви, символы ушедшего счастья. Они представляют собой некую отправную точку для воспоминания или мечты.

В романсе «Портрет» М. Орцеви лирический герой, глядя на портрет, вспоминает свою возлюбленную, те счастливые моменты, проведенные с ней: *Я смотрел не отрывая глаз. Я мечтал, я вспоминал о вас...* В романсе А.А. Пугачева «Белой акации гроздь душистые» сигналом стал запах белой акации, он напомнил герою о былой любви. И хотя, *Годы прошли, страсти остыли, Молодость жизни прошла*, герой говорит: *Белой акации запаха нежного, Верь не забыть мне уже никогда...* Герои страдают от недостижимости вечной любви. Летучесть и невозвратность счастья – лейтмотив этих романсов. Не случайно влюбленные так стремятся сохранить какие-либо вещи, символы, которые всегда будут напоминать о былом счастье: *«Молча к груди прижимаю / Эту темно- вишневую шаль...», «И невольно слезы катятся / Пред увядшим кустом хризантем...»*. Когда человек утрачивает любовь, ему остается лишь вспоминать лучшие дни своего прошлого, создавать сказку в своем воображении, в этом ему и помогают символы ушедшей любви. Ключевые, опорные слова, названия этих символов репрезентируют смысловое поле романа в целом.

Еще одна особенность романа, одна из его важных составных частей – пейзаж, но в романсе нет просто описания природы, если она равнодушна, красива, самодостаточна и не связана с любовными переживаниями. Образ природы никогда не замкнут в пейзажные

рамки. Некоторые романы полностью посвящены прелести и красоте природы: «Весенние воды» Ф.И. Тютчева, «Вечерняя заря весной» Л. Модзалевского, однако, характерно, что и в таких романах всегда звучит тема любви, хотя бы на периферии. Таков непреложный закон исследуемого жанра.

Пейзажная лирика, картины природы всегда вызвали сопереживание, эмоциональный отклик адресата текста. Функции природы в романе различны: это и фон любовных переживаний, и сопроводительница человеческих чувств, и равноправное лицо, слушатель или участник событий. В языке романа выстраивается свой повторяющийся пейзажный сюжет. Ностальгия, грусть, печаль героев во многих случаях оформляется в ночные пейзажные этюды, которые настраивают на определенное восприятие любовной темы и являются своего рода визуальным «лирическим аккомпанементом» к размышлениям, воспоминаниям, мечтам.

*Под луной расцвели
Голубые цветы.
Они в сердце моем
Пробудили мечты
(М. Языков)*

*Я вспоминаю сад...
А за рекою даль,
Синеющую даль, затянутую
дымкой
А где-то вдалеке, скользящей
невидимкой
Как отзвук прежних дней
взволнованный рояль
(П.Д.Герман).*

*О! Приди же! Над закатом
Уж звезда взошла,
И как дышит ароматом
Тихой ночи мгла
(В.И. Красов).*

*Снился мне сад в подвенечном
уборе,
В этом саду мы с тобою
вдвоем.
Звезды на небе звезды на море,

Звезды и в сердце моем
(Е. Дитерихс).*

Мы видим встречи героев, любовные признания, последние свидания, тоску, страдания влюбленных – и все это происходит на фоне традиционного для романа пейзажа, где опорными словами являются *ночь, луна, звезды, сад, аллея...* Они не просто детали пейзажа – они символы, через них соединяются времена, пространства, божественное и земное. В них мистически-таинственный смысл и они

являются в наиболее важные, драматические моменты. Чаще в романсе описание пейзажа и жизни героя пронизаны тождественными эмоциональными интенциями, реже – антонимичными, контрастными.

*И плакали кругом печальные березы,
Вставала за горой туманная луна...
Мы молча шли и накопили слезы,
И дивной нежности душа была полна* (А. Толстая).

Романс «Мы вышли в сад» о последнем свидании героев, пейзаж соответствует их переживаниям и усиливает печальную тональность небольшого текста.

*Прощаясь в аллее, мы долго сидели,
А слезы и речи лились и кипели. <>
Так чудно лил месяц свой свет из-за тучки
На бледные плечи, на белые ручки...* (Н.П. Греков).

Но красота ночного неба не порождает ощущения радости у героев, не вызывает счастливого подъема чувств, а, наоборот, подчеркивает трагичность момента расставания. Гармония природы противопоставляется дисгармонии в душе влюбленных.

*Погоди, мы успеем проститься <>
Посмотри, посмотри, как чудесно
Убран звездами купол небесный,
Как мечтательно смотрит луна!* (Н.П. Греков).

Все составляющие романсного пространства, в том числе слова-символы, тональность романса, пейзаж, полностью подчинены отражению и раскрытию любовных отношений героев.

Исследование текстов русских романсов позволяет говорить о существовании русской романсной культуры и о её национальном своеобразии. Романс аккумулирует в себе способность к сильнейшему эмоциональному воздействию на адресата речи. Романс является неотъемлемой частью русской культуры благодаря слитности, совмещенности лирического текста с музыкой, а по содержанию – благодаря стремлению к эстетизации любовного чувства, сконцентрированности на наиболее сильных и сокровенных переживаниях личности.

Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж, 1996.

- Волова С.И. Русский романс XVIII-XIX века: Генезис, типология, поэтика. Дисс... канд.филол.наук. М., 1995.
- Гудошников Я.И. Русский городской романс. Тамбов, 1990.
- Костюхин Е.А.. Жестокий романс в контексте русской культуры // Русская литература. 1996. №3. С.83-97.
- Овчинников М.А. Творцы русского романса. Вып.2. М., 1992.
- Петровский М. «Езда в остров любви» или что есть русский романс // Вопросы литературы. 1984. №5. С.55-90.
- Пинежанинова Н.П. Основные семантические признаки поэтического концепта 'крыло' Русский язык на рубеже тысячелетий. Материалы Всероссийской конференции 26-27 октября 2000 г. В 3 томах. Т.2. Динамика синхронии. Описание русского языка как этнокультурного феномена. СПб., 2001.
- Русские песни и романсы. М.,1989.
- Русские романсы. М., 2001.
- Русский фольклор. Т.6. М.-Л., 1961.
- Серенада на все времена. Книга о русском романсе и лирической песне. Л.,1988.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Шедевры русского романса. – Минск, 2000.

Т.Ф.Пухова

Коммуникативность русской народной песни

(по материалам кафедры теории литературы и фольклора ВГУ)

Своеобразие коммуникативного поведения русского человека нашло отражение и в народных песнях – в жанрах, больше всего представленных в воронежском фольклоре.

Говоря об особенностях общения, представленных в песне, мы, конечно же, должны учитывать временной фактор. Песня – как обрядовая, так и лирическая – несет на себе неизгладимый отпечаток прежних эпох. Не только обрядовые песни (календарные и свадебные), уходящие в глубь веков (13-14 в.в.), но и необрядовые лирические, окончательное оформление которых как жанра завершилось примерно в 16-м веке, дают нам удивительную возможность увидеть, почувствовать своеобразие общения людей того времени.

Главной особенностью мышления человека той эпохи была *традиционность*. «Каждый человек творит в границах общепринятой традиции, опирается на труд предшественников... Передача

произведения от лица к лицу в фольклоре осуществляется через следование *традиции*. Хотя фольклорная традиция *не абсолютная неподвижность*, устойчивость традиции *относительна*» (Аникин 2001, с.10-11).

Традиционное общество жило по своим строгим, давно установившимся законам – нормам речевого, поведенческого и делового этикета, этикета повседневного поведения. Такие нормы устанавливались еще в глубокой древности и были подтверждены позднее, например, таким знаменитым документом, как «Домострой» – кодексом моральных и житейских правил, предназначенным для зажиточных кругов городского населения 16-го века. Окончательная редакция этого текста принадлежит известному протопопу Сильвестру. Многие положения «Домостроя» нашли отражение в народных песнях, сопровождавших человека в разные периоды его жизни.

Например, в свадебных песнях Верхнеамонского района Воронежской области, прекрасно сохранивших традицию исполнения старинных русских песен, мы видим тот же традиционный идеализированный образ будущей жены, что и в общерусских свадебных песнях. Также в этих песнях отчетливо вырисовываются черты традиционного поведения мужа и жены по отношению друг к другу.

Попытаемся выявить своеобразие *традиционного коммуникативного поведения* с помощью сравнения высказываний автора «Домостроя» и текстов воронежских свадебных песен.

В «Домострое» воспевается образ идеальной жены, называются ее главные черты, и самой важной является *доброта*: «Аще дарует бог жену добру, дражайши есть камени многоценного: таковая от добры корысти не лишится; делает мужу своему все благожитие» (Аникин 2001, с. 273). Именно такую заботливую хозяйку ждет вся семья мужа, желая встретить ее как можно лучше:

Ох, матка-соколка, - 2 р.

Глянь ты в окошко.

Глянь ты в окошко. - 2 р.

Твой сын-сокол едет.

Твой сын-сокол едет, - 2 р.

Везет соколушку.

Везёт соколушку - 2 р.

Золотую головушку.

Давно тебя ждали, - 2 р.

Коврами двор стлали.

Коврами двор стлали – 2р.

Черными соболями.

(Свадебные песни Верхнемамонского района 1999, с.90)

Будущая жена должна быть *«порядливой»*, т.е. уметь следить за хозяйством. Она не только должна быть сама рукодельной, но уметь учить слуг работать, не позволять им лениться: «А сама бы государыня отнюд никакоже, никоторыми делы, опрично немощи, без дела не была, ино и слушаю, на нее смотря повадно делати. Мужь ли придет, гостья ли обычная придет, всегда бы под рукоделием сидела сама: то ей честь и слава и мужу похвала» (Домострой, с.274).

Умение вести хозяйство должна показать и невеста. Показательно, что в песне «Да веселая, ох да беседушка» сваты, приехав в дом к невесте застают ее работающей, что, разумеется, ее положительно характеризует.

Да весёлая, ох, да беседушка,
 Да где батюшка пьёт.
 Где батюшко пьёт,
 Да он пьёт-не пьёт, да родимый мой,
 Да за мной младой шлёт.
 За мной младой шлёт,
 Да я млада-младёшенька, ой,
 Да замешкалася.
 Замешкалася, ох,
 Да за утками, ой, да за гусями,
 Да за лебедями.
 За лебедями, э-ох,
 Да за мелкою, ой, всё за пташечкой,
 За за журушкою.

(Свадебные песни Верхнемамонского района 1999, с.58)

Но если требования, предъявляемые хозяйке дома, не выполняются, автор «Домостроя» считает, что необходимо наказание: «Аще жена по тому научению и наказанию не живет, и так того всего не творит, и сама того не знает, и слуг не учит – ино достоин мужу жена своя наказывати наедине; и понаказав, и пожаловати, и примолвити; а мужу на жену не гневаться, а жене на мужа: всегда житии в любви и чистосердии» (Домострой, с. 277).

Традиция требовала, чтобы женщина во всем угождала мужу, во всем ему покорялась, терпеливо снося все, даже «благорассудное наказание»: «Подобает поучати мужем жен своих с любовью и благоразсудным наказанием; жены мужей своих вопрошают о всяком благочинии: како душу спасти, богу и мужу угодити и дом добре строити; и во всем ему покорятся; и что муж накажет, то с любовию приимати» (Домострой, с. 274).

В песне «У нас по погребу бочоночек катается», завершающей праздничный день свадьбы рисуется картина такого *бесприкословного подчинения*:

У нас по погребу бочоночек катается,
 То-то лёли, то-то лёли,
 То-то лёлюшки мои.
 И катается, и валяется,
 А Иван над женой величается,
 Уж, ты, душка-жёнущка, ты, Наталиюшка,
 Разобуй, разодень, распясывай скорей,
 Я бы рада разобуть, я не знаю, как зовут,
 Я не знаю, как зовут, как по батюшке.
 Одну ножку разула, а Иваном назвала,
 А другую разобула, я Ивановичем.

(Свадебные песни Верхнеамонского района 1999, с. 100)

Женщина принимает все приказания как должное, это выражается в обилии уменьшительно-ласкательных суффиксов, сопровождающих каждое обращение к мужу.

Такое же почитание должно быть и по отношению ко всем членам новой семьи, ко всем родственникам мужа. Новая невестка, входя в дом мужа, должна заранее настроиться на уважительное отношение к ним.

Мне золовки, мне золовки
 Как родные сёстры,
 Ой, ляли, ой, лёй ляли,
 Как родные сёстры.
 Да мне деверья, мне деверья,
 Как родные братья,
 Ой, ляли, ой, лёй ляли,
 Как родные братья.
 Мне свекровья, мне свекровья,

Как родная мама,
Ой, ляли, ой, лёй ляли,
Как родная мама.
(Свадебные песни Верхнемамонского района 1999, с.55).

И конечно, и в старые, и в новые времена ценился *ум, находчивость, мудрость*. Как афористично звучат слова из песни «Ой, садья мои, садья-виноградья»:

Не отдавай меня, батюшка, младу замуж,
Лёли, али ляли, младу замуж.
Не с богатством мне жить- с человеком,
Лёли, али лёли, с человеком.
Не с высокими хоромами – с советом.
Лёли, али лёли, с советом.
Без совету, без привету – житья нету,
Лёли, али лёли, житья нету.
Без единого словечка жить не можно,
Лёли, али лёли, жить не можно.
(Свадебные песни Верхнемамонского района 1999, с. 48)

В этой песне перед нами возникает образ девушки, мыслящей самостоятельно, решительно отстаивающей свои права как личности. Мы видим здесь и признание важности взаимопонимания будущих супругов, желания быть услышанной, необходимости общаться, разговаривать, советоваться: «Без единого словечка жить не можно».

Если будущая жена будет соответствовать всем названным требованиям, то счастье и довольство в доме будет обеспечено. С каким воодушевлением автор «Домостроя» провозглашает этот вывод: «У добрых людей, у порядливой жены, всегда дом чист и устроен; все по чину: и упрятано, где что прихоже, и причищено и приметено; всегда в устрои как в рай войти!» (Домострой, с. 276).

Как мы видим свадебный обряд и свадебная песня позволяют увидеть черты традиционного поведения в семейно-бытовом общении людей прошлых эпох.

Есть еще одна сторона этого богатого действия, позволяющая углубиться в более отдаленные слои времени. Если мы будем рассматривать следы древних религиозных представлений в свадебном обряде, то мы столкнемся с традицией, уходящей в период родо-племенных отношений, получим возможность хоть в какой-то степени изучать характерные для этого периода особенности поведения людей.

В свадебном обряде это выразилось в обилии специальных магических действ, имеющих побудительное (продуцирующее) и охранительное (апотропеическое) значение. Продуцирующие обряды направлены на обеспечение деторождения, благополучия рода, верности духу предков (ритуалы с хлебом, яйцом, курицей, мехом, посыпание молодых зерном, хмелем, орехами, деньгами и др.). Апотропеические обряды имеют цель защитить, сохранить чету молодых и весь свадебный поезд от несчастья.

Выясняется, что многие особенности поведения героев свадебного обряда так или иначе были связаны с иррационально-магическими действиями: «многие средства звукового поведения – *обрядовые плач, смех, пение, говорение в соответствующем стиле (заговоры, молитвы)* тоже являются изначально магическими, побудительными и охранительными одновременно» (Русская свадьба 2000, с.10). Поэтому плач невесты на девичнике, во время отъезда из родительского дома, во время повивания и, напротив, – смех во время выкупа невесты, смех, вызванный приходом ряженных на второй день свадьбы и др. являются обязательным ритуалом, имеют особый магический смысл. Ведь свадебный обряд принадлежал к группе «пороговых» обрядов. Невеста как бы умирала, а затем рождалась заново, поэтому в довенечной части обряда важную роль играют причитания.

Такой магический смысл имеет песня «Да во полюшке, да во пашеньке»:

Да во полюшке, во пашеньке
 Да бел лебедь кричит.
 Да кричит-то, кричит да бел лебедь
 Да лебедку кличет.
 Да во горнице, во светлице
 Да цымбальчики бьют.
 Да бьют, побьют цымбалушки
 Да гусли играют.
 Да не нашу ли Марьюшку
 Да к венчанию везут?
 Да отец-то стоит, да отец-то стоит –
 Сердце болит.
 «Да дитя ты мое, дитя милое,
 Домой хоть просись!»
 «Да рада бы я, ох, вернулась –
 Да кони не стоят.
 Да рада бы я, ох, простилась –

Да закрыты глаза.
 Да закрыты мои глазоньки
 Да белым платком.
 «Да дитя ты мое, дитя милое,
 Да махни хоть рукой!»
 Да рада бы я, ой , да махнула я –
 Да в руках платок.

(Свадебные песни Верхнемамонского района 1999, с.80)

Платок здесь выполняет особую магическую роль, а сам ритуал и сопровождающий его *плач* имеет разделительную направленность, означает изоляцию невесты от родственников из родительского дома.

Традиция требовала точного выполнения подобных действ, но «с течением времени во всех этих и других обрядах люди все чаще желают найти сугубо рациональный смысл. Теряются остатки иррационально-магических значений, обряды большей частью переходят в категорию развлечений... Древняя магическая функция смеха и веселья постепенно ослабевает и переосмысливается» (Русская свадьба 2000, с. 11).

Современная эпоха демонстрирует совершенно иной подход к нормам поведения. Например, одной из особенностей современного российского менталитета, по мнению И.А.Стернина, является «фактическое отсутствие этикета как свода строгих и соблюдаемых всеми правил.... Русский этикет поведения и общения нестрог, «вариативен». Русский человек не любит «условностей», под которыми понимается фактически любая бытовая культурно-обусловленная регламентация поведения. В России легко прощают людям допущенные ими отклонения от любых норм. Законы и правила считаются давлением на личность» (Стернин 2003, с.17).

Современный свадебный обряд далек от традиционного ритуала, и только обращение к старинной обрядовой поэзии, к отдельным островкам, чудом сохранившим традицию (таким, как Верхнемамонский район), позволяют нам увидеть и воспроизвести отдельные черты традиционного поведения русских крестьян.

Аникин В.П. Русское устное народное творчество. М., 2001.

Домострой. // Хрестоматия по древней русской литературе XI-XУП веков. Сост. Н.К.Гудзий. М., 1962.

Свадебные песни Верхнемамонского района. Воронеж, 1999.

Русская свадьба: В 2-х т. Т. 1. – М, 2000.

Стернин И.А. Основные тенденции развития общения в первой половине XXI века (попытка прогноза). // Коммуникативные исследования 2003. Воронеж, 2003. С 4-19.

Л. Н.Дьякова

Авторская песня как форма общения

Песня бардовская, менестрельная, самодеятельная; наконец, авторская. Словосочетания, устойчиво используемые как синонимы: называют разных авторов по-разному, а имена имеют в виду одни и те же: Галич, Окуджава, Визбор, Высоцкий, Ким. В определениях «бардовская», «менестрельная» явно прослеживается желание найти аналоги, а точнее – корни явления.

Пожалуй, все согласны сегодня с тем, что авторская песня – это жанр (почти все исследователи добавляют к нему определения «особый», «уникальный»). Но каковы его необходимые и достаточные признаки?

Отличительная черта этого песенного жанра состоит в том, что обычно один и тот же человек (бард) является одновременно автором слов, мелодии и исполнителем. Этот человек, как правило, не профессиональный певец или композитор, его исполнение носит интимный характер, песни исполняются обычно в сопровождении гитары.

Такое пение имеет параллели и в других национальных традициях. Так, во Франции издавна популярны *шансонье* – исполнители песен, иногда сами сочиняющие и слова, и музыку (например, Брассанс, замечательный шансонье, искусство которого близко тому явлению, о котором мы говорим). В Германии такого рода автор-исполнитель называется *Liedermacher*, т. е. буквально «создатель песен». Но только в России это явление стало неотъемлемой частью культурной жизни, а барды – властителями дум, выразителями идеалов целого поколения интеллигенции (Найдич 1995, с. 115)

Наиболее яркой особенностью бардовской песни как речевого жанра является, несомненно, ведущее положение слова, текста в диаде «текст-музыка». Отсюда и напевная декламационность исполнения (Пухова 2002, с. 119).

Примат поэтического текста в триединстве компонентов авторской песни отмечают практически все исследователи (и поклонники) жанра. Недаром же Галича, Высоцкого, Долину и др. *называют поющими поэтами*, делая акцент на втором слове. Ведущая роль текста

побуждает нас к поискам связей, сходств и различий авторской песни и книжной поэзии.

Обратимся к рассказам некоторых поэтов о том, как рождались у них стихи. Из письма Шиллера: «Когда я сажусь писать стихотворение, то музыкальная сторона возникает передо мною раньше, нежели отчетливые представления об его содержании». (цит по: Гончаров 1973). А это – строки английского поэта С. Спендера: «Когда я пишу, музыка слов, которые я отыскиваю, уводит меня как бы по ту сторону слова, и я ощущаю ритм, танец, неистовство, которые как бы еще не заполнены словами» («Музыкальная жизнь», № 13, 1989, с. 12)

А вот как определял свое творчество корифей жанра авторской песни Б. Окуджава: «Я пишу сначала стихи и вообще не думаю о песне. А потом некоторые стихи вдруг... вдруг хочется петь, появляется мелодия, появляется так называемая песня. Но это не совсем песня, это просто способ исполнения своих стихотворений».

Авторская песня в русской культуре – это прежде всего поэтический жанр, который отражает стремление русского человека к искреннему, душевному, доверительному общению. В авторской песне проявляются все черты, свойственные русскому общению, обобщенные признаки которого приводит И. Стернин (Стернин 2001). Именно в этом нам представляется возможным искать понимание особенностей и популярности в России бардовской песни как явления культуры.

Рассмотрим «взаимоотношения» авторской песни как компонента русской культуры и основными признаками русской *коммуникативной культуры*.

Русский человек очень любит общаться, он легко знакомится, заводит друзей. «Русские любят коллективные застолья, но общение в таких застольях обычно оказывается приоритетным: собираются прежде всего пообщаться, а потом уже поесть и выпить, еда и выпивка – повод, обстановка общения» (Стернин 2001, с 204).

Бардовская песня – это замечательный «повод и обстановка общения». На многочисленных фестивалях авторской песни поклонники жанра легко сходятся друг с другом, быстро находят тему разговора. Здесь напрочь отсутствует формальная церемония знакомства. Можно подойти к любой палатке, любому костру, любой компании – и начинается общение:

-Ребята, вы откуда?

-Мы из Питера. А вы (ты)?

-Из Воронежа.

Или:

-У вас гитара не ленинградская?

-Нет, самарская.

-А звучит, как ленинградская.

-Так я ее купил, а потом «до ума» доводил. Колки вот сменил...

Через 2-3 минуты подобного общения создается впечатление, что участники диалога давно и хорошо знают друг друга. Таким образом, неформальность бардовской обстановки (поляна, река, костры, палатки) служит фоном и способствует общению.

Стремление русского человека к неформальному общению широко отражается и непосредственно в самих бардовских текстах.

А. Лемыш «Лесной вальс»:

Сколько дорог нас по свету качали,
Сколько чудес мы в дорогах встречали,
Сколько хороших друзей мы нашли – там вдали.
Сколько протянутых рук мы пожали,-
Тем, кто был с нами в веселье, в печали...

Ю. Визбор «Спутники»:

Между Грином и Волошиным,
На последнем переходе, мы
Возвели шатер брезентовый,
Осветив его костром,
И собрали мы сторонников –
Рифмы, кисти и мелодии,
И, представьте, тесно не было
Нам за крошечным столом.

О. Митяев «Живут такие люди»:

И в дымных разговорах,
Где незачем кричать,
Мы сверим наши истины до точек.
И утром нам не надо будет
Мчать в «Союзпечать»,
Где правда ждет нас штабелями строчек.
Скупой прощальный ритуал
Не оборвет нам песни,

Как далеко б не уезжал,
Я буду с вами вместе.

Важным проявлением общительности русского человека является интимность, доверительность, даже исповедальность его общения. Русский человек легко задает интимные вопросы (о семейном положении, о зарплате, о национальности собеседника, о многом другом) и столь же легко обнажает собственную душу. Такие понятия, как «крик души», «разговор по душам» типичны для русского коммуникативного поведения. Находят они выражение и в авторской песне - откровенный, исповедальной, абсолютно честной. Особенно заметно это в творчестве *Вероники Долиной*, ведь лирический герой ее стихов и песен – она сама:

Когда б мы жили без затей,
Я нарожала бы детей
От всех, кого любила –
Всех видов и мастей...

Или:

Александр Семенович Кушнер
С моими друзьями дружит.
Он надписывает им книги
«Дорогому поэту он».
А меня он не замечает!
А со мной он дружить не хочет,
Да, по-моему, он и не видит,
И не слышит меня совсем.

Не боюсь ни беды, ни покоя,
Ни тоскливого зимнего дня,
Но меня посетило такое,
Что всерьез испугало меня.
Я проснулась от этого крика,
Но покойно дышала семья.
-Вероника,- кричат, - Вероника!
Я последняя песня твоя.

Мой самый трогательный стих
 Во мне самой еще не стих.
 Так пусть летит, твои сухие тронет губы!
 Во мне любые пустяки
 Переплавляются в стихи-
 Прозрачно-горькие, как сок грейпфрута Кубы.

Если интимность в творчестве В. Долиной присутствовала всегда, с первого появления поющей поэтессы на бардовской сцене, то в стихах Евгения Клячкина высокая степень откровения появилась лишь в последние годы жизни. Способствовали этому отъезд в Израиль (смена привычного образа жизни, тоска по родине) и, вероятно, последняя большая любовь.

Губы ноют – что ни день,
 в синяках,
 Я тобою не наемся никак.
 Все во мне твои глаза-фонари
 выжигают изнутри.

Или:

Твои губы близки,
 Твои губы безумно близки!
 Вот глаза –
 Я тону,
 Но спасти не прошу,
 Не прошу!...

... Тебе больно, дитя,
 О прости, ради Бога – прости!...
 Что ты шепчешь в слезах?
 «Ло хашув, адони, ло хашув»!...
 Сколько белых зубов!
 Я к улыбкам таким не привык...

Душевная боль, тоска откровенно звучат в последних песнях
Е. Клячкина:

Слава Богу! В Израиле
Трудно живется, но пишется,
И про то, что здесь трудно,
И что нас здесь вовсе не ждут...

Отдельно выделим такое качество русского коммуникативного поведения, как коммуникативный демократизм. «Русский человек любит говорить запросто, без церемоний, иметь собеседника, равного себе. В таком же стиле русские часто говорят даже с незнакомыми людьми, пренебрегая формальной вежливостью... Русский человек часто стремится скорее перейти «на ты» с новым знакомым, считается, что это сближает и свидетельствует о подлинных дружеских чувствах, которые люди демонстрируют таким общением» (Стернин 2001, с. 206).

Пример песни *Олега Митяева* подтверждает мысль, высказанную выше:

Давай с тобой поговорим.
Прости, не знаю, как зовут...

Представитель какой-либо западной культуры не может даже представить себе ситуацию, описанную О. Митяевым: абсолютно незнакомые люди оказались в одном поезде, одном купе и сразу «на ты».

Свобода подключения к общению – еще одна яркая черта русского коммуникативного поведения. Фестиваль бардовской песни дает возможность ее легко реализовать: на фестивале можно присоединиться к любой компании: вместе петь, спорить, обсуждать ту или иную проблему.

Свобода вступления в контакт, стремление к физическому контакту: «Русский человек может дотронуться до собеседника для установления контакта, взять его под локоть... » (Стернин 2001, с. 208).

На бардовских фестивалях, на концертах авторов-исполнителей люди, как правило, сидят, тесно прижавшись друг к другу, раскачиваются в такт музыке, комментируют происходящее, близко склонившись друг к другу. Существует здесь понятие «орлятского круга»: когда компания поет, обнявшись и покачиваясь. «Фирменная» песня для такого случая - «Милая моя» Ю. Визбора:

Милая моя,
Солнышко лесное,
Где, в каких краях,
Встретишься со мною?..

Для русского человека приоритетен разговор по душам. Бардовская песня — одна из коммуникативных форм, которая делает это возможным.

Ср.

Послушай, парень, ты берешь ненужный груз.

Ты слишком долго с ней прощался у дверей.

Чужими делает людей судьба и грусть

И повернуть обратно хочется скорей.

Пойми, старик, ты безразличен ей давно.

Пойми, старик, она прощалась не с тобой,

Пойми, старик, ей абсолютно все равно,

Что шум приемника, что утренний прибой...

(Г. Аделунг)

Или:

Ну, что ж, давай поговорим,

Пока не сыграна заря,

Пока сомнения зари

Твое гнездо не разорят.

Давай словами застолбим

Дымком проплывшие лета,

Давай привяжем этот дым,

Чтоб он в окно не вылетал.

(А. Перов)

Большинство классических текстов авторской песни представляет собой именно разговор по душам, гимн душевному искреннему общению, где актуализируются мотивы дружбы, сочувствия, понимания другого человека, взаимопомощи в трудную минуту, в них содержатся искренние монологи на самые сокровенные для человека темы, обсуждаются личные, психологические проблемы, бытовые трудности. Воспоминания напоминают исповедь.

Приведем в пример фрагменты песен *Александра Дольского*:

Я познал фанатизм и споры,

Бездорожье и грязь в пути,

Вырос я из такого сора,

Где стихи не могли расти.

И горячие песни наши

Мне плеснули стыдом в лицо

Среди сверстников, поминавших
За убогим столом отцов.

Или:

Я сытости доныне не приемлю:
Набитое нутро смиряет злость.
Я землю даже ел, когда на землю
Варенье у кого-то пролилось...

Союзники выписывали визу
На ящике «Detroust for Stalingrad»
И я глотал в больнице по лед-лизу
От слез, наверно,
Горький шоколад.

Мы согласны с И. Стерниным, отмечающим, что в русском коммуникативном поведении не только категорично формулируются мнения, точки зрения, но и довольно категорично выражается несогласие («Нет!», «Ни за что!», «Ни в коем случае!», «Никогда!»), ...». Отмечается также любовь русского человека к критике («Эх, Россия-матушка», «Жизнь наша горькая!» и т.д.). Это в полной мере отражается в авторской песне.

Самые яркие примеры, подтверждающие выше сказанное, мы найдем у В. Высоцкого:

Нет, ребята, все не так,
Все не так, ребята!

Или:

Я не люблю фатального исхода,
От жизни никогда не устаю.
Я не люблю любое время года,
Когда веселых песен не пою...

... Пусть впереди большие перемены,
Я это никогда не полюблю.

Таким образом, русская авторская песня дополняет в русском общении такой коммуникативный жанр, как «разговор по душам», а порой и заменяет его, ведь союз поющего и слушающего – это всегда общение: душевное, теплое, искреннее.

-
- Гончаров Б. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.
 Найдич Л. «След на песке» Очерки о русском языковом узусе. СПб, 1995, с. 115
 Окуджава Б. Песни. Т.2 /Сост. В. Фрумкин.
 Пухова Т. Ф. Авторская песня и фольклорная традиция // Городской романс и авторская песня. Воронеж. 2002, с.119-135
 Стернин И. А. Введение в речевое воздействие. Воронеж, 2001.
 Томенчук Л. Прошла пора вступлений и прелюдий // «Музыкальная жизнь», 1989, №13, с. 12-13.

Источники текстов

- Антология бардовской песни. Выпуск №10. М., Изд. В. Катанского, 2003.
 Долина В. Сэляви: Стихотворения. М, 2001.
 Клячкин Е. Песни, стихи, проза. СПб, 1999.
 Люди идут по свету: Книга-концерт / Сост. Беленький Л.П. др. М., 1993.
 Наполним музыкой сердца: Антология авторской песни. М., 1989 .
 Песни XX столетия: Антология русской баллады. Изд.3-е. «Урал Л.Т.Д.», 2001.

В.И.Сапрыкина

Феномен песни в русской и немецкой этнокультуре (на материале русской и немецкой поэзии XIX в.)

Актуальность исследования музыкальных феноменов объясняется огромным влиянием музыки на ментальность современной "массовой" личности (Мититель 1996).

Немногочисленные публикации на эту тему акцентируют внимание на авторской песне, англоязычной песенной культуре (песенном дискурсе) (Плотницкий 2003), национальной песенной интонации; в основе этих исследований лежит культурологический подход. Нам представляется интересным рассмотрение феномена песни в русской и немецкой поэзии 19-20 вв.

Исследуя русский и немецкий концепт *музыка* (Musik), мы обнаружили, что лексемы *песня*; *Lied*, *Gesang* являются самыми частотными, а, следовательно, наиболее значимыми лексемами

русского ЛСП *музыка* и немецкого ЛСП *Musik*. Их значимость подтверждается анализом сочетаемости лексем. Так, например, денотативными семами определяется сочетаемость прилагательных *звучный, протяжный, звонкий, заунывный, унылый* с существительным *песня*, поскольку сема "музыкальное звучание" входит в семантику названных прилагательных; а также глаголов *спеться-сложиться, петь, заливаться, заиграть*, так как сема "способ исполнения музыкального произведения" присутствует в значении глаголов.

Коннотативная сема "характер распространения звучания" предопределяет возможность сочетания существительного *песня* с глаголами *гремьть, таять, зреть, скитаться, дрожать, разливаться*, сема "характер распространения звучания" – с прилагательными *благостный, раздольный, крылатый*.

Анализ сочетаемости лексемы *песня* показал, что лексема обладает мотивированной сочетаемостью, которая обусловлена «отражательным характером семантики слова (денотативным и коннотативным компонентами его значения)» (Семантическая специфика национальных языковых систем 1985, с.106).

Так, *песня* в поэзии русских авторов 19-го в. обладает рядом характеристик, среди которых следует выделить национально-культурные особенности, так называемые "этнокультурные коннотации" (термин О.И.Быковой) - это, прежде всего, мелодическое звучание с преобладающей оценкой грустное, заунывное, унылое, протяжное, но родное, удалое, раздольное, крылатое, которое льётся, разливается.

Ох, пора тебе на волю, песнь русская,/Благостная, победная, раздольная,/Погородная, посельная, попольная,/Непogодою-невзгодою повитая,/ Во крови, в слезах крещенная-омытая! (Л.Мей, Запевка);...*Мы все поем уныло. Грустный вой /Песнь русская.* (А.Пушкин, Домик в Коломне); *Старшая дочь в семействе славянском / Всех превзошла величием стана, - / Славой гремит, но грустно живёт,/ В тереме дни проводит, как ночи / Бледно чело, заплаканы очи, И заунывные песни поёт. / Что же не выйдешь в чистое поле, не раздуляешь грусти своей?* (А. Одоевский, Славянские девы); *Ну ж, ямицик, пристегни коренную,/ Что насупился? Вдаль погляди! / Что за ширь! Ну-ка песню родную,/ Чтобы сердце заныло в груди, / Чтобы выли проклятые слёзы...* (И. Никитин, Жизнь).

Ее поют, заливаясь, заводят, затягивают; мелодическое звучание песни является важной ее характеристикой: *Чтобы песня моя разлилась, как поток, / Ясной зорьки она дожидается; / Пусть не темная ночь, пусть горящий Восток / Отражается в ней,*

отливается. (Я.Полонский); "Что, братцы, затайнемте песню,/ Забудем лихую беду! / Уж, видно, такая невзгода написана нам на роду!" / И вот повели, затанули,/ Поют, заливаясь, они / про Волги широкой раздолье, Про даром минувшие дни...(А. Толстой).

Наряду с мелодическим, вербальный компонент является существенной составляющей содержания русской песни: *Бедный старец! Слышу чувство / В сильной песни...*(Е.Баратынский); *Песню кто уразумеет Кто поймет ее слова* (А.Толстой); *...Другая песнь!...то песнь родного края,/ Протяжная, унылая, простая, Тоски и слез и горестей полна...*(А.Хомяков, Две песни); "Зачем, ямицк, ты песни не поёшь?" / И мне в ответ ямицк мой бородатый:/ «Про чёрный день мы песню бережём» (Я. Полонский); ... И уныло по ровному полю / Разливается песнь ямицка./ Столько грусти в той песне унылой,/ Столько грусти в напеве родном. (И. Макаров).

Художественная картина мира русских поэтов 19-го в. показывает, что *песня* является ценностно окрашенным русским культурным концептом как "символически насыщенный знак культуры" (Карасик 2003). Среди основных его признаков – мелодическое звучание (причем грустное, унылое), глубокое содержание.

Анализ сочетаемости немецкой лексики *Lied* показал, что денотативные семы актуализируются, в основном, в сочетаемости этой лексики:

- с глаголами звучания: *klingen; umklingen; tönen; schallen*:

Hör ich das Liedchen klingen...(H.Heine); *In stiller wehmutweicher Abendstunde/ Umklingen mich die längst verschollene Lieder...*(H.Heine); *Erster Schmerz, Letzter Schmerz/ Nun sitzt am Bache nieder / Mit deinem hellen Rohr, Und blas den lieben /Kindern / Die schönen Lieder vor.* (W.Müller);

-с прилагательными положительной эмоциональной оценки: *glänzend* (сверкающий), *schön* (прекрасный), *frei* (свободный), *fern*(далёкий), *jauchzend* (ликующий), *lockend* (манящий), *trübe* (печальный):

Das ferne Lied /Klingt weiter durch die Welt/ Wann meiner Schritte Spur sich längst verlor (W. Herzfelde). *Ich stand auf einem / Berg, da hört ich singen /Zur Linken plötzlich ernste trübe Lieder* (W. Müller); *Bald tönt das Echo/ freier Lieder...*(H. Lingg); *Es kühlt mir schon/ herauf die Brust, /Er kühlt mit Liebesschauerlust/ Und jauchzendem Gesange* (E. Mörike).

Содержание песни актуализируется коннотативной семой и представлено сочетаемостью существительных *Lied, Gesang* с существительными *Geist* (дух), *Ruf* (призыв): *Einmal atmen möchte ich*

wieder / In dem goldenen Marchenreich, / Doch ein strenger Geist der Lieder / Fällt mir in die Saiten gleich (L.Uhland).

Wer kann des Sängers Zauber lösen, / Wer seinen Tönen widerstehen / So rafft von jeder eiteln Bürde Wenn des Gesanges Ruf erschallt, / Der Mensch sich auf zur Geisterwürde/ Und tritt in heilige Gewalt...(F.Schiller).

Сочетаемость следующих глаголов с существительным *Lied* определяется актуализацией коннотативной семы "распространение звучания": *sich niederringeln* (витья, развеваться вниз), *hinaufwallen* (витья вверх), *dringen* (проникать), *senken* (опускаться, падать): *Wir wollen dennoch singen! / So still ist auf der Welt; / Wer weiss, die Lieder dringen/ Vielleicht zum Sternenzelt* (J.Eichendorf). *Glänzender Lieder / Klingender Laut / ringelt sich nieder/ wallet hinauf* (Brentano).

Лексема *Lied* в произведениях немецких авторов обладает богатой сочетаемостью, анализ которой позволяет констатировать, что и для немецкой этнокультуры *песня* является ценностно значимым культурным концептом, обладающим определёнными признаками – это, обращённое, зачастую вверх, и распространяющееся по вертикали звучание, обладающее духом (можно сравнить её с молитвой).

Песня как феномен культуры обладает этнонациональными признаками, которые позволяют говорить об особенностях ментальности народа, о его мировосприятии, о своеобразии языкового и интонационного воплощения. Национальная специфика этого феномена в русской и немецкой этнокультурах выявляется, главным образом, по существенному, значимому для этих культур признаку - звучанию. Наши наблюдения над поэтическими текстами 19-го в. показывают, что вектор распространения звучания русской песни – горизонтальный, *песня разливается, течёт*, в то время как немецкая *песня звучит (klingen zu...), проникает (dringen zu...), вьётся (hinaufwallen, niederringeln)*; траектория движения звуков, как у молитвы - вертикальная.

Карасик В. И. Транслируемость концептов / Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста. (Материалы международного симпозиума Волгоград, 22-24 мая 2003 г., Ч.2, Тезисы докладов.) Волгоград, 2003. С.17-19.

Мититель В. Человек в мире музыки. Самара, 1996.

Плотницкий Ю.Е. Англоязычный песенный дискурс как особый вид бытийного дискурса / Проблемы вербализации концептов в семантике

языка и текста. (Материалы международного симпозиума. Волгоград, 22-24 мая 2003 г. Ч. 2. Тезисы докладов. Волгоград, 2003). С.99-101.

Семантическая специфика национальных языковых систем. Воронеж, 1985.

Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. - М., 1997.

М.И.Цуканова

Песня-репортаж

Жанр песни-репортажа возник в 60-е годы 20-го века как синтез авторской песни и любимого журналистами жанра репортажа. И закономерно, что создателем нового жанра стал именно Юрий Визбор – бард и радиожурналист. Он искал необычные способы соединения слова и музыки, экспериментировал, стремился опробовать свой рабочий материал – звучащее слово – в разных его качествах и функциях, а бардовская песня более других музыкальных жанров близка журналистике, это публицистика в музыке. Получившийся жанр песни-репортажа выбрал все лучшее от двух своих составляющих. Написанный на основе реальных фактов, включающий в себя реальные фамилии и географические названия, он в то же время более аналитичен и содержит более широкое обобщение, чем обычный репортаж.

Что подтолкнуло Визбора к сближению двух его творческих ипостасей – барда и репортера? Есть ли у жанра песни-репортажа хотя бы примерные творческие аналоги? Стоит отметить, что для радиостанции «Юность», где работал Визбор, с самого начала ее деятельности было характерно сочетание документального и так называемого «игрового начала» (Азарх 1986, с.72). Например, в радиопьесе о Чкалове воспоминания его жены Ольги Эразмовны перемежались с игровыми сценами, где ее и Чкалова играют актеры. «Необходимо было, чтобы правда актерской игры составляла единое целое с правдой документальной» (Азарх 1986, с.74).

Такие же требования предъявлялись и к песне-репортажу. Кроме того, в практике зарубежного вещания в то время был «фиче» - художественный репортаж с элементами документальной инсценировки. И Визбор об этой разновидности репортажа наверняка знал, поскольку в эпоху оттепели начала 60-х годов, как раз тогда, когда создавалась «Юность», советские журналисты стали ездить по миру, присматриваться и прислушиваться к творчеству зарубежных коллег.

Впервые песни стали использоваться как своеобразный журналистский прием в журнале с гибкими грампластинками «Кругозор». Уже в первом номере «Кругозора» в апреле 1964 года появляется песня-репортаж Юрия Визбора «На плато Расвумчорр». Теперь она широко известна как обычная песня, но впервые прозвучала именно как лирический репортаж о горнодобывающем комбинате «Апатит», находящемся «на самой крыше хибинских гор, за полярным кругом, в двадцати километрах от города Кировска» (Визбор 1964, с 4-6).

К песне-репортажу было печатное предисловие в самом журнале на стр. 4: «Он сидит и грустит неизвестно о чем, // Мой милейший механик, начальник дорог. // Через час ему биться с плато Расвумчорр, // По дороге идя впереди тракторов...» (журнал «Кругозор», 1964г., №1). Далее предлагалось послушать лирический репортаж на гибкой пластинке. В звуковом репортаже слова песни перемежались рассказом о работе инженеров и мастеров, добывающих «хлебный камень – природное минеральное удобрение апатит».

Это и есть особенность песен-репортажей: журналист встречается со строителями, моряками, ракетчиками, нефтяниками, порой даже некоторое время работает вместе с ними, делает документальные записи голосов и шумов. А потом, вернувшись из командировки, сочиняет песню о конкретных людях, о событии, но так, чтобы песня «носила какой-то обобщающий характер, могла бы звучать и самостоятельно» (Музыря 1979, с.68). Так, многие репортажи, прозвучав как журналистский материал в «Кругозоре», продолжают жить и по сей день как обыкновенные песни, передаваясь из уст в уста среди журналистов и туристов.

Почему журналистской основой нового жанра стал именно репортаж, а не очерк, к примеру? В репортаже, как и в очерке, используется метод наглядного изображения действительности. Однако в очерке наглядность преследует, прежде всего, цель обобщения, типизации, тогда как в репортаже наглядность имеет целью сообщить о каком-то вполне конкретном событии, хотя репортер и отбирает наиболее типичные для данного события элементы. «Задача репортера состоит в том, чтобы по возможности приблизить событие к слушателю, сделать слушателя свидетелем» (Бараневич 1978, с. 55).

Эту же задачу, по большому счету, ставит перед собой и авторская песня. Визбор писал в автобиографии: «Слова песни пишутся как острый злободневный репортаж. Только речь в ней не о событии в цехе или на поле, а о событиях, которые происходят в твоей душе. Это

репортаж о чувстве. Совершенствование и взросление – вот главная суть действия, которое описывает песня. Она пишется сегодня, но если она содержит в себе ген, обращенный в будущее, завтра он прорастет в новом своем качестве, не потеряв силы, но обретя мудрость» (Визбор 1991, с. 10).

«Теперь рабочим инструментом корреспондента Визбора стал не только магнитофон «Репортер», но и гитара. Голосами героев, звуками и шумами жизни, своими комментариями под негромкий перебор гитарных струн он рассказывал о том или ином событии. И всего за 6 минут 30 секунд – таково время звучания пластинки. В это короткое время спрессовывались жизни, сворачивались в пружину события и подвиги. А потом в уюте и безмятежности городских квартир или деревенских изб чей-то электропроигрыватель раскручивал эту пружину в панораму события, оставившего след в нашей истории» (Азаров 1991, с.6).

Но вернемся в апрель 1964 года. «Тогда все с волнением ждали откликов на первый звуковой журнал. Волновался и сам Визбор: как воспримут читатели-слушатели столь необычную форму – песню-репортаж? Ведь не только сторонников, но и противников у нее было немало. Поступившие отклики окрылили создателей и авторов «Кругозора» - журнал понравился и раскупался, что называется, нарасхват» (Визбор 2000, с. 163). Визбор потом рассказывал: «Через несколько дней после выхода первого номера мы получили из Владивостока телекс, в котором было сказано, что в городе Владивостоке ограблен киоск «Союзпечати» и изъяты двести номеров журнала «Кругозор». Так я понял, что на верном пути нахожусь, и продолжал публиковать песни в этом журнале» (Азаров 1989 с.50).

Теперь почти в каждом номере «Кругозора» появлялась какая-нибудь новинка: «Антенны ожидания полны» – песня-репортаж с подводной лодки (1964г., №2), «Ракетный часовой» – с пограничного ракетного корабля (1965 г., №3), «Живем только дважды» – о трагедии альпинистов в Домбае (1966 г., №8; теперь эта песня известна под названием «Домбайский вальс»), «И до вершины – бой!» - о международной альпинистской экспедиции на Пик Ленина (1967г., №10; теперь – «Песня альпинистов»). В «Кругозоре» звучали песни с траулера «Кострома» (Норвежское море), лирические репортажи с Баренцева моря и с Эльбруса, песенный дневник Арктики...

В песне-репортаже публицистическая сторона репортажа еще более усиливается. Во многих случаях в песенной части репортажа Визбор старался вывести на первый план именно оценку события и обобщение увиденного. Он выводил отдельно взятый из жизни факт на

надсобытийный уровень, искал в нем некую закономерность. «Под плато Расвумчорр в синей дымке страна, // Едут парни на север за тысячи гор... // У кого – целина, у кого – вышина, // А у нас апатит на плато Расвумчорр» (песня-репортаж «Весна приходит с Хибин», журнал «Кругозор», 1964г., №1).

Для того чтобы показать неоднократность события, Визбор использует настоящее время в значении действия, постоянно повторяющегося и, может быть, даже вневременного. Это так называемое «настоящее постоянное», которое применяется обычно в описаниях общего характера и не привязанно к определенному конкретному времени. «Покуда наше сердце бьется, // Мы будем здесь стоять, сильны. // Мы моряки-североморцы, // Северовоины страны».

Чтобы указать на многократную повторяемость события, Визбор активно использует форму настоящего времени и соответствующие слова: «опять», «вновь», очень часто встречается слово «снова». «И снова тревожные метеосводки // Предчувствуют ветров полет. // Обросшие льдами подводные лодки // Уходят под паковый лед»

Большинство лирических репортажей Визбора не прямые, поскольку от знакомства с героями до возвращения в студию проходил определенный срок. Если говорить о композиции песни-репортажа, то в чаще всего она схожа с композицией обычного радиорепортажа. Здесь есть вводная часть, представление героев, описание места события, основная часть, заключение и концовка. Остановимся подробнее на каждом из названных элементов.

Функцию вводной части на себя зачастую берут печатные предисловия к песням-репортажам в «Кругозоре». Вот предисловие к песне-репортажу «Антенны ожидания полны» (1964г., № 2): «Поход заканчивался как обычно... Лодка возвращается на базу. Необычным этот поход был только для сигнальщика Валерия Арсентьева». Необычность этого похода, так интригующая читателя, взявшего в руки свежий номер «Кругозора», объясняется уже на пластинке: «Внимание в отсеках! (звучит голос капитана лодки) Товарищи матросы! Сегодня исполняется 23 года нашему сослуживцу Арсентьеву Валерию Евгеньевичу. Личный состав и командование корабля поздравляет Валерия с двадцатитрехлетием и желает ему успехов в боевой и политической подготовке...».

Представление героев лирического репортажа может быть как печатным, так и звуковым. А вот описательный рассказ корреспондента-Визбора – всегда в песне. «В кабинете Гагарина тихо, // Тихо-тихо, часы не идут. // Где-то вспыхнул тот пламенный вихрь // И закрыл облаками звезду. // Только тихо пройдут экскурсанты, //

Только звякнет за шторой луна, // И висит невесомым десантом // Неоконченная тишина. // Со стены молча смотрят портреты, // Лунный глобус застыл на столе // И соборы стоят, как ракеты // На старинной смоленской земле...» (песня-репортаж «Орбита начинается с Земли», журнал «Кругозор», 1970 г., №1).

Основная часть песни-репортажа как ее композиционный элемент может содержать интервью, беседу с очевидцами или участниками события, всегда вперемежку с песней.

Итог произошедшего, его оценку репортер дает обычно в заключении. В песнях-репортажах Визбора встречаются различные варианты заключений: в тексте песни, в словах героев, а также возвращение к началу материала (так называемый эллипс). Концовкой песни-репортажа иногда служат шумы. Это очень выгодно: во-первых, позволяет экономить время, а во-вторых, добавляет материалу достоверности. Вместо того чтобы давать многословное описание – непозволительно для репортажа в 6 минут 30 секунд! – Визбор вставляет, к примеру, фонограмму леса, шум волн или свист летящей ракеты. Так, в «Песенном дневнике Арктики» («Кругозор», 1968 г., №12) концовкой материала является фонограмма ветра и гудок парохода. Но наиболее частая концовка песни-репортажа у Юрия Визбора – это завершающий аккорд. Таким образом он подчеркивает лиричность прозвучавшего материала и словно напоминает, что мы слушали не просто репортаж, а песню-репортаж, и через песенность акцентирует внимание на обобщенности образа, о каком бы конкретном событии ни шла речь.

В песне-репортаже используются все три натуральных выразительные средства радио: звучащее слово, шумы, музыка. Первые два обязательно используются в любом радиорепортаже. Визбор максимально использует и третье – музыку, причем музыку собственного сочинения, гармонично соединив ее со словом. Из технических выразительных средств радио в песнях-репортажах наиболее широко и полно используется монтаж. Вернувшись в Москву, Визбор всегда сам монтировал пленку, следуя своему творческому замыслу и сценарию, который складывался у него по дороге. Часто именно в пути рождалась мелодия, набрасывались слова песни. Затем готовая песня записывалась в радиостудии, пленка резалась на куски и склеивалась вперемежку с фрагментами репортажной записи. Музыка и текст соединялись либо наложением, (звучат слова песни, а на них накладывается разговор журналиста с героями), либо использовался так называемый «монтаж встык», то есть различные моменты репортажа склеиваются без объяснения.

В репортаже «Весна приходит с Хибин» корреспондент поет о своих героях, и в самом эмоционально возвышенном месте: «Мы пробьемся сквозь гору и руку дадим // Горизонту тому, за которым весна», - песня резко обрывается и звучит монотонный голос диспетчера: «Примите отчет с центрального рудника. Эскаватор номер один – 30 кубов, Эскаватор № 2 – 8 кубов. Ремонт. Буровая установка № 1 – 10 метров проходки...» и т.п. Такова «технология производства» песни-репортажа.

Главная особенность, роднящая репортаж и песню – это авторство. «Репортер - это глаза и уши слушателя. Автором репортажа может быть только человек, сам наблюдавший или наблюдающий событие, а нередко и участвующий в нем. Отсюда – возможность и необходимость авторской оценки происходящего, личного отношения к изображаемым событиям. Другими словами, использование всех многообразных средств, которые дают в результате эффект присутствия» (Солганик 1970, с. 4-5).

В авторской песне личность присутствует уже в самом термине. Все компоненты этой песни в большинстве случаев созданы одним человеком, единым автором. И, разумеется, песня пропущена через себя, обязательно есть авторская оценка происходящего, как в репортаже. Добиваясь максимального воздействия на слушателя, барды используют, часто неосознанно, те же приемы, что и репортеры: здесь и наглядность изображения (Лыжи у печки стоят, // Гаснет закат за горой...), и живописность (А будет это так – заплачет ночь дискантом, // И ржавый ломкий лист зацепит за луну...), и эмоциональность (Два дня искали мы в тайге капот и крылья, // Два дня искали мы Серегу...), и обобщение (В простых вещах покой ищи...).

И в репортаже, и в песне прямо или косвенно присутствует авторское «Я», но оно немного различается. В репортаже авторское «Я» - одна из ведущих стиливых черт жанра. В отличие от «Я» в авторской песне, репортерское «Я» - это не литературная маска, не образ рассказчика, не способ стилизации. В репортаже авторское «Я» придает повествованию особый аромат публицистичности, очевидности и документальности происходящего. В авторской же песне чаще встречается художественное описание, допускающее вымысел, сдвиги во времени, беллетризацию. Повествование не обязано быть точным, документальным и объективным.

Авторская песня – субъективное авторское творчество. Визбор писал: «Требовать от песни какой-либо точности, объективности, по крайней мере, наивно. Можно сказать, что все несоответствия – вполне

допустимые политические вольности» (Визбор 1971, с. 3), чего уж никак не скажешь о репортаже, который принадлежит к группе информационных жанров и должен быть строго документален.

Несмотря на вышеприведенные слова, Визбор был все же против излишней обобщенности в песнях. В статье «Песни делает время» он построчно разбирает две песни о БАМе, называя их формальными, бездушными, «набором трескучих фраз», поскольку в них есть весь необходимый набор соответствующей лексики (реки, кедры, мечта, дорога и т. п.), но полностью отсутствует какое-нибудь авторское отношение к описываемому предмету. «Слова есть, а песни нет... Во главу угла следует ставить не объект строительства, сколь бы велик он ни был, а человека, создающего этот объект, но это трудней. Человека нужно знать. Чувствовать его. Полюбить его» (Визбор 1971, с. 3).

Сам же Визбор сумел подняться над узкоцеховой темой, сумел найти поэзию в повседневном быту. Если обычному репортажу суждено искриться и играть своими красками лишь тогда, когда актуально описываемое в нем событие, то репортаж-песня более долговечен, поскольку со временем актуальность репортажа уходит, но остается сама песня. Песне же, особенно хорошей, суждено жить долго, если не вечно.

Случается, что песенные репортажи Визбора уже в наше время обретают второе дыхание. Так произошло, например, с песней-репортажем «Антенны ожидания полны» (журнал «Кругозор», 1968 г., №12). Трагедия подводной лодки «Курск» подняла из глубин памяти многие песни о подлодках. И вот уже по радио звучит: «Подлодка, скинув море со спины, вновь палубу подставила муссонам...» Визбор, как истинно талантливый поэт, создал произведение, которое снова и снова попадает, как говорится, в точку...

У Визбора были последователи - Борис Полоскин, Борис Вахнюк, Виктор Тамарин и др. Эти люди делали песни-репортажи для журнала «Кругозор» и радиостанции «Юность», не отступая от концепции Визбора: песни попеременно с репортажными записями. Теперь песня-репортаж несколько изменилась. Исчезли чисто репортажные записи, фрагменты интервью, шумы и т.д. Осталась песня, написанная на документальной основе, использующие имена и факты. Авторы этих песен считают, что, несмотря на изменения, это все же песни-репортажи.

Таким образом, созданный Визбором жанр продолжает жить, развиваться видоизменяться. «Слова песни пишутся как острый злободневный репортаж. И если она содержит в себе ген, обращенный

в будущее, завтра он прорастет в новом своем качестве, не потеряв силы, но обретя мудрость» (Визбор 1991, с. 13).

Азаров А. «Но спасает нас в ночи...» // Юрий Визбор. Стихи и песни. – М., 1991.

Азаров А. Многоголосье Визбора // Слово лектора. – 1989. - №7.

Азарх Л. Игра по правилам // До встречи в эфире. М., 1986.

Бараневич Ю.В. Жанры радиовещания (проблемы становления, формирования, развития) // Киев – Одесса, 1978.

Визбор Ю. Автобиография // Юрий Визбор. Стихи и песни. – М., 1991.

Визбор Ю. Весна приходит с Хибин // Кругозор. – 1964. - №1.

Визбор Ю. Песни делает время // «Менестрель». – 1971. – 15 июня.

Визбор Юрий. Монологи со сцены. М., 2000.

Музыря А. В эфире радиостанция «Юность». – М., 1979.

Солганик Г.Я. Стиль репортажа. – М., 1970.

Е. Ю. Коренева

Песенный текст в американском мюзикле

Объектом нашего исследования служит песенный текст, предметом исследования — реализация песенного текста в контексте музыкального фильма. Целью исследования явилось определение строения песенного текста и функционирования его в обрамлении текста прозаического; выявление отличительных характеристик стандартной песни американского мюзикла.

Нами было проанализировано 14 мюзиклов, В общей сложности проанализировано 209 песен, в результате чего были выявлены некоторые особенности, присущие только песне мюзикла. Эти особенности таковы.

1. Строение песни мюзикла определяют законы кино. Функционирование песни в мюзикле отлично от самостоятельного ее функционирования. В мюзикле песня является отдельной сценой, которая должна длиться от 3 до 5 минут (главная сцена - до 10 минут) и равноправно входить в состав других сцен сценария. При этом следует уточнить, что мы принимаем во внимание законы американского и европейского, но не русского кино – последнее может предполагать одну сцену продолжительностью 10-15 и больше минут.

2. Строение песни мюзикла соотносится со строением сцены обычного кинофильма: в каждой песне мюзикла обязательно

присутствует завязка, главная часть (так называемый «второй акт») и развязка. Завязка, в понимании голливудского сценариста Скипа Пресс — это «провоцирующее событие», выводящее героя на качественно новый уровень другого мира. Завязка может быть дана либо в начале самой песни, либо до нее. Например, в песне «Погоди» («Моя прекрасная леди», 1956) завязкой служит нанесение Хиггинсом обиды Элизе (он запрещает ей есть, пока у нее не получится правильное произношение нескольких звуков). В самой песне это отражено следующим образом:

Just you wait 'enry 'iggins, just you wait!
You'll be sorry, but your tears'll be too late!

Завязка заявлена обычно во вступлении песни. Таким образом, очевидно совпадение музыкального и текстового планов песни. В завязке (и во вступлении) песни «Страна жевунов» («Волшебник изумрудного города», 1939) обозначено:

Come out, come out, wherever you are
And meet the young lady who fell from the star.

После такого приглашения посмотреть на девушку, упавшую со звезды, в главной части рассказывается история Дороти Гейл, завершающаяся развязкой — смертью ведьмы.

Когда мы рассматриваем песню в мюзикле, особенно важно то, является ли она обязательной сценой для развития действия. Скипп Пресс писал, что «сцена—это кратковременный эпизод, снятый в одном месте, где происходит действие, имеющее значение для продвижения сюжета» (Пресс, с. 158). К примеру, песня “Когда тебе 16” из мюзикла «Звуки музыки», 1959 оказывает влияние на продвижение сюжета: во-первых, мы узнаем, что в Лизу влюблен молодой человек (и клянется ей в этом), а впоследствии он же предает ее семью.

Следует заметить, что в первых мюзиклах не очень четко обозначено деление песни на завязку, главную часть и развязку. Так же не всегда песня является равноправной сценой со сценами, написанными прозаическим текстом. Чаще всего песни этих мюзиклов только создавали аранжировку прозаического текста, не влияя на действие и в лучшем случае раскрывая внутренний мир героев. Так, например, в мюзикле «Oliver» песня “As long as he needs me” не имеет большого значения для развития сюжета и только показывает чувства героини. Такими же примерами могут послужить некоторые песни из мюзикла “Моя прекрасная леди” (“Я танцевать могу”, “Я обычный человек”, “Пусть нам повезет чуть-чуть”), из мюзикла “Звуки музыки” (“Эдельвейс”, “Все, что я так люблю”, “Звуки музыки”) и др. Это

можно объяснить тем, что при зарождении мюзикла не было четкого разграничения на обычную песню и песню мюзикла; не были полностью соотнесены законы обычной сцены с законами сцены музыкальной.

Это привело к тому, что мюзиклы как фильмы «для взрослых» через несколько десятилетий изжили себя. Как замечает Скип Пресс, писать мюзиклы стало убыточно, и редко кто берется за это. «Когда был снят последний мюзикл без анимации?»—спрашивает Скип Пресс (Пресс, с. 121), намекая на то, что мюзиклы в последнее время удачно практикуются только компанией Уолт Дисней («Алладин», «Белоснежка», «Золушка», «Покахонтас», «Русалочка», «Питер Пен», «Король-лев» etc). Именно эта компания перенесла законы обычной сцены на сцену с песней. Песня стала играть большую роль в развитии сюжета, стала продолжать сюжет, что явилось причиной огромной популярности диснеевских фильмов.

В детском мюзикле «Алладин» показательна в этом плане песня «Принц Али». Эта песня является отдельной сценой, продвигающей развитие сюжета. Завязкой (провоцирующим событием) является превращение Алладина в принца (причем завязка дана до песни, в прозаическом тексте, что является новой особенностью диснеевских мюзиклов), главной частью - характеристика принца джинном, представление его городу, развязка — представление его султану и нанесение обиды Джафару (нечаянный удар дверью). Развязка этой сцены является завязкой новой сцены: раздражение Джафара является одной из причин его отрицательного приема принца Али.

Новыми законами построения мюзиклов воспользовались создатели мюзикла «Чикаго» («Chicago», 2003). Каждая песня в этом мюзикле обладает всеми характеристиками киносцены: длится от 3 до 5 минут, имеет сюжет: завязку (до песни или во вступлении), главную часть (в ней кульминацию) и развязку, а также является необходимым элементом развития действия, без которого логическое развитие фильма было бы невозможным.

Одной из особенностей «Чикаго» так же является своеобразное представление каждой песни. Песни объявляются конференсье. С одной стороны, это создает стиль мюзикла, заставляя вспоминать зрителей о мюзиклах Бродвея; с другой стороны, действие фильма показано с позиции Рокси Харт, талантливой, но неудачливой девушки, тщетно пытающейся пробиться на сцену и воспринимающей действительность как театральные подмостки, где появление каждого человека ознаменуется его пышным представлением, благодаря чему

каждая песня может восприниматься и как продукт воображения Рокси Харт.

Ярким примером песни, вобравшей все эти особенности, служит песня “Тюремное танго”. Завязка песни — в тюрьме выключают свет, и девушки остаются наедине. Конферансье объявляет: “And now, the six merry murderers from the Cooke county jail in their rendition of The Cell-block Tango”. Главная часть — рассказ девушек о своих преступлениях. Развязка — девушки приходят к выводу, что если бы кто-то другой был на их месте, он поступил бы точно так же и подводят итог, за что они убили своих любовников. Сцена песни необходима для развития действия; без нее зрители бы не узнали о преступлении Велмы Келли.

3. Успех песни мюзикла во многом зависит от действия, происходящего во время песни, и самой музыки, сопровождающей песенный текст. Что касается музыки, классические мелодии (как, например, в “Звуках музыки”, “Моей прекрасной леди”, “Камелоте”) впоследствии сменились джазовыми мелодиями и мелодиями рок-н-ролла. Разнообразие ритмов позволило разнообразить средства действия и словесное оформление песни. Можно предполагать, что впоследствии в мюзиклах будет иметь место еще большее разнообразие ритмов, от хип-хопа до транс-музыки.

Большое значение имеет сопровождение песенного текста действием. Кино — это движущиеся картинки, и главенствующая в фильме роль отдана движению. В мюзикле наиболее актуальным становится понятие «театра песни»; но помимо театрального, выразительного исполнения самой песни сцена мюзикла включает параллельное развитие отношений между поющим героем и героем говорящим, между несколькими героями второго плана; всё это может быть осложнено сложными пространственно-временными отношениями. В этом плане следует рассмотреть проблему соотношения песенного текста и текста прозаического.

В качестве примера рассмотрим песню из мюзикла «Чикаго» “Funny Honey”. Завязка: мистер Харт берет на себя вину за убийство якобы пытавшегося ограбить жену человека. Рокси представляет себя перед публикой на сцене и поет о том, какой замечательный у нее муж. Песня перекрещивается с диалогом между мужем и полицейскими. Неожиданно муж узнает о том, что убитый — вовсе не вор, а хорошо известный ему поставщик мебели и понимает, что Рокси изменяла ему. Кульминация сцены — обвинение Рокси в убийстве. В это время в песне соответственно меняется содержание. Рокси в бешенстве заявляет, что ее муж никогда не отличался умом (в музыке

соответственно нарастает напряжение). Развязка сцены — Рокси сажают в полицейскую машину и отвозят в тюрьму.

Таким образом, развитие сюжета соответствует двум композиционным планам сцены: песенному и игровому; в обоих планах отмечается соответственное развертывание композиции.

Пресс Скип. Как пишут и продают сценарии в США для видео, кино и телевидения. М., 2003.

М.А.Грачев

«Споём, жиган...»

(Прошлое и настоящее песен преступного мира)

Ни в одном источнике не найдёшь точного определения понятия "блатная песня". Это связано с тем, что у нас долгое время не изучался "уличный" фольклор, в том числе и песни преступного мира. Поэтому нередко в сборники "блатных песен" включают и солдатские, и матросские, и авторские, несколько их не дифференцируя (см., например, сборники: Постой, паровоз!: Блатные песни. / Сост. И.В. Луговая. - Рипол Классик, 2001; Гоп со смыком: Сборник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002).

Что характерно для данного песенного жанра? Это, прежде всего, тематика. В блатных песнях рассказывается о преступлениях, преступниках, исправительных учреждениях, в них часто звучит неудачная любовь, тоска по любимой и свободе. Нередко в них встречаются и угрозы, направленные против изменницы, предателей, сотрудников правоохранительных органов. "Блатная поэзия, - писал о тюремных песнях исследователь 20-х годов XX века Н. Хандзинский, - это вся жизнь преступника с того момента, когда он стал "блатным" и до "вывода", когда он получает *вышку* (расстрел - М.Г.). Главные темы - "дело", успехи и неудачи, жертвы, его похождения и его враги, любовь, судьба. В блатной поэзии любовь и женщина занимают не меньше места, чем преступления и "судьба" героя" (Хандзинский 1926).

В блатных песнях авторство, как правило, часто отсутствует. Возможно, поэтому наблюдаются многочисленные варианты. Так, например, в наших материалах имеется около двенадцати вариантов

песни "Парень в кепке и зуб золотой", восемнадцать вариантов (!) "Гоп со смыком", девять вариантов "Ванинский порт". Множественность вариантов - также один из критериев блатной песни. Это указывает на её устное распространение и на то, что её поют в различных местах. Несомненно, автор был, но он либо забыт сейчас, либо по известным причинам не признавался (для официальных органов) в своём авторстве.

Следует отметить, что в уголовном мире имелись и незаурядные поэты, а во время сталинских репрессий в места лишения свободы попадали и поэты-профессионалы. Некоторые из них и сочиняли блатные (тюремные) песни. Об этом говорят и сами уголовники, об этом свидетельствует и ряд тюремных песен, тексты которых составлены на высоком уровне.

Для блатных песен характерны яркие метафоры и образы, сравнения, хотя и под специфическим углом зрения, см., например, отрывок:

Ты подошла ко мне танцующей походкой
 И *по-блатному* мне сказала: "Ну, пойдём!"
 А поздно вечером споила меня водкой
 И завладела моим сердцем, как рублём.
 ("Ты была *биксою*")

Нет никаких сомнений, что песня "Ванинский порт" создана талантливым человеком.

И всё же значительное количество песен написано примитивно, в них нет чёткой ритмики. Возможно, что они сочинялись никудышными поэтами, а может быть, и по-своему интерпретировались позднейшими исполнителями, которые изменяли их по своему усмотрению. Так, например, в песне "Голубоглазая" слово "голубоглазая" нередко меняют на конкретные имена любимых девушек, женщин:

Я пишу тебе, голубоглаза
 Я пишу тебе, моя Наташа...
 Я пишу тебе, моя Тамара...

Также последующие исполнители нередко забывали первоначальный текст песен, взамен придумывали своё. Певец что-то недослышал от предыдущего исполнителя, что-то забыл - и вот уже

новый вариант песни. И порой трудно понять, что это - подлинник песни или её интерпретация.

Опять же с логической связью. В ряде блатных песен чётко прослеживается логика, а в других - нет. Дело здесь в том, что преступный мир не любит логически мыслить, и нелогичность тюремных песен - вполне естественное явление.

Трудно понять составителей сборника "Гоп со смыком", которые утверждают, что блатные песни поражают "задушевно-исповедальными историями и лирической мелодией". Исповеди имеются далеко не во всех песнях, а относительно лирических мелодий - то они очень бедные, как бедно примитивное мышление уголовников, чаще направленное в сторону порока и совершения преступления.

Песни преступников не отличаются разнообразием мелодий. Имеется много песен на один мотив. Блатная песня - это всегда история чего - кого-л., перечисление фактов, часто без припева. Думается, что составители смешивают истинно блатные песни и стилизованные под блатные песни, например, того же М. Круга. Стилизованные под блатные, песни намного коварнее, именно они возбуждают жалость к преступнику и восхваляют его "геройство", показывают "подлость и низменность" правоохранительных органов

Для многих песен преступного мира характерны жаргонные слова. Их не так уж и много, хотя имеются и такие "шедевры", которые состоят из блатных словечек. Вот, например, начало песни *"Канает пёс, насадку ливируя"*:

*Канает пёс, насадку ливируя,
Где ширмачи втыкают вилы налегке
Он бы хотел пофранзать, но менжует:
"Ох, как бы шнифт не вырубили мне!"*

Некоторые уголовные песни даже проигрывают в лиричности из-за присутствия в них тюремных слов. То есть жаргонизмы снижают "высокий" дух песни. Наглядным примером этому является концовка песни "На Молдаванке музыка играет..":

*Тут Соня встала и речь свою толкнула:
"Его не тронете: на всё я побожусь.
Я поняла значение Канала
И знаю цену финскому ножу".*

Ворьё карало Соню у забора,
 Чтоб не толкала речи сгоряча.
 А в то же утро зорькою *бубновой*
 Не стало в *зоне* больше Кольки-*Ширмача*.

Нередко песни уголовников ставят на одну доску с песнями В. С. Высоцкого. Это явное заблуждение: его песни отличаются и по тематике, и по направленности. В песнях о преступниках бард как бы анатомирует их душу. Он говорит: "Смотрите, какие они!" Многие так называемые "уголовные" песни поэта - сатира на мир деклассированных элементов. Вот, к примеру, строчки из песни "Городской романс", где повествуется о том, как преступник познакомился с красивой женщиной, не догадываясь о том, что она профессиональная проститутка:

Обещанья я ей до утра давал,
 Повторял что-то вновь ей и вновь:
 "Я ж пять дней никого не обкрадывал,
 Моя с первого взгляда любовь!"

Говорил я, что жизнь потеряна,
 Я сморкался и плакал в кашне, -
 А она мне сказала: "Я верю вам -
 И отдамся по сходной цене".

Песни В. С. Высоцкого намного динамичнее, подвижнее воровских песен. И ещё: если бы песни поэта были блатными в полном смысле этого слова, то их бы пел преступный мир. А он их, за небольшим исключением, не поёт! Хотя одна из песен пользуется большой популярностью - "Весна ещё в начале..."

Что такое блатная песня как жанр? Начнём с названия жанра - блатная песня. Если быть лингвистически точным, то слово *блат* (вернее, его производное) впервые зафиксировано в очерке А.И. Куприна "Вор" в 1895 г. Но это не значит, что отчёт блатным песням начинается с этого времени

Жанр песен уголовников уходит в седую древность. Раньше их называли тюремными и разбойничьими. Разбойничьи песни - это часть песен деклассированных элементов. Они существовали с древнейших времен. Но, к сожалению, до нашего времени дошли немногие. Одной из самых известных является песня "Не шуми, мати зелёная дубровушка...". По мнению исследователей, она восходит к временам

царствования Ивана Грозного. Во всяком случае, в одном из вариантов песни прямо указывается на этого царя. Иногда трудно отличить разбойничью песню от исторической, так как в них тесно переплелись элементы и того, и другого жанра.

Особо стоят песни Ваньки Каина, жившего в середине XVIII века. Это знаменитый преступник, а затем и московский сыщик, кончивший, однако, свою жизнь в застенке. Его песни зафиксированы в книге М. Комарова "Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина" (1775 г.). В них чётко прослеживаются приметы песен деклассированных элементов: поётся о жизни преступников, они имеют криминальную окраску:

Дверь в трактирах Бахус отворяет,
Полны чаши пуншем наливает;
Тем даётся радость, льётся в уста сладость;
Дайте нам карты, здесь олухи есть.

Сенька Разин, Сенной и Гаврюшка,
Ванька Каин и лжехрист Андрюшка
Хоть дела их славны и коль не срамны,
Прах против наших картёжных дел.

В песнях В. Каина уже встречаются тюремные слова того времени (например, жаргонное слово *своеручный* - "поддельный, фальшивый"):

Он (Ванька Каин - М. Г.) нам, добрым
молодцам, появится,
И он спрашивает пашпортов всё печатных,
А у нас, братцы! Пашпорты *своеручные*.
Своеручные пашпорты, всё фальшивые.

(М. Комаров, Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина. М., 1975).

Любопытно, что уже в репертуаре В. Каина имелся ряд переделанных или исполняемых на мотив религиозных песен. В частности, песня "Бес проклятый дело нам затеял..." пелась на мотив франкмасонской песни "Образ Диев, стены Вавилонски".

Но всё же следует заметить, что большинство тюремных и разбойничьих песен чётко не выделялись среди народных, тем более,

что их, за немногим исключением, пел весь народ. В них было мало и тюремных слов.

В связи с этим наблюдается и ещё одна проблема: трудно отделить песни разбойников от песен о разбойниках. Следует также констатировать любопытный факт: великие разбойники чествовались простым людом, молва об их "подвигах" переходила от одного поколения к другому. Они даже считались народными заступниками. Имелись песни волжских разбойников (например, "Что пониже города Саратова", "Ты взойди-ка, красно солнышко"), песни лесных разбойников (Из-за кустика ракитова", "Сирота ты, сирота ты, сиротинушка"), тюремные песни ("Как бывало мне, ясну соколу, да времячко", "Да горы мои, горы Зауральские").

К сожалению, песни деклассированных элементов систематизованно и целенаправленно не собирались и не изучались.

Первый сборник песен, который содержал и песни разбойников, был составлен Иваном Прачем в конце XVIII века, он состоял из двух томов.

Особенно богатным для сбора песен был XIX век. В это время все песни чётко делились на жанры: крестьянские, бурлацкие, солдатские, тюремные и т.д. Но ни в тюремных, ни в разбойничьих песнях ещё нет ярко выраженной криминальной направленности, хотя и поётся о неволе, о разбойных делах. В качестве примера приведём одну из таких песен:

Голова-то моя удалая,
Долго ль буду тебя я носить,
А судьба-то моя роковая,
Долго ль буду с тобою я жить?

Чрез тебя я спознался с тюрьмою,
Для чего родила меня мать?
Для того чтоб сидеть в этой клетке
И тюремную жизнь испытать.

Много лет просидел в одиночке
И родных не видал никого,
Только злая тоска грудь сосала,
И тюремная дума всегда.

Знать, помру на тюремной постели,
Похоронят меня кое-как,

Тут не простятся со мною родные,
Не поплачет родимая мать.

Похоронят меня, как бродягу,
Не поставят большого креста,
И слетятся со всех сторон пташки
На холодной могиле моей

(Л. Асанов, Русские народные песни.
М., 1984).

В XIX веке песни деклассированных элементов становятся разнообразнее. Уже встречаются и шуточные песни преступников. Вот строчки из песни "Хороша наша деревня":

"Хороша наша деревня,
Только улица грязна.
Хо-хо! О-хо-хо!
Только улица грязна!
Хороши наши ребята,
Только славушка худа.
Хо-хо! О-хо-хо!
Величают нас ворами,
Всё разбойничками.
Хо-хо! О-хо-хо!"

и т.д.

Если до XX века песни деклассированных элементов было трудно отделить от других жанров (например, от тех же исторических), то уже в начале XX века этот жанр резко вычленяется. Вероятно, именно к этому времени полностью сформировалась субкультура преступного мира.

В начале XX века появляются первые сборники песен города, в которых уже отчётливо выделяются песни деклассированных элементов: преступников, каторжан, проституток и проч. Это "Мотаня: Новый песенник" (М., 1914 г.), "Беседушка: Новый песенник" (1914 г.), "Маруся отравилась: сборник любимых народных песен" (1915 г.), "Арестант: песни тюремные" (М., 1915 г.).

Исследователь В.И. Гартсвельд писал о разнообразии блатных песен того времени: "Молитвы, застольные песни, любовные излияния, разбойничьи песни, - словом, все моменты жизни находят себе иллюстрацию в этих песнях" (Гартсвельд 1911)

Одним из первых писателей, который обратил внимание на песни преступников, указал на актуальность их изучения, был А.М. Горький. Так, в письме к И.А. Груздеву он рекомендовал кому-либо заняться исследованием песен города, в частности, песен арестантов, проституток. (Архив А.М. Горького. М., 1939). Любопытно, что и он сам не только собирал, но и использовал тюремные песни в своих произведениях. Так, в его знаменитой пьесе "На дне" используется половина песни "Солнце всходит и заходит". Для любознательного читателя мы приведём полный текст этой песни:

Солнце всходит и заходит...
А в тюрьме моей темно...
Дни и ночи часовые - э-эх!
Стерегут моё окно...

Как хотите, стерегите...
Я и так не убегу...
Мне не хочется на волю... эх!
Цепь порвать я не могу.

И -эх вы, цепи, мои цепи...
Да вы железны сторожа.
Не порвать мне, не разбить вас
Мне без острова ножа.

Не гулять мне, как бывало,
Тёмной ночью по лесам.
Моя молодость увяла
По острогам, по тюрьмам.

Чёрный ворон, чёрный ворон,
Что ты вьёшься надо мной?
Или чуешь ты добычу?
Чёрный ворон, я не твой.

(Первая половина песни до слов "Мне без острова ножа..." цитируется по пьесе А. М. Горького "На дне", вторая - по сборнику "Народные лирические песни". Л., 1961).

Чрезвычайно интересно исполнение тюремных песен в начале XX в. в местах лишения свободы. Вот рассказ очевидца:

"Потрясающее впечатление произвёл на меня "Подканальный марш". Так как в тюрьме запрещены всякие музыкальные инструменты, то исполняется он на гребешках с тихим пением хора и равномерными ударами кандалов. Игру на гребешках ввели матросы с "Потёмкина". У них во время этапа был целый оркестр из этих своеобразных инструментов. Во время марша хор поёт с закрытым ртом - получается нечто замечательное, похожее на стон - гребешки ехидно и насмешливо пищат, кандалы звенят колодным лязгом. Картина, от которой мурашки бегут по спине. Марш этот не для слабонервных, и на меня, слушавшего это в мрачной обстановке тобольской каторги, он произвёл потрясающее впечатление. Трудно поверить, но один из надзирателей во время марша заплакал. "Подканальный марш" можно назвать гимном каторги". (В.И. Гартсвельд, ук. работа). (В поисках этой песни мне пришлось просмотреть сотни архивов, но обнаружил я её лишь в рукописном материале П.И. Ильина "Исследование жаргона преступников" (1912 г.) - М.Г., см. "Приложение").

К сожалению, с 1916 года до 90-х годов больше не выходило ни одного сборника песен деклассированных элементов. Правда, было небольшое исследование Н. Хандзинского - "Блатная поэзия".

В 20-30-х годах ряд песен тюремного происхождения был популярен не только в народе, но и исполнялся эстрадными певцами. В частности Л. Утёсов пел песни "С одесского кичмана", "Гоп со смыком" и некоторые другие.

Как пелись блатные песни в тюрьмах и лагерях в 20-50-х годах? Об этом прекрасно рассказал В. Шаламов в цикле своих рассказов "Левый берег":

"Весьма характерна нелюбовь *блатных* к хоровому пению. Пение *блатных* - исключительно сольное пение, сидя где-нибудь у зарешеченного окна или лёжа на нарах, заложив руки за голову.

Что тюремный "вокал" мог развиваться исключительно в виде сольного пения - это вполне понятно. Это исторически сложившаяся, вынужденная необходимость. Никакое хоровое пение не могло быть допущено в стенах тюрьмы.

Однако и в "*шалманах*", на воле хоровых песен блатари не покоят. Их гулянки и кутежи обходятся без хорового пения. В этом факте можно видеть лишнее свидетельство волчьей породы вора, его антиколлегиальности, а может быть, причина в тюремных навыках". (В. Шаламов. Левый берег. М., 1989).

В 70-90-е годы преступники на "*малинах*", "*хазах*" уже используют магнитофоны с записями "*блатных*" бардов и

полулегальных ансамблей, реже слушают сольное пение своих "коллег". Однако в местах лишения свободы, где не разрешается прослушивание таких записей, заключённые охотно слушают песни под аккомпанемент гитары. Вот о чём свидетельствует очевидец (и исполнитель):

"Нередко на *зоне* мы собирались небольшой группой в каком-либо углу, и один из нас, гитарист, пел песни тихим голосом. Мы любили песни о свободе, матери, любимой. Иногда тихо подпевали ему".

Какие же факторы повлияли на становление и выделение из числа народных блатных песен? Прежде всего усиление преступности, «усовершенствования» криминальной морали, утверждения неписаных законов преступного мира. Это стало возможным в начале XX в. Не случайно именно в это время появляются и первые сборники блатных песен (см. выше их названия). В конце двадцатых годов XX появляется новая каста преступного мира - воры в законе. Именно они устанавливают предписания всем профессиональным преступникам.

Итак, вор в законе должен: поддерживать воровскую *«идею»*; не заниматься общественно-полезной деятельностью; не работать; не иметь семьи, материальных богатств, контактов с правоохранительными органами; не интересоваться вопросами политики; не служить в армии; не выступать на суде в качестве свидетеля; вовлекать в преступную среду новых членов; не давать малолетним преступникам наркотики; немедленно защищать свою честь и достоинство; безжалостно расправляться с предателями; не убивать без нужды; верить в Бога; собирать деньги для воровской кассы (*общака*); знать блатной жаргон.

Именно эти позиции соблюдены во всех основных блатных песнях 20-х - 70-х годов XX века: "Парень в кепке и зуб золотой", "Ты была биксою, когда тебя я встретил", "Гоп со смыком", "Медвежонок", "Задумал, братцы, пошухарить" и др.

70-е годы - развал *"воровской идеи"*, трансформация воров в законе в нечто новое - криминалисты до сих пор ещё не придумали названия; "смерть" блатной песни как таковой в связи с появлением множительной звуковой техники, прежде всего магнитофонов. Блатная песня не выдержала также конкуренции с профессионалами - подражателями (имеется в виду А. Северный, А. Розенбаум, М. Круг, ансамбли "Одесситы", "Лесоповал". Одним словом, "король умер - да здравствует король!")

Блатные песни - это душа преступника: жестокая и сентиментальная.

О чём же поётся в песнях 20-90-х годов? Это, прежде всего, о преступлениях: "Задумал, братцы, пошухарить", "Жил в Одессе славный паренёк" и др. В них нередко звучит бравада и похвальба:

Три дня суду чего-то пел,
А на четвёртый я не стерпел.
Я крикнул судьям: "Кончай балет!"
А прокурор накинул мне ещё пять лет!

В песнях про любовь всегда звучит трагизм и нередко - угроза со стороны преступника. Задушевно начинается, например, песня "Голубоглазая", но в конце преступник угрожает своей любимой:

Но не смейся ты, судьба, напрасно:
Старый урка всё равно придёт.
Он придёт с тоскою и с обидой,
И с *блатной наколкой* на груди.
И тогда тебе, моя *дешёвка*,
Никуда от пули не уйти!

Что-то похожее по отношению к женщине звучит и в стилизованных песнях различных бардов и поэтов. Вот суть песни "Окурочек" Ю. Алешковского: соскучившийся по женщинам заключённый случайно находит "окурочек в красной помаде" и ему вспоминается любимая, он грустит о ней, ласково называет "дамой червей". Но затем эта червонная дама величается *стервой* (варианты: *сукой*, *падлой*), которой безразлична его судьба:

С кем ты, *стерва*, любовь теперь крутишь?
С кем дымишь сигареткой одной?
Ты во Внукове спяну билета не купишь,
Чтоб хоть раз пролететь надо мной.

В блатных песнях часто поётся о том, что судьбу преступника предопределила женщина. Именно она "познакомила с тюрьмою и наганом", именно из-за неё "рука не дрогнула на *мокрые* дела".

Любовь уголовника - это жестокая любовь, любовь до последней черты:

Там далеко на Севере далёком
Я полюбил *пацаночку* одну.
Я полюбил так крепко и жестоко.
Забыть *пацаночку* никак я не могу.

Любимая не будет ждать преступника: она либо выйдет замуж за честного человека, либо будет жить с другим уголовником:

Гуляй, моя *крошка*, пока я на воле.
Пока я на воле, я с тобой.
Судьба нас разлучит - я буду жить в неволе.
Тобою завладеет *кореш* мой.

В блатных песнях огромное место занимает исправительно-трудовая колония, лагерь, тюрьма. Это и понятно: ведь значительная часть жизни преступника проходит в местах лишения свободы. Для уголовника неволя - всегда произвол. Там, по его мнению, царят беззаконие и бесчеловечность:

В лагерях меня били,
Грубо брали за ворот,
По ночам заставляли,
Нас полы подтирать.

И как плоха неволя, так хороша свобода. До тюрьмы всё было хорошо и вдруг - несчастье. Но преступник не был бы преступником, если бы не мечтал о светлой волюшке:

Лежу на нарах и мечтаю о свободе,
А до свободы далеко, как до Луны.
Ой, сколько тут сидит забытого народа!
Всем о свободе снятся радужные сны.

Трагичностью и безысходностью звучат песни "Ванинский порт" и "Гимн малолеток". Вся жизнь - тюрьма и мучения, вот главная мысль этих песен.

Лирические "серьёзные" песни уголовников - это песни пессимистов об утраченной молодости, загубленной жизни и несчастной любви.

Полной противоположностью им являются так называемые "весёлые" песни. Если в лирических "серьёзных" нет нецензурных слов и мало жаргонизмов, то в "весёлых" они имеются. (Мы, из соображений этического характера, не приводим тексты, имеющие нецензурщину). В таких песнях часто ругают сотрудников

правоохранительных органов, смеются над жертвами преступлений. Вот, например, строчки из песни "Я в Одессе научился":

Вот захожу я в первый русский дом.
Там живёт старуха с стариком.
В ноги кинулась старуха -
Я её прикладом в ухо.
Старика доделал сапогом.

Часто среди "весёлых" встречаются песни о неудачных преступлениях. Это "А дело было в старину", "Мчится поезд, скорый поезд" и ряд других. Но этим тематика блатных "весёлых" песен не исчерпывается.

В составе блатных имеется ряд переделанных народных и эстрадных песен, а также сочинённых по мотивам стихотворений знаменитых поэтов. Такой, например, является песня "Турчанка". Здесь явно прослеживается (а в некоторых местах и не меняется) текст стихотворения А. С. Пушкина. См. начало (цит. по статье Н. Хандзинского "Блатная поэзия"):

Когда легковерен и молод я был,
Молоденькую турчанку я страшно любил.
Я с ней распростился, уехал от ней
Пустые карманы набить поплней.

Такой же переделке подверглось и стихотворение С. А. Есенина "Вечер чёрные брови насопил...":

В небе чёрные тучки нахмурились,
Чья-то тройка стоит у двора.
Не вчера ли я молодость пропил?
Не вчера ль потерял я тебя?

Разбирая поблекшие карточки,
Я на память оставил одну.
Эту девушку в беленьком платице,
Эту первую радость мою.

И конец:

Может, завтра совсем по-другому

Я уйду, исцелённый навек,
 Слушать песни дождей и черёмух,
 Чем здоровый живёт человек.

Из эстрадных песен 60-х годов своеобразной обработке в преступном мире подверглась, например, песня "Снова замерло всё до рассвета...":

Снова замерло всё до рассвета,
Зона тихо пробила отбой.
 Только слышно на улице где-то
 Переключку ведёт часовой.

Почему переделывали именно эти песни? Вероятно, деклассированных элементов привлекало трагическое начало, которое находит отклик в душе преступника, доступность и лиричность мелодии.

Однако большинство блатных песен имеет лирический, грустный характер с трагическим концом.

Я часто спрашивал уголовников: почему они любят петь и слушать именно блатные песни? Ведь так много хороших народных и эстрадных песен! Ответ был таков: в тюремных песнях преступник изливает свою душу.

Но ладно, если бы эту "душу" он изливал себе подобным: в настоящее время мы ощущаем необычайный прессинг со стороны уголовной субкультуры. Сейчас в нашей стране наблюдается процесс призонизации (англ. prison - "тюрьма") - стихийное(?) распространение тюремного "фольклора" в "законопослушной" (национальной) культуре. То есть уголовники навязывают нам, законопослушным людям, свою воровскую мораль, язык, "искусство". И мы волей-неволей вынуждены слушать блатные песни.

Большинство эстрадных певцов (даже знаменитых) исполняли песни если не на блатную, то на кабацкую тематику. Блатные песни можно услышать по радио, телевидению (см., например, передачи "В нашу гавань заходили корабли", "Облака" и др.). Причём эти тюремные песни нередко именуют (то ли в целях самоуспокоения, то ли для маскировки) народными. "Блатная песня на Руси, - утверждают составители сборника "Гоп со смыком", - это народное достояние..." Здесь, как говорится комментарии излишни. Конечно, народные: ведь уголовники - это худшая, но часть русского народа! Хотя под словом "народные" мы понимаем обычно что-либо хорошее.

Увеличилось количество ансамблей и певцов, которые специализируются по исполнению тюремных песен. Если до так называемой "перестройки" были единицы (был полуподпольный ансамбль "Одесситы", "Магаданцы" с пресловутым Аркадием Звездиным-Северным), то сейчас их насчитывается несколько десятков.

Влияние тюремной песни на эстраду, воспевание уголовника далеко не новое для российской действительности.

"О, мятежный романтик Челкаш! О, Бенья Крик, одесские босяки и их одесские трубадуры! ...Гнусаво завыл Утёсов с эстрады - и завyla ему навстречу восторженная публика. Культ блатных оказался заразительным в эпоху, когда литература иссыхала без положительного героя", - вот так писал о влиянии блатных песен на эстраду в 20-30-х годах XX в. А. Солженицын в "Архипелаге ГУЛАГе". И сейчас честные люди вынуждены слушать блатные песни и в электричках, и в такси, и проходя мимо киосков и т.д. и т.п. Кассеты с блатными песнями в настоящее время распространяются свободно. Мы привыкли, что, благодаря этой разновидности тюремной субкультуры, нам незаметно передаётся воровская романтика, призывающая к преступлению, разврату, пьянству, привыкли к тому, что оплёвываются лучшие чувства. Главный закон педагогики - воспитывать на положительном примере. Но что положительного несут в себе песни профессиональных уголовников? Оставим этот риторический вопрос без ответа - он очевиден. И неужели нам век с волками жить и по-волчьи выть?

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПОДКАНДАЛЬНЫЙ МАРШ

В моей душе огонь горит,
Придётся нам расстаться.
И мне на каторгу идти
И в кандалах таскаться.

Отец мой старый слёзы льёт,
А мать про то не знает,
Что сын её в Сибирь идёт
И Родину бросает.

Не плачь, отец, возьму с собой.
 Конвой пойдёт за нами.
 И подкандальный марш споём
 Мы с горькими слезами.

Мы до Сибири не дойдём:
 Там всё лишь разузнаем.
 Опять на Родину придём,
 С друзьями загуляем.

ОТЕЦ МОЙ РОДНОЙ - ПРОКУРОР

Как тихо луна озарила
 Тот старый кладбищенский двор.
 Над старой, забытой могилой,
 Плакал молоденький вор:

"Ах, милая, добрая мама,
 Зачем ты так рано ушла?
 Не видела в жизни ты счастья,
 Отца-подлеца ты нашла!"

И вот на скамье подсудимых
 Тот вор-одиночка сидит.
 И на прокурора он тихо,
 Без всякой боязни глядит.

Даётся последнее слово,
 И встал тут молоденький вор:
 "Я сын трудового народа,
 Отец мой родной - прокурор.
 Он сына лишает свободы,
 Не зная, что сын его - вор!"

И снова луна озарила
 Тот старый кладбищенский двор.
 Над старой забытой могилой
 Повесился сам прокурор.

ТЫ БЫЛА БИКСОЮ...

Ты была *биксою*, когда тебя я встретил,
Тебя тянули кабаки в твоём порту,
В твоих глазах метался пьяный ветер,
И папиросочка дымилась во рту.

Ты подошла ко мне танцующей походкой
И *по-блатному* мне сказала: "Ну, пойдём!"
А поздно вечером споила меня водкой
И завладела моим сердцем, как рублём!

Пойми меня: я не был *уркаганом*.
Ты *уркаганом* сделала меня.
Ты познакомила с тюрьмою и наганом
Рука не дрогнула на *мокрые* дела.

Нас было пятеро *фартовых ребятишек*,
И ты нас крепко, крепко подвела!
Мы были пьяны и ничего не знали,
А ты на след на наш *легавых* навела!
Их четверых *пришили* к стенке пулею,
Меня в *кичму* сослали на долгие года.

СПОЁМ, ЖИГАН ...

Споём, *жиган*, нам не бывать на *воле*
И не встречать весенний месяц май.
Споём о том, как девушку-*пацанку*
Спецэтапом угоняли в дальний край.

Там далеко, на Севере далёком,
Я полюбил *пацаночку* одну,
Я полюбил так крепко и жестоко
Забыть *пацаночку* никак я не смогу.

И где бы ни был я, в каких краях далёких,
В колымских злых, суровых лагерях.
Я вспоминаю её маленькие груди
И ножки стройные в суровых *лопарях*.

А где же ты, а кто тебя ласкает?
 Начальник лагеря иль старый *уркаган*?
 А может быть, *свернула* ты *налево*,
 И при побеге *имальнул* в тебя наган?

А может быть, лежишь ты под откосом
 С разбитой грудью у лагерных ворот?
 И по твоим, по шелковистым косам
 Прошёл *чекиста* кованный сапог?

О, Боже мой, как хочется на волю,
 О, Боже мой, как хочется домой!
 Забыть "*девятку*", забыть её, заразу!
 К тебе, *пацанка*, возвратиться вновь.

ГИМН МАЛОЛЕТОК

Кто томится по тюрьмам советским,
 Грустно, мамочки, вам всё рассказать,
 Как приходится нам, *малолеткам*,
 Со слезами свой срок отбывать.

Что ни день, то, как волки, голодны.
 С голодухи нас тянет ко сну.
 И к чему же мы будем пригодны,
 Как покинем вот эту тюрьму?

А покинем лишь только - на воле
 Ветер снасти на нас будет рвать.
 Чтобы быть поприличней одетым,
 Мы по новой пойдём воровать.

Через эти *скачки* и *пределы*
 Нас милиция снова возьмёт
 В уголках и милициях, тюрьмах
 Наша молодость быстро пройдёт.

Хорошо, у кого есть родные:
 Настроение могут поднять.
 Небольшую, но всё же посылку
 Мать с отцом могут с сыном прислать.

А у нас - ни родных, ни знакомых.
 Настроение нам не поднять.
 Так приходится нам, малолеткам,
 Со слезами свой срок отбывать.

Примечание.

Я привёл тексты песен в таком виде, в каком слышал их от несовершеннолетних преступников и профессиональных уголовников, ничего не прибавляя и не убавляя: из песни слов не выкинешь, в том числе и из *блатной*.

Список жаргонных слов, использованных в песнях

Би'кса- "проститутка, любовница, женщина лёгкого поведения", *блатно'й* - "преступный", *втыка'ть ви'лы* - "воровать из карманов", *вы'рубить* - "выбить", *девя'тка* - "номер исправительно-трудовой колонии", *жига'н* - "профессиональный преступник", *кана'ть* - "идти", *кичма'* - "тюрьма", *лега'вый* - "сотрудник правоохранительных органов", *ливерова'ть* - "бояться", *лопари'* - "сапоги", *менжева'ть* - "бояться", *мент* - "милиционер", *наса'дка* - "добыча", *паца'нка* - "несовершеннолетняя девушка", *пофра'нзать* - "погордиться", *сверну'ть нале'во* - "совершить побег из исправительно-трудовой колонии", *скачо'к* - "ограбление квартиры, дома", *уркага'н* - "профессиональный преступник", *фарто'вые ребя'та* - "профессиональные преступники", *чеки'ст* - "сотрудник правоохранительных органов", *ширма'ч* - "вор-карманник", *инифт* - "глаз".

Архив А.М. Горького. М., 1939.

Гартсвелд В.И. В стране возмездия: песни каторжан // Русское богатство. - № 1. СПб, 1911.

Хандзинский Н. Блатная поэзия // Сибирская живая старина. Иркутск, 1926.

Шаламов В. Левый берег. М., 1989.

Песни-переделки в коммуникативном поведении младшего школьника

В коммуникативном поведении младших школьников достаточно часто фиксируются пересказы готовых текстов (анекдотов, стихов-страшилок, переделанных текстов известных песен).

Как справедливо отмечают в своей статье Ю.М.Лотман и Б.А.Успенский, в русских культурных текстах наряду со смехом карнавальным и жизнеутверждающим иногда звучит и иная тональность: смех, в котором чувствуется печаль и страх. Если в западноевропейском карнавале действует формула «смешно – значит не страшно», то в русском – «смешно и страшно одновременно» (Лотман, Успенский 1977, с.156). Это и порождает анекдоты, основанные на “черном” юморе, детские стихи-страшилки, а также широко используемые в общении среди детей переделанные тексты известных песен, близкие к стихам-страшилкам. Их эстетическая функция, как ни парадоксально, состоит в объединении людей по принципу “от противного”: рассказывая их, люди как бы объединяются в понимании ненормальности изображенного (Седов, 1998).

Знание таких песен в детской среде является пропуском в круг друзей, демонстрацией того, что ребенок «свой». Среди учащихся 1-4 класса их используют в основном мальчики, хотя и девочкам они знакомы. Опрос учащихся 1-4 классов (107 чел.) показал, что такие песенки знают 32% опрошенных.

Приведем примеры некоторых детских песенок-переделок.

1 кл.

*1. В лесу родилась елочка,
Под ней сидел бандит,
И ждал, когда Снегурочка
Притащит динамит.
И вот она, Снегурочка,
И вот он, динамит.
Еще одна секундочка
И елочка взлетит.
В лесу родилась елочка,
А кто ее родил?*

*Мария Лопес-дурочка
И Гена-крокодил.*

2.

*От улыбки лопнул бегемот,
Обезьяна подавилась бананом.
И медведь стоит, как идиот,
Вынимает сто долларов из кармана.
И тогда наверняка
Мы напьемся коньяка,
И кузнечик побежит сдавать бутылки,
Спотыкнется, упадет,
Все бутылки разобьет
И получит по зеленому затылку.*

2 кл.

*Загребай скорей сюда,
Я упала из гнезда,
ла-ла ла-ла ла-ла-ла,
Вот такие вот дела.*

3 кл.

*Пока-пока по камешкам
Мы школу разберем.
Учителя повесим,
А завуча убьем.
Директора заставим
Контрольную писать,
А если не напишет,
Заставим танцевать.
А если не станцует,
Опустим в унитаз.
Пускай, пускай поплавает,
Как лучший водолаз.*

4 кл.

*Голубой вагон
Разбился вдребезги.
Гена улетел в Америку.
Шапокляк*

*Повисла на суку.
Чебурашка
Утонул в тазу.
Буль-буль, карасики,
Чебурашка в тазике.
Гена из Америки
Чешет на велике.*

2.
*Зима, холода,
Вовка выпал из окна*

3. *Где-то на белом свете,
Там, где всегда жара.
Бьются об стенку дети
И учителя.
Тряпка летит по классу,
Пыль стоит столбом,
А на двери табличка
«Сумасшедший дом».*

и т.д.

Отметим, что детский юмор зачастую не понимается взрослыми, поэтому младшие школьники чаще используют его в общении со сверстниками.

Использование готовых текстов (анекдотов, стихов-страшилок, песен-переделок) демонстрирует формирование у детей способности к перекодированию чужих высказываний, а также отражает степень речевого развития младших школьников.

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Новые аспекты изучения Древней Руси // Вопросы литературы. – 1977. - № 3. - С.156.

Седов К.Ф. Основы психолингвистики в анекдотах. - М., 1998.

Н.Н.Рухленко

Песня в зеркале семейных родословных

Песенные жанры являются объектом изучения как музыковедов, так и этнографов, как собирателей фольклора, так и лингвистов, что

объясняется синкретической природой песни, состоящей из двух языковых систем – вербальной и музыкальной. Таким образом, иногда утверждают, что песня двуязычна. В данной статье нас будет интересовать «вербальный язык» песни и его отражение в жанре семейных родословных.

Жизнь отдельной семьи содержательно весьма разнообразна, богата происшедшими и происходящими событиями. Исследуя материал родословных, мы обнаруживаем, что песня является неотъемлемой частью любого действия семьи. В песне прослеживается активная функциональная связь со всеми сторонами жизни человека, его культурой – как материальной, так и духовной. Велик и эстетический потенциал песни.

Анализируя материал родословных, мы обнаруживаем прочную взаимосвязь двух понятий: «песня» и «обряд», обуславливающих и дополняющих друг друга. В жизни семьи обряд занимал важное место. Он складывался и шлифовался веками, становясь отражением опыта многих поколений. В обрядах содержались правила поведения человека в быту и в труде. Песня же занимает ведущее место во многих обрядах, сочетая магическую, утилитарно-практическую и художественную функции, своим содержанием отражая обряд, способствуя его формированию и реализации (Зуева, Кирдан 2000, с.177).

В большинстве случаев концепт «песня» связан с обрядовой стороной совершаемого действия. Все значительные события в семье (рождение, брак, смерть) сопровождались специальными обрядами, которые включали в себя определенный ряд церемоний, каждой из которых присущи свои действующие лица и своя направленность действия. Все обряды сопровождались песнями, наиболее древними являются календарно-обрядовые, бывшие когда-то основой магического заклинания сил природы.

“Бабушка однажды рассказала мне, что раньше по окончании жатвы перед возвращением домой жнеи катались по земле, выпрашивая у нее силы на новые хозяйственные работы:

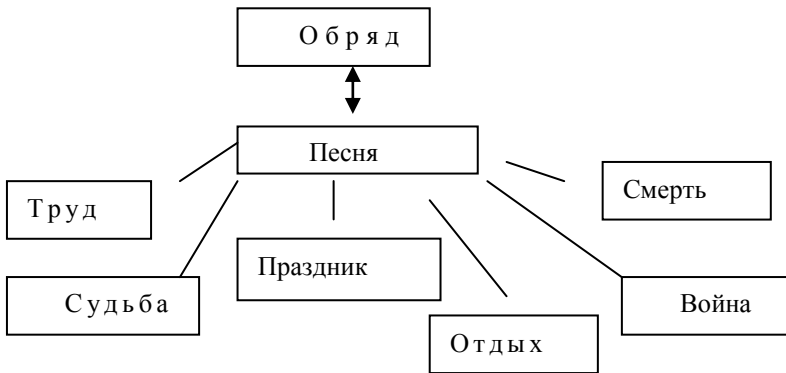
Жнивка, жнивка,
Отдай мою силу,
На яровинку,
На овес, на гречиху,
На конопельку,
Чтобы мне постараться
Конопелек набраться!” (М.К.)

Со временем обрядовые песни и пляски стали элементами праздника, именно эта сторона песенного действа ярко представлена в семейных родословных.

“Моя бабушка очень верующий человек, однажды она поведала мне, как проходит медовый Спас. С этого дня можно начинать есть мед. Считают также, что скот в медовый Спас нужно искупать в последний раз. Собирали мак, а вечером устраивали гулянья с песнями, плясками, хороводами и играми:

Мак, мак, маковочек,
Золотой цветочек,
Встанем подряд,
Спросим про мак:
-Дедушка Ермак,
Как сеют мак?
- Вот и эдак, вот и так,
Так сеют мак!..” (К.Н.)

Взаимосвязь концептов семейных родословных с концептами “обряд” – “песня” демонстрирует следующая схема:



Примеры из семейных родословных ярко отражают взаимосвязь указанных концептов.

«Песня» – «Судьба». Содержанием песен является жизнь человека в художественном преломлении. Именно в песне можно проследить судьбу как отдельного человека, так и целой семьи. Концепты судьбы и обряда теснейшим образом сопряжены в процессе пения, как, собственно, и в самой жизни.

«Бабушка рассказывала, что рождение ребенка было большим событием не только в семье, но и в селе. На седьмые сутки после появления ребенка на свет наступали проводки, а за ними шли родины: в чисто убранной горнице ждали приглашенных и родственников, которые несли узелки, украшенную ветку и обязательно исполняли песню:

А у саде рябинка,
А у нас сегодня родинка,
А мы ж рябинку да ломать будем,
А мы ж родинки да гулять будем!» (О.А.).

«Песня» – «Труд». Немецкий исследователь К.Бюхер писал: «...мы приходим к выводу, что... работа, музыка и поэзия представляли нечто единое, но что основным элементом этого триединства была работа, между тем как остальные составные части имели только второстепенное значение» (К.Бюхер 1923). Ср.: «Мой дядя преподает в музыкальной школе, песня – это его профессия» (С.А.).

«Песня» – «Отдых». «После свадьбы тети Наташи бабушка и все наши родственники поехали домой, сели в автобус и запели на украинском, прямо хор Пятницкого, бабушка пела сопрано. Люди, ехавшие с ними, стали заказывать им песни, забыли даже, кому где выходить» (А.М.). «...Кроме того, он еще и играет на свадьбах, и народ хорошо знает и любит дядин репертуар» (С.А.). Особый интерес представляют песни, где совмещены концепты песни, труда и отдыха после тяжелой работы:

«...Мужики, собравшись в день косьбы овса, пели:

Вы зазвонили, звоны,
Во всем чистом поле!
Мы обжали ей ниву,
Уж мы ей радели,
А обжавши ниву,
Горилочки захотели.
Видит наше око,
Что край недалеко.
Как до краю дождемся,
Так горилочки напьемся.
Пирогов наедемся,
Песен напоемся» (П.Д.)

В чистом виде «труд», «отдых» и «судьба» по отношению к песням и пению практически не разграничивались, эти концепты плавно перетекали друг в друга, как в следующем отрывке:

«Парням, которые должны были идти в солдаты, после окончания всех полевых работ давалась полная свобода, и до самого набора они не работали, гуляли в нарядной одежде, поочередно ходили друг к другу в гости и пели песни: “...Пеки, мама, пироги / Последний год побереги, / Хоть немножко приуважь – / Сверху маслицем помажь. / Дай-ка, тятя, разгуляться, / Нам недолго вместе жить:/ Тебе дома оставаться, / Мне в солдатухках служить” (В.А.).

«Песня» - «Праздник». “На Рождество у нас в селе принято ходить в гости к соседям и друзьям и колядовать. В эти праздники дети собираются, толпой ходят по деревне и поют коляду:

Свят вечер за рекою,
Свят вечер за быстрою,
Там люди живут богатые,
Они деньги гребут лопатами,
Они нам дадут по копеечке, по трешечке,
Чтоб телились бычки и телушечки.

В награду за эту песню, хозяева угощают детей конфетами, печеньем и дают деньги” (Т.О.).

“Песня” – “Война”. “Бабушка вспоминает, что даже во времена Великой Отечественной войны люди пели. Пели, чтобы выстоять, не сломаться, поднять боевой дух. Конечно, в песнях той поры не было веселья, задора, их содержание иное:

...В тяжелой, жестокой неволе
Сидим мы, подруга, с тобой,
Сидим и мечтаем о воле,
О воле святой, дорогой” (К.С.).

В следующей песне, которую, по свидетельствам родословных, любили петь сельские труженицы, отражена жизнь женщины в годы Великой Отечественной войны: “...Снятся Марье не бои / Ей все снится поле, / Там, где борозды вели, / Где свеклу пололи, / Где тайком от звеньевой / Эту свеклу ели, / Где объятые тоской, / Вдовьи песни пели. / На коровах, на быках / Полюшко пахали, / Не вздыхали: «Ох!»

да «Ах!», / До зари вставали. / Чтобы детям молока кружечка досталась, / Коров гнали на луга, / Сами в плуг впрягались...” (Г.Л.)

“Песня” – “Смерть”. “Бабушка рассказывала, что когда умерла их мама, в дом пришли женщины, сели возле гроба и запели так, что в душе все переворачивалось, сердце разрывалось на мелкие кусочки: Ой, спи, наша милая мама, / В глубокой могиле сырой, / Теперь твоя жизнь уж другая, / Господь тебе будет судьей. / Все заботы свои отложила, / Печали все позади, / Твое материнское сердце остыло / В холодной груди... (Г.Л.).

Особое место в семейных родословных уделено причетам и плачам по умершему. «Причеты и плачи по умершему сопровождали весь похоронный ритуал. Причеты выполняли функцию бытового правового акта (в мотивах с констатацией смерти), функцию общественной оценки умершего (мотивы-некрологи) и психологическую функцию выражения горя (мотивы с темой скорби)» (Аникин 1987, с.250). Причеты и плачи по умершему, представленные в семейных родословных, репрезентированы рядом лексем: **плакать, кричать, петь, голосить, рыдать, причитывать**. «Бабушка, придя домой с похорон соседа, сказала: «Ох, и кричали по Федоту жена и три дочки, конечно, мужик-то он был хороший» (В.К.).

В причетах присутствуют нарочито ласковые обращения к покойнику, выражается любовь к нему: «**милая ты моя дружечка**», «**ясный сокол**», «**мамушка**» и т.д. Особую роль играют повторы, которые усиливают эмоциональное воздействие текста: «Прабабушка, вспоминая о том, как хоронили прадедушку, будто заново пережила его смерть и запричитала: «Милая ты моя дружечка, и как же ты на меня рассердился, разгневался, ты закрыл свои глазочки, *не хочешь* ты на меня поглядеть, *не хочешь* ничего сказать...» (М.К.). Традиционно причеты включают и обращения к умершему, почему он покинул семью, как тяжело ей без опоры. Этот мотив передается в форме риторического вопроса: “...Как же ты меня осиротила, как скоро меня покинула, на какую ты меня долюшку горькую нарекла? Откуда я тебя буду дожидать, на какую сторонку буду поглядывать?” (М.К.).

Вернемся к анализу песенного языка, отраженного в жанре семейных родословных. Анализируя язык песен, вошедших в тексты родословных, мы выделим:

- лексемы, называющие участников обрядовых актов (**молодцы, солдаты, жнеи, плакальщицы, вдовы**):
«Прабабушка рассказала мне, что раньше на поле всегда слышалась песня, не то, что теперь. Когда, например, была жатва, то женщины пели такую песню:

... А мы жнеи молодые –
У нас серпы золотые.
Мы все поле пожали,
И в копны поклали» (Т.Е.).

- лексемы, называющие обрядовые действия (**плакать, поминать, жать, зажинать, родить, чествовать**):

-

«От бабушки я узнала, что когда родился мой папа, к ним домой пришли гости, и бабушка должна была петь песню, в которой чествовала пришедших и бабу-повитуху:

Не кукуй, зозулечка, рано,
Не кажи, что ночечка мала.
Аленка усю ночьку не спала,
Она к сабе гостичку звала.
Любых гостиков да бабулю,
Столик скатерками убирала,
Тарелку сахара накладала,
Да гостью-бабку чествовала» (О.А.).

- лексемы, называющие материальные компоненты обряда: предметы-символы: **соль, зерно, игрушки** (символы будущего благополучия новорожденного):

«Так, бабушка вспомнила, как кум Петр, наклонившись над моим папой, посыпал его колыску солью, зерном и, положив туда игрушку, пропел:

...Вот тебе, сыночек, маленький узелочек,
В нем нет ни злата, ни серебра.
А в нем соль, зерно, да деньга,
Да игрушка мала...» (О.А.).

Песни, анализируемые в жанре семейных родословных, богаты и диалектизмами, которые отражают своеобразие говоров исследуемой местности, а также особенности быта, традиций населения: **усю, колыска, зозулечка и т.д.**

Кроме того, широко используются и диминутивы, которые указывают на эмоциональность речи говорящих, «...в речи говорящий проявляет себя не как только сознающую, а вместе и как чувствующую

и стремящуюся к чему-то личность, а потому он в ней: противопоставляет себя всему объективному, обращает речь к известным другим лицам или предметам, выражает при этом и свое сердечно-субъективное отношение к передаваемому речью, и всегда и непременно направляет речь к достижению каких-либо целей» (Галкина-Федорук 1956, с. 26).

С помощью диминутивов авторы родословных передают и многогранные отношения с окружающим миром: **сыночек, дружечка, полюшко, маковочек, узелочек, телушечка, кружечка, рябинка, родинки, горилочка.**

Через песню ярко и емко изображается мир народной души. Описание поющих, как правило, сопровождалось характеристикой личности. И наоборот, достаточно часто описание человека, родственника сочеталось с описанием его вокальных данных.

«Тетя была хохотушкой, очень веселой, энергичной, на всех праздниках первой певуньей» (А.М.).

«... Удалой ты будешь молодец!
Будешь счастливый, талантливый.
На работе ты ретивый да заботливый...
Ты с людьми говорливый да приветливый...

Так мой дед пел сыну песню, в которой говорил обо всех тех качествах, которые бы ему хотелось видеть в своем чаде» (О.А.).

Вместе с тем песня помогала создать и единый групповой портрет народа в целом как веселого, радушного, гостеприимного, обладающего широтой души.

Итак, песня – богатый, разнообразный пласт народной культуры, «это народная история, живая, яркая, исполненная красок, истины, обнажающая всю жизнь народа». Песня – это одно из ценнейших наследий человека, неиссякаемый источник познания обычаев и традиций. Концепт «песня» богат по своему словарному составу, он вбирает в себя все разновидности и оттенки народного языка, дает представление о быте народа, его обычаях, верованиях, интересах, мечтах. Концепт «песня» наполнен глубоким содержанием, в нем отражена глубина народного оптимизма, духовная энергия нации, несокрушимая сила жизни.

Аникин В.П. Русский фольклор. Учебное пособие для филологических вузов. М., 1987. –

Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор. – М., 2000. –

Галкина-Федорук Е.М. Слово и понятие. – М., 1956. –

Язык песни

Е.Ю. Хорошко

НЕ в русском романсе

Жанру русского романса чрезвычайно свойственны конструкции с отрицанием.

Средства выражения отрицания в русском языке весьма разнообразны. Отрицание может быть выражено эксплицитно (частицами *не* и *ни*, отрицательными местоимениями и местоименными наречиями, словами с префиксами *не-* и *ни-*, безлично-предикативными словами *нельзя* и др.) и имплицитно (отрицание как компонент значения слова или предложения в целом). Можно считать, что отрицательные конструкции в романсе в силу своей частотности выполняют функцию идиостилем жанра романса, обладающих особой семантико-прагматической значимостью и участвующих в выражении различных интенций. Отрицание в романсе выступает как жанровое средство, значимость которого определяется важностью его текстовых реализаций в смысловом (даже более того – в сюжетном!) пространстве романса.

Отрицание рассматривается как маркированный член общей двудеиной категории «утверждение – отрицание», однако отрицательные предложения характеризуются не только большей формальной, но и заложенной в них большей психологической сложностью по сравнению с соответствующими утвердительными предложениями. Можно говорить о «модусном, или факторном, характере концепта «отрицание», который не обладает собственной информацией о реальном мире, но приобретает определенное содержание, будучи соотнесен с другим концептом или концептуальной структурой. Отрицание профилирует отсутствие чего-

либо на фоне определенного стереотипного знания» (Болдырев 2003, с. 336).

Отрицательные конструкции рассматриваются с логической (В.З. Панфилов, А.Т. Кривоносов, И.Н. Бродский) и лингвистической (А.М.Пешковский, Е.М. Галкина-Федорук, А.А.Сухарева, Н.Г.Озерова) точек зрения, так как отрицание играет значительную роль в конституировании структуры предложения на его логико-грамматическом и синтаксическом уровнях членения.

Существуют различные классификации отрицательных предложений. В нашем материале преобладают общеотрицательные предложения. Многочисленные примеры таких конструкций в текстах романсов позволяют говорить о том, что этому жанру присуща «негационная» черта («негационный» – термин Ю.И.Левина, рассматривавшего негативные конструкции в поэзии О.Мандельштама). Поэтическое пространство романса, в виду особенностей жанра, достаточно часто разворачивается через отталкивание, отграничение, невозможность, то есть отрицание чего-либо в самом широком смысле этого слова. Характерен тот факт, что романсы часто даже начинаются отрицательной конструкцией: *Не жалею, не зову, не плачу (С. Есенин). Не говори, что молодость сгубила (Н.А. Некрасов). Не уходи, побудь со мной (М.П. Пойгин). Не говорите мне о нем (М.И. Перроте). Не грусти, мой свет, мне грустно и самой (А. Сумароков). Вам не понять моей печали (А.И. Бешенцов). Ты ещё не умеешь любить (Н.В. Берг). Не говори, что сердцу больно от ран чужих (Н.Ф. Павлов). Не смолкай, говори (А.А. Голенищев-Кутузов). Я не вернусь, душа дрожит от боли (С. Касаткин). Я тебя с годами не забыла (А. Жодейко) и др.*

Обилие отрицательных конструкций в какой-то мере связано и с тем, что в мире романса значительную роль играет тема невозможности, невозвратности, отсутствия, безнадежности. Иногда в романсе происходит деление мира на мир его и мир ее, или мир до и мир после (каких-либо событий). У лирических героев возникает стремление оттолкнуться, дистанцироваться друг от друга. Проиллюстрируем выражение безнадежности и невозможности: *Не жди его: в стране далекой / В кровавой сече он сражен (С.И. Стромиллов). Протекиших дней очарованья, / Мне вас душе не возвратит (А.А. Дельвиг). Не в романсе концентрирует идею отсутствия, несвершения чего-либо: Не слышно на палубах песен, / Эгейские волны шумят (Н.Ф. Щербина). Не зажгла еще любовью / Своего сердечка ты (Я. Ядов). Не в романсе может подчеркивать идею отталкивания, нежелания: Не надо встреч... Не надо продолжать... /*

Не нужно слов, клянусь тебе, не стоит (П.Д. Герман). Не вспоминай о том, что позабыто, – / Уж я не та, что некогда была! (Т.К.Котляревская).

Часто в текстах герой пытается «элиминировать» от себя возлюбленную только внешне, в душе стремясь к соединению с ней.

Иногда в романсах встречаются конструкции «не + инфинитив». В них, кроме констатации отрицания, передается сожаление о том, что действие невозможно: *Вам не понять моей печали, / Когда, растерзаны тоской, / Надолго вдаль не провожали / Того, кто властвует душой! (А.И. Бешенцов). Ты еще не умеешь любить, / Но готов я порою забыть / И с тобою слегка пошутить, / И в тебя на минуту влюбиться (Н.В. Берг).*

В романсах встретились предложения, логически эквивалентные утвердительным: *Не уходи, побудь со мной (М.П. Пойгин). Не уезжай ты, мой голубчик (неизвестный автор). Не позабудь меня в дали, / Не разлюби меня в разлуке (А.Н. Аммосов).*

Такие предложения – экспрессивные аналоги утвердительным предложениям. Не уходи, не уезжай = останься, не забудь, не позабудь = помни и т.п. Суть таких конструкций в передаче сильного желания сохранить и продлить проходящее состояние, остановить мгновение. Отрицательное по форме предложение и его утвердительный коррелят все же не равноценны в содержательном отношении. Конструкции имеют дополнительные смыслы, не свойственные коррелятивному по значению утвердительным предложениям. Объективно-информативный план высказывания дополняется модальной характеристикой сообщаемого, проявляющей позицию субъекта речи. Превалирование субъективных смыслов, информации модального характера сопряжено с эффектом некатегоричности высказываемого. Просьба выражается в не прямой, завуалированной форме – в форме отрицательного предложения.

Частотными в жанре романса являются употребления частицы *не* с глаголами говорения, чем утверждается ценность молчания, переживания чувств внутри себя. *Не говори: любовь пройдет (А. А. Дельвиг). Не говори ни да, ни нет (Н.Ф. Павлов). Не говори, что сердцу больно от ран чужих (Н.Ф. Павлов). Не говори, что молодость сгубила (Н.А. Некрасов).*

Типичной моделью отрицания в романсе является модель «НЕ + императив». Отрицательная форма синтаксического побудительного наклонения обозначает запрещение, то есть оборотную сторону побуждения. Выделим две группы: «НЕ + императив НСВ» и «НЕ + императив СВ». «Видовые различия повелительного наклонения

служат средством выражения экспрессивных оттенков. Императив несовершенного вида более конкретен. В нем волевой акт прямее и непосредственнее направлен на самый процесс. <> Приказание, выраженные формой повелительного наклонения СВ, большей частью представляется менее произвольными и вследствие этого более мягкими» (Виноградов 2001, с.484).

Одно из наиболее распространенных значений отрицательного императива НСВ – значение запрещения, в то время как отрицательный императив СВ имеет значение предостережения, просьбы. Ср.: *Не гляди, отойди (С.Сельский)* и *Не забудь ты меня на чужбине (М.В. Дальская)*. Однако контекст романа может вызвать изменения в интонационной палитре отрицательного императива. Глагол несовершенного вида с отрицанием в контексте может звучать ласково, нежно, просительно: *Отвернитесь, не смотрите / Так умильно на меня (С. Любецкого)*. *Не буди ж ты её, не буди, / На заре она сладко так спит! (А.А. Фет)*.

Конструкции «НЕ + императив НСВ» являются в романе более употребительными, нежели «НЕ + императив СВ». Любопытно также отметить, что «прохибитивные формы» (то есть отрицательные формы с глаголом несовершенного вида) употребляются в текстах значительно чаще, чем императивные. К их числу относятся формы глаголов, выражающих психологические и эмоциональные состояния (*печалиться, грустить, забывать, плакать*). Запрещение пребывать в эмоциональном состоянии, как правило, сопровождается объяснением причин, в силу которых данное состояние оказывается, с точки зрения говорящего, нежелательным, неуместным: *Не грусти, мой свет, мне грустно и самой, / Что давно я не видалася с тобой (А. Сумароков)*. *Не плачь, прости, я обнимаю / Тебя в последний раз (неизвестный автор)*.

Обилие конструкций с *не* в романах и смысловая нагрузка таких конструкций объясняется жанрово-тематическими особенностями романа. Русский романс – это напряжение человеческих эмоций, и на уровне анализа функционирования *не* хорошо прослеживается общеорганизующая идея романсов – их подчеркнутый драматизм.

Болдырев Н.Н. Концептуальные основы отрицания в языке // Филология и культура: Материалы IV Международной научной конференции 16-18 апреля 2003 года. Тамбов, 2003. С. 334-338.

Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). М., 2001.

Русские романсы. М., 2001.

Русские песни и романсы. М., 1989.

Е.В. Нагибина

Слова-сигналы в текстах современных эстрадных песен с любовной тематикой

В настоящее время в массовом музыкальном искусстве одним из самых популярных жанров является эстрадная песня. Принадлежность к сфере массового искусства определяет ряд содержательных и языковых особенностей этого жанра: массовость, коммерческий характер, гедонистичность, доступность, стереотипность. Анализ тем 300 текстов современных эстрадных песен показал, что существуют песни с любовной тематикой (76%) и песни с социальной тематикой (24%). Кроме того, отечественные литературоведы Страшнов 1983; Лазарев 1988) и музыковеды (Бочаров 1956; Кулаковский 1962 и др.) относят тексты песен к лирике в силу преобладания субъективного начала. Как отмечает И.Л. Лазарев, "словесная часть в тексте - это, как правило, стихотворный лирический текст, призванный субъективно, эмоционально-оценочно воспроизвести внутренний мир человека, его мысли и переживания" (Лазарев 1988, с. 113). Для текста песни характерно преобладание эмоционального начала как в силу принадлежности лирике как роду литературы, так и в силу принадлежности массовому искусству, где происходит апелляция к эмоциям человека. Цель данной статьи состоит в том, чтобы выявить, как на лексическом уровне может выражаться эмоциональное состояние субъекта и какие способы выражения эмоции характерны для текстов современных эстрадных песен как жанра массовой поэзии.

Мы полагаем, что для жанра современной эстрадной песни с любовной тематикой характерно использование особых слов-сигналов, на существование которых обращали отечественные исследователи, изучавшие особенности лирики.

Прообразом жанра современной эстрадной песни можно считать городской бытовой романс. Этот жанр обладает тематической и словесной устойчивостью: тема любви является доминантной и раскрывается благодаря использованию соответствующей лексики.

Н.А.Гришанова, исследовавшая языковые особенности текстов городских бытовых романсов конца XIX века, пришла к выводу, что в них часто встречаются лексические единицы, стилистически нейтральных, но играющие в организации текста большую роль.

Л.Я.Гинзбург (1964), С.Страшнов (1983), Н.А.Гришанова (1997) предполагают, что в поэтической речи существуют определенные слова-сигналы, которые настраивают читателя на особое восприятие лирического текста. По мнению С.Страшнова, "развитие литературы, эволюция систем вели к отдельным изменениям в языковой системе элегической лирики: выдвигались и новые слова-сигналы (например, городские, вещные у И.Анненского), но сама роль поэтических формул в любом случае остается неизменной. Они могут преобладать<...> как в романсе 80-х годов XIX века или же, подобно острям, возвышаться, светиться в тексте, но в элегическом стихотворении устойчивые формулы присутствуют всегда, от них исходит многозначность и обобщенность такой лирики" (Страшнов 1983, с. 23).

Н.А.Гришанова предлагает выделять особые слова-сигналы, которые, по выражению автора, "являются своего рода смысловыми (тематическими) и эмоциональными сигналами, настраивающими слушателей на определенное восприятие любовной темы, на повествование о любви в романском ключе" (Гришанова 1997, с.10). Для текстов современных эстрадных песен характерно отсутствие выраженных стилистических особенностей, и оно компенсируется максимально широким употреблением слов-сигналов.

При анализе текстов современных эстрадных песен были выделены ключевые слова-сигналы, которые призваны указать на эмоциональное состояние лирического героя в связи с испытываемым им любовным переживанием. Кроме того, была проанализировано, какие пласты значения слова являются актуальными в текстах песен с любовной тематикой.

В текстах современных эстрадных песен для выражения испытываемых любовных чувств чаще применяются такие слова, в сигнификате которых заложено обозначение эмоции: *грустить*, *смеяться*, *тоска* или проявление эмоциональных состояний: *слеза*, *плач*, *улыбка*, *смех*. Таким образом, слова-сигналы, выражающие испытываемые состояния/переживания субъекта любовных отношений, - это стилистически нейтральные слова, в сигнификате которых заложено обозначение эмоции или проявление эмоционального состояния, а использование которых не является достоянием личного творческого опыта автора текста.

Для того, чтобы составить более точную картину, был проведен статистический анализ рассматриваемых текстов. Задача состояла в том, чтобы определить, какие слова-сигналы, используемые для выражения испытываемых лирическим героем чувств, наиболее часто встречаются в текстах песен и с чем это связано. Анализ проводился следующим образом:

1. Было отобрано 100 песен, темой которых являлась любовь.
2. Подсчитывалось, сколько раз в тексте встречается слово "любовь" (а также его словоформы и однокоренные слова, такие как *возлюбленный, полюбить и др.*)
3. Подсчитывалось, сколько раз в тексте употреблялись слова, обозначающие эмоции и чувства, связанные с любовными переживаниями. Кроме того, принимались во внимание слова, которые выражают внешние проявления эмоциональных состояний.

Результаты таковы:

сердц-40, счаст-36, плак-22, слез-21, груст-19, скуч-17, печал-14, улыб-13, бол-12, надежд-10, обиж -9, тревож -6, боя -5, страх-4, тоск-4, нежн-3, страд -2, стыд-1, радост-1, уныв-1.

Главный показатель темы этих песен - самое частотное слово *любовь* (употреблено 185 раз.) Однако есть интересная зависимость в том, насколько часто оно используется в каждом конкретном случае.

Как ни странно, в 34 % песен, посвященных любовной теме, слово «любовь» ни разу не использовано. В первую очередь обращает на себя внимание достаточно обширный круг песен, в которых слово-сигнал "любовь" отсутствует из-за того, что его заменили описательные обороты-синонимы. Например, в песне Л.Агутина и А.Варум "Февраль" (песня не имеет ярко выраженного сюжета, это размышления об одиночестве и разлуке) звучит фраза: *"Знаешь, однажды станет неважно/ Что мы с тобой, а жаль".* В ней происходит замена слова "любовь" на более прозаичный и разговорный вариант *"мы с тобой"*. Аналогичные примеры можно встретить в песнях Т.Булановой *"Мой сон"*: *"Мне снится сон/Когда-нибудь/ Мы будем вместе, вместе/ вместе, Никиты "Ты не моя": "Никогда не будем мы вдвоем", группа "Гости из будущего" : "Без тебя нет меня/Ты волнуешься зря".*

Таким образом, слово-сигнал заменено разговорной описательной конструкцией со значением *быть вместе*. Это никак не может быть связано со стремлением автора сделать текст более оригинальным или эмоциональным. Скорее, это свидетельствует о "качестве" чувства любви для массовой аудитории: весь спектр испытываемых переживаний может свестись к формуле *"любить равно быть вместе"*.

Замена слова-сигнала *любовь* такого рода описательными оборотами, на наш взгляд, свидетельствует в первую очередь о неглубоком, поверхностном восприятии этого чувства как автором, так и массовой аудиторией.

В большей части песен, посвященных любовной тематике, слово-сигнал *любовь* встречается, и его употребление отмечено в 60% случаев. Те песни, в которых оно встречается от 1 до 5 раз, как раз тяготеют к использованию богатого арсенала средств языка для обозначения эмоций. Например, в песне Д.Гурцкой "*Зима*" это слово употребляется 3 раза, соответственно 2 раза - *счастье*, 3 раза - *сердце*, 1 раз - *грусть*, 1 раз - *печаль*, 1 раз - *жаль*, 1 раз - *одиночество*.

Далее следует 6 % песен, в которых употребление слова *любовь* кажется явно избыточным. Песен такого рода всего 6: группа "Отпетые мошенники" "*Люби меня, люби*" (10 раз), группа "Иванушки International" "*Ты - небо*" (10 раз), группа "Руки вверх" "*Назови его как меня*" (8 раз), группа "Стрелки" "*Я хорошая*" (6 раз), группа "Премьер-министр" "*Атомное чувство - любовь*" (7 раз), группа "Наутилус Помпилиус" "*Под колесами любви*" (13 раз)

В текстах всех песен обращает на себя внимание то, что избыточное употребление слова *любовь* не выступает как прием, помогающий сделать текст более образным. Это пример заполнения текстового пространства с помощью слова, обозначающего испытываемое чувство. Например, песня группы "Руки вверх" "*Назови его, как меня*" (речь идет о том, что молодой человек, отбывающий наказание, вспоминает свою любимую, прося ее о том, чтобы их ребенка она назвала его именем): "*Пусть знает все ребенок наш:/Как я любил, как ты любила/ ...Ты назови его, как меня/ И так люби, как меня любила...*" В результате столь частого употребления слова *любовь* песня не делается более эмоциональной, просто расширяется текстовое пространство и задается ее лейтмотив.

Таким образом, употребление слова-сигнала "любовь" в текстах песен с любовной тематикой имеет следующие особенности.

Во-первых, слово-сигнал "любовь" является главным среди исследуемых слов-сигналов. Об этом свидетельствует прежде всего количественный показатель (185 словоупотреблений на 100 текстов).

Во-вторых, в 60% изучаемых песен оно встретилось от 1 до 5 раз, и это самая традиционная часть песен о любви. В 34% всех текстов слово *любовь* не было употреблено ни разу, однако это не особый стилистический прием, а замена разговорными вариантами типа *быть вместе*. В 6 % изучаемых песен встречается явно избыточное

использование лексики *любовь*, что является показателем упрощенного заполнения текстового пространства рефреновыми фразами.

Анализ использования других слов-сигналов, выражающих эмоциональное состояние субъекта любовных отношений, позволяет сделать следующие выводы. В первую очередь, заметно преобладание слов-сигналов, выражающих отрицательные эмоции (*грусть, печаль, скука, плач, тоска*). Содержательный анализ показывает, что появление в текстах песен слов *плакать, слеза, скучать* обусловлено в первую очередь тематикой песен, когда тема расставания задает стереотипный набор лексики, позволяющих раскрыть ее в рамках текста.

Наиболее обширная группа слов, которая часто встречается в текстах эстрадных песен, связана синонимическими отношениями со словом *печаль*, это однокоренные слова и формы слов (далее в порядке убывания количества словоупотреблений на 100 песен) *грусть, боль, тоска*. Лидирующее место занимают наиболее нейтральные и неглубокие по степени накала эмоций чувства *печаль* - 15 словоупотреблений, *грусть* - 15 словоупотреблений, тогда как более сильные - *тоска* (3 раза), *боль* (12 раз) - употребляются реже. Этот факт свидетельствует о том, что в текстах песен с любовной тематикой максимально полно реализован основной принцип массовой культуры, когда "продукция "массовой культуры" направлена на удовлетворение средних вкусов, т.е. она льстит всем, никого не удовлетворяя полностью. Здесь наблюдается стандартизация продукции." (Смольская 1986, с. 61). Сильные чувства не отвечают требованиям усредненного текста, рассчитанного на массовую аудиторию, поэтому и слов такого рода значительно меньше. В качестве примера приведем песню группы "На-На" "Игра": "Тоска развевается, забудется *печаль*. / И слезы высохнут, и расцветут улыбки."

Другие слова, более сильные в плане заложенных в них негативных эмоций, встречаются еще реже, например, такие как *обида* (9), *страх* (4), *ненависть* (5). Это опять же объясняется стремлением избежать серьезности, глубины. Вероятно самой сильной по эмоциональному накалу будет песня А.Пугачевой "Ухожу" (в песне идет рассказ о безуспешных попытках женщины уйти от любви): "*Я себя ненавижу за то, / Что терзаю тебя. / И тебя ненавижу за то, / Что прощаешь мне это. / Ты обидел меня, / Проклинаю и все же люблю.*"

Рассмотренное выше позволяет сделать ряд выводов об особенностях языка массового искусства.

Авторы текстов постоянно используют слова-сигналы, которые по определению не являются достоянием их личного творческого опыта.

Кроме того, в текстах песен с любовной тематикой практически отсутствуют индивидуальные, личностные способы выражения чувства любви. Это проявляется, в частности, в минимальном использовании лексики, обладающей коннотациями. Выше упоминалось, что произведениям массового искусства присущ такой признак, как стандартность продукции, а на уровне лексики это проявляется именно в использовании слов-сигналов.

Кэррол Э. Иззард (1999) в монографии "Психология эмоций" выделил 12 базовых эмоций, свойственных человеку: интерес, радость, удивление, смущение, страх, печаль, горе, гнев, отвращение, презрение, стыд, вина. Любовь, как одно из самых сложных человеческих чувств, проявляет себя комплексом самых разных эмоций. Однако в текстах песен с любовной тематикой на лексическом уровне особенно ярко проявляется характерная для массового искусства эмоциональная бедность.

Текстам свойственна нивелированность всех отрицательных эмоций. По сути, их только две: *грусть* и *печаль*, тогда как более сильные по степени испытываемого чувства - *тоска*, *боль*, *ненависть*, *страх* - используются значительно реже. Радость как одна из самых положительных человеческих эмоций обнаруживается только в двух процентах текстов всех песен. Ее внешние проявления - улыбка и смех - встретились только в 14% песен. Практически не встретилось выражение таких эмоций, как интерес, удивление и изумление, смущение, стыд.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., 1997.

Гришанова Н.А. Лексика и фразеология русского романса (40-е годы XIX века - начало XX века): Автореф. ... дис. канд. филол. наук. М., 1996.

Иззард К.Э. Психология эмоций. М, 1999.

Кулаковский Л.В. Песня, ее язык, структура, судьбы. - М., 1962.

Смольская Е.П. "Массовая культура": Развлечение или политика? М., 1986.

Страшнов С.Ю. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте. Иваново, 1983.

Языковая объективация образа повествователя в русской народной лирической песне

Проблема повествователя и его языковой репрезентации в произведениях художественной литературы детально разработана отечественными исследователями (Атарова, Лесскис 1976, с. 344-356; Атарова, Лесскис 1980, с. 33-37; Гуковский 1959; Корман 1967, с. 40-51; Падучева 1993, с. 33-44; Падучева 1995, с. 39-47).

Наибольший интерес в этом отношении представляют работы Е.В. Падучевой. Исследовательница отмечает двойственный характер фигуры повествователя: с одной стороны, он является представителем автора в рамках конкретного нарративного текста и имеет "тот образ, который реальный автор пожелал ему придать" (Падучева 1995, с. 39), с другой стороны, повествователь выступает в качестве аналога реального говорящего и становится фактором, предопределяющим форму повествования, характер организации словесно-речевой ткани художественного текста (там же).

Являясь "заместителем" автора, повествователь коррелирует с ним в плане организации содержательной стороны нарративного текста, а именно:

1) фигура повествователя служит писателю орудием репрезентации внешней, событийно-фактуальной стороны образной и сюжетно-композиционной системы художественного текста;

2) образ повествователя является для автора орудием создания произведения в русле определенной формы нарратива на основе свойственных ей принципов использования структурно-языковых и композиционно-речевых средств (Артеменко 1999, с. 187).

Все сказанное относится к произведениям художественной литературы, где повествователь – фигура, характерная для нарративных жанров. Иначе обстоит дело с понятием "повествователь" применительно к литературной лирике. Традиционно, говоря об образе автора в лирическом произведении, исследователи используют понятие *лирический герой*. Однако присутствие образа повествователя в народной лирике, по-видимому, не только не противоречит ее жанровому своеобразию, но и обуславливается им.

Отмечая отличие лиризма народной песни от аналогичного явления лирики литературной, фольклористы делают акцент на том, что в песне "вместе с богатством народных мыслей, чувств и настроений очень ярко изображены и те события, те жизненные обстоятельства,

которые вызывали эти мысли, чувства и настроения"(Лазутин 1965, с.38).

Лирическое содержание песни в известной степени передается путем показа поступков персонажей, создания определенных бытовых и пейзажных картин. Т.М. Акимова пишет по этому поводу: "В каждой народной песне почти всегда присутствуют повествовательные части и всегда имеется сюжет"(Акимова 1966, с.75).

Однако события, признаки тех или иных ситуаций не играют в народной песне самодовлеющей роли, они являются лишь поводом для выражения определенных мыслей и чувств. Поэтому С.Г. Лазутин находит необходимым говорить применительно к народной лирической песне не о развернутом сюжете, а о сюжетной ситуации, которая своими атрибутами служит выражению чувств и настроений лирического героя (Лазутин 1965, с. 62).

Б. Н. Путилов отмечает, что народная лирика по своему существу событийна, динамическое начало присутствует здесь в элементарных формах – в виде начальной повествовательной ситуации, завязки, которая с достаточной определенностью воссоздает картину отношений персонажей, их связей – сюжетных по существу. Сюжет в песне разворачивается не своим естественным путем, не первично, а "отраженно", через переживания героя (Путилов 1994, с.121).

Таким образом, при *доминирующей роли лирического начала* в народной песне четко обнаруживают себя элементы эпического плана, точнее, *элементы повествования*, что дает основание видеть здесь черты, проявления нарративного текста и делает мысль о присутствии фигуры повествователя в народной песне вполне оправданной.

Анализ песенного материала показал, что повествователь здесь, как и в нарративных художественно-литературных текстах, представлен формами 3-го лица (имплицитный повествователь) и показателями 1-го лица (эксплицитный повествователь). Настоящая статья посвящена рассмотрению вопроса о языковой репрезентации эксплицитного повествователя.

Репрезентация повествователя осуществляется в народной песне при помощи местоимений 1-го лица в форме косвенных падежей, а также притяжательного местоимения "мой", например:

У нас по улице, по улице новой,
У нас по мураве, по мураве зеленой,
Шел, прошел детинушка, парень молодой,
Да на том на детинушке халат новой,новой голубой...

К.-Як., II, № 75.

Беседа моя, беседушка, беседа смирна!
 Во той ли во беседушки девицы сидят,
 Девицы сидят, речи говорят.
 "Лучина, лучинушка березовая!
 Что же ты, лучинушка, не ясно горишь,

Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была?.."

Горелов, № 248.

Необходимо отметить, что для репрезентации повествователя в народной лирике не используются местоимения 1-го лица Им.п. Думается, периферийное место повествователя в песенном тексте обусловлено общим требованием жанра: целью изображения здесь является не сам повествователь, а лирический герой или героиня, то, что с ними происходит, их мысли и чувства.

Для репрезентации повествователя не используются глагольные формы 1-го лица. Следовательно, повествователь – лицо не действующее, не активное, а наблюдающее и оценивающее.

Обращают на себя внимание тексты, в которых "я" ("мы") повествователя как некоторый явный центр организации текста вообще не дано, однако оно присутствует в тексте песни и обнаруживает себя прежде всего в том, что второй центр дан в форме местоимений 2-го лица, обращений, форм императива и вопросительных конструкций (того, кому адресуется высказывание). А это подразумевает наличие обращающегося – некоторого другого центра в конструкции текста, который занимает позицию "я" ("мы") , например:

- Ты о чем, о чем, Маша, плачешь?
 Понапрасну слезы льешь?
 - Ну и как же мне, Маше, не плакать,
 Ну и как горьких слез не лить?
 Что один, один был зеленый сад,
 Да и тот стал засыхать!
 Что один в саду был соловейко,
 Да и тот стал вылетать!
 Что один, один был любезный,
 Да и тот стал забывать...

К.-Як., П., № 84

В текстах, построенных в виде диалога повествователя с ролевым героем, повествователь лишен конкретной ролевой атрибуции, он "безлик", его статус двойствен: формально он является центральным

персонажем, так как занимает ведущие позиции в организации диалога, например:

- Ох, ты, соловушка, родной батюшка!
Где ты был, где летал?
- Был я, гулял я, летал я в каменной Москве.
- А что ты там видел, что слышал?
Слышал я, видел я,
Что у купца, купца богатого,
У дворца, дворца государева,
Запитая дочь переставилась...

К.-Як., II, № 474

Как видно из примеров, именно повествователю принадлежит право спрашивать или побуждать, его речь ориентирована на адресата, и, следовательно, он задает тон всей ситуации общения. Второй участник диалога в текстах анализируемого типа всегда зависим, его функция – отвечать, а его речь, лишенная показателей второго лица (местоимений и глаголов 2-го лица, обращений, форм императива), не ориентирована на собеседника, однако именно его ответы составляют основное содержание песни. Таким образом, при формальном доминировании фактически образ повествователя реализует себя в качестве второстепенного персонажа.

Семантика "я" повествователя в песне не конкретизируется посредством постпозитивных приложений и определений, что свойственно представлению образов собственно лирического героя и ролевого лирического героя. Создается впечатление, что это некое лишенное определенной атрибуции лицо, которое характеризует ситуацию диалога или монолога ролевых героев, участливо расспрашивает героев об их настроении, чувствах, об их судьбе, выражает свое отношение к ним, дает им свою оценку. Сравним тексты, в которых изложение ведется от лица лирического героя (текст а) и от лица повествователя (текст б) :

а)
По горенке похожу, в окошечко погляжу,
В окошечко погляжу, по батюшке потужу.
Тужила я, плакала, заливалась слезами,
Залила я, девушка, все дорожки и лужки,
Все дорожки и лужки, круты , славны бережки.
С бережку по камешку бежит речка, не шумит,
Бежит речка, не шумит, по камешку не гремит.

К.-Як., II, № 469.

б)

Беседа моя, беседашка, беседа смирна!
 Во той ли во беседашки девицы сидят,
 Девицы сидят, речи говорят.
 "Лучина, лучинушка березовая!
 Что же ты, лучинушка, не ясно горишь,
 Не ясно горишь, не вспыхиваешь?
 Али ты, лучинушка, в печи не была?"
 "Я была в печи вчерашней ночи,
 Лихая свекровушка воду пролила,
 Воду пролила, меня залила..."
 Горелов, № 248.

Действительно, из текста песни б) мы ничего не узнаем об образе, занимающем позицию говорящего, субъекта речи. Он лишен физической и духовной определенности и моделирует не все поведение человека, а лишь одну его функцию - функцию создателя художественного текста (в тексте а) функция создателя текста совмещена с функцией участника событий).

Таким образом, песенный повествователь – это формальная фигура, которая осуществляет художественную организацию текста (он представляет персонажей, дает им характеристику, вводит в текст описательно-повествовательную часть, организует песенный диалог и т.д.) и посредством которой реальный певец реализует свою функцию соавтора, создателя фольклорного произведения.

Акимова Т.М. О поэтической природе народной лирической песни. Саратов, 1966.

Артеменко Е.Б. К проблеме повествователя и его языковой репрезентации в фольклоре (на материале былинного эпоса) // Филологические записки. – Вып. 11. Воронеж, 1999.

Атарова К.Н. Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от 1-го лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1976. Т. 35. № 4. - С. 344-356.

Атарова К.Н. Лесскис Г.А. Семантика и структура повествования от 3-го лица в художественной прозе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1980. Т. 39. № 4. - С. 33-37.

Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. М.- Л., 1959.

- Корман Б.О. Некоторые предпосылки изучения образа автора в лирической поэзии. (Понимание лирики как системы) // Известия Воронежского пединститута. – Вып.1. Воронеж, 1967. Т. 79.
- Кухаренко В.И. Интерпретация текста. Л., 1988.
- Лазутин С.Г. Русские народные лирические песни. –М., 1965.
- Манн Ю.В. Об эволюции повествовательных форм // ИА НСССР. Серия литературы и языка. Т. 51, № 1, 1992. - С. 40-51.
- Падучева Е.В. В.В. Виноградов и наука о языке художественной прозы // Изв. РАН. 1995. Т. 54. № 3.
- Падучева Е.В. Говорящий как наблюдатель: об одной возможности применения лингвистики в поэтике // Изв. РАН, 1993. Т. 52, № 3.
- Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. Спб., 1994. – С.121.
- Русская народная поэзия: лирическая поэзия (составление и подготовка текста А. Горелова). Л., 1984.
- Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. Т. 2 – Л., 1986. (сокр. К. – Як.,П)

А.Никитенко

Наименования героя/объекта и субъекта обряда в тексте ритуальных песен юга России

Исследование посвящено такому важному аспекту поэтики русских обрядовых песен, как средства представления героя и субъекта обряда. Под субъектом мы понимаем лицо, непосредственно совершающее обряд. Под героем/объектом мы понимаем устойчивый образ, находящийся в ритуальной песне и тесно связанный с системами народных верований, обрядов и т.д.

Для анализа нами были привлечены ритуальные песни из хрестоматии «Народная песня Белгородского края» под ред. А. М. Подгорного.

Целью данной работы является расширение парадигмы представления об «агентивных» средствах поэтического обрядового текста, в конечном итоге смыкающегося с расширением представления о связи фольклора и действительности.

Представление субъекта обрядового действия, заинтересованного в установлении устойчивых связей между миром людей и миром природы, осложняется присущей фольклору мифологической призмой мировосприятия. Представление о герое в этом аспекте требует более

пристального внимания как к своим прагматическим, так и к эстетическим функциям.

Прагматические функции действий героя, преобладающие в жанре ритуальной песни над эстетическими, в свою очередь, требуют пояснения с помощью нескольких систем смыслов, в конгломерат которых можно включить как утилитарно-мистический смысл ритуала, так и общий, дистанцированный от конкретного действия мифопоэтический смысл. Характеризуя последний в связи с функциями героя фольклора, Е.М. Мелетинский писал, что если «мифологическая логика широко оперирует бинарными [...] оппозициями чувственных качеств, преодолевая [...] «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками», то «преодоление этих антиномий [...] посредством прогрессирующего посредничества, т.е. последовательного нахождения мифологических медиаторов (героев и объектов), символически сочетающих признаки полюсов» (Мелетинский, с. 356).

Герой ритуальной песни уступает в выразительности герою, к примеру, исторической баллады. Как отмечает исследователь Ю.Г. Круглов, «первая и самая важная примета поэтического содержания [...] ритуальных песен – отсутствие в них развитых в общепринятом значении этого понятия о б р а з о в персонажей [...] предметом изображения в ритуальных песнях стал сам обряд, точнее – н е о б х о д и м о с т ь е г о р е а л и з а ц и и». (Круглов, с.27). Вместе с тем взаимодействие субъекта, совершающего обрядовое действие, и соответствующего ему образа ритуальной песни имеет ряд особенностей поэтического плана.

В проанализированных 127 песнях юга Белгородской области нами были выделены следующие особенности мифопоэтического строя:

1) использование имени героя/объекта в качестве своеобразной «скрепы» между частями текста по аналогии с традиционными фольклорными причетами («Ходют, бродют колядушечки, /Виноградие краснозеленое... Они ищут, да поищут, да Иванова двора / Виноградие краснозеленое...»);

2) использование имени героя как конструкта диалогической формы ритуальной песни («Как приходят к Нтальяшке/ две верных подружки... Чего ты, Наталья/ Грустна и печальна?...»);

3) использование имени героя/объекта в качестве дублирующего именованного субъекта, исполняющего обряд наряду с личным местоимением «я» («Колида, заставют тебе,/ Колида, и шить и прясть,/ Колида, початки мотать,/ Колида, я не умею»).

Указанные особенности ритуальных песен позволяют предположить, что имя героя/объекта ритуала выполняло в ряде своих прагматических функций наряду с функцией определения и именования субъектов, участвующих в ритуале, еще и дополнительные функции текстостроительного плана, что, в свою очередь, сближает прагма- аспект ритуальных песен с аспектом эстетическим.

Круглов Ю.В. Русские обрядовые песни. Москва, 1989.

Мелетинский Е. М. Теория мифа. Москва, 1976.

Народная песня Белгородского края: Хрестоматия под ред. А. М. Подгорного. Белгород, 1996.

Г.В. Позднышева

Особенности функционирования полипредикативного предложения с сочинением и подчинением (на материале песен «Битлз»)

Песня относится к жанру письменной поэзии (Литературный Энциклопедический словарь 1987, с. 425), и является художественным произведением малой формы, поэтическим текстом.

Любой текст представляет собой совокупность компонентов, выраженных различными типами предложений - простыми и сложными. Текст песни - не исключение, что подтвердилось в ходе исследования синтаксических особенностей полипредикативных предложений с сочинением и подчинением, которые являются неотъемлемыми единицами в иерархии сложных предложений.

Анализ 100 песен британской группы «Битлз» показал, что в песнях преобладают сложные конструкции, составляющие 85% от всего количества предложений.

Полипредикативные предложения в текстах песен представлены различными типами предложений:

- сложносочиненными - 47%,
- сложноподчиненными - 34%,
- сложными предложениями с сочинением и подчинением - 19%.

Половина всех примеров представляет собой многокомпонентные конструкции, например:

Lend me your ears and I'll sing you a song, and I'll try not to sing out of key.

(With a Little Help from My Friends)

Данное предложение представляет собой сложную конструкцию, состоящую из трех предикативных единиц, соединенных сочинительными союзами.

Данные конструкции характеризуются большим углублением синтаксической перспективы и широким разветвлением придаточных на одном из уровней подчинения в произведениях английских и американских писателей XIX-XX веков, однако, песенным текстам свойственно ограничение объема конструкции.

Емкие конструкции, число предикативных единиц которых доходит до шести-семи, единичны, например:

*I'll pretend I am kissing,
the lips I am missing,
and hope that my dreams will come true,
and then while I'm away,
I'll write to home every day,
and I'll send my loving to you.*

(All My Loving)

Это предложение представляет собой расширенную конструкцию, состоящую из одного сочинительного блока (*and I'll send my loving to you*) и двух подчинительных блоков: расширенного (*I'll pretend I am kissing, the lips I am missing, and hope that my dreams will come true*), части которого соединены последовательным подчинением и неоднородным соподчинением, и минимального двучастного (*and then while I'm away, I'll write to home every day*), включающего главную и одну зависимую части.

Однако наиболее частотна модель предложения, состав которого определяется тремя предикативными единицами - одной сочинительной и двумя подчинительными частями, например:

*Well, she looked at me and I could see
That before too long I'd fall in love with her.*

(I Saw Her Standing There)

Данное предложение является закрытой конструкцией (не способной к дальнейшему расширению), состоящей из двух комплексов - сочинительного (*Well, she looked at me*), представленного одной предикативной единицей, и подчинительного, включающего главную и одну зависимую части (*and I could see That before too long*

I'd fall in love with her). Эти комплексы объединены в рамках минимальной ядерной конструкции, которую М.Я. Блох определяет как «изначально-базовый конструкционный компонент синтаксической парадигмы» (Блох 1986, с.107).

Последовательность элементов (препозиция, интерпозиция, постпозиция подчинительного блока) может меняться, что определяется распределением информации в предложении.

Анализ песенных текстов показал, что трехчастные полипредикативные предложения с паратаксом и гипотаксом - явление наиболее типичное из всех рассматриваемых примеров. Общий объем таких предложений составляет 38% от всего корпуса анализируемых предложений с сочинением и подчинением.

Исследованный материал свидетельствует, что песенным текстам присуще употребление минимальных закрытых конструкций, расширение встречается намного реже.

Все структурное разнообразие полипредикативных предложений сводится к четырем основным типам:

- конструкции с расширением сочинительного комплекса;
- предложения с расширением подчинительного комплекса;
- конструкции с расширением сочинительного и подчинительного комплексов;
- полипредикативные предложения с сочинением подчинительных блоков (Ракова 2003, с.17).

Каждому типу полипредикативного предложения соответствует ядерная конструкция. В песне как в произведении малой формы наиболее частотны именно минимальные конструкции.

При расширении подчинительного комплекса части подчинительного блока соединены одним типом синтаксической связи: последовательным подчинением, однородным или неоднородным соподчинением. Минимальное количество частей в таких предложениях равно четырем, например:

*In the town where I was born,
lived a man who sailed the sea,
and he told us of his life
in the land of submarines.*

(Yellow Submarine)

Данная конструкция состоит из закрытого сочинительного комплекса, представленного одним блоком (*and he told us of his life in the land of submarines*), и открытого подчинительного комплекса (*In the town where I was born, lived a man who sailed the sea*), три

предикативные части которого соединены неоднородным соподчинением.

Предложения с подчинительным комплексом открытым для расширения составляют 9% от общего объема анализируемых примеров.

Открытый подчинительный комплекс занимает препозицию в данном примере, однако, это не единственный вариант аранжировки компонентов сложного предложения: сочинительный комплекс так же может занимать начальное положение в подобных конструкциях.

Открытый для расширения подчинительный комплекс в отобранных предложениях с минимальным сочинительным комплексом представлен в песнях «Битлз» только неоднородным соподчинением, хотя последовательное подчинение и однородное соподчинение весьма типичные типы связи для данной модели полипредикативного предложения с сочинением и подчинением в произведениях английских и американских авторов XIX-XX веков.

При расширении сочинительного комплекса минимальное количество его частей равняется двум блокам, а подчинительный блок представлен закрытой конструкцией, состоящей из главной и придаточной частей, например:

*I met you in the morning waiting for the tides of time,
But now the tide is turning, and I can see that I was blind.*
(What Goes On)

В этом четырехчастном сложном предложении расширенный сочинительный комплекс охватывает два блока (*I met you in the morning waiting for the tides of time, But now the tide is turning*). Минимальный подчинительный комплекс выражен в данном примере двумя предикативными единицами - подчиняющим и подчиненным (*and I can see that I was blind*). В данном случае две части сочинительного комплекса предшествуют закрытому для расширения подчинительному блоку. Данная конструкция является наиболее типичной для полипредикативного предложения с расширенным сочинительным комплексом, где преобладают конструкции с постпозицией подчинительного комплекса. Однако аранжировка сочинительных блоков меняется - части сочинительного комплекса могут обрамлять подчинительный блок или следовать за ним.

Предложения с открытым сочинительным комплексом довольно типичны для песен - они составляют 9% от всего состава предложений с сочинением и подчинением.

Весьма типична конструкция, объединяющая открытые к расширению сочинительный и подчинительные комплексы, например:

*I should have known better with a girl like you,
that I would love everything that you do,
and I do, hey hey, and I do.*

(I Should Have Known Better)

Данное предложение представлено двумя открытыми для расширения комплексами: подчинительным (*I should have known better with a girl like you, that I would love everything that you do*), состоящим из главной и двух придаточных частей, соединенных последовательным подчинением, и сочинительным, включающем два сочинительных блока (*and I do, hey hey, and I do*). Такие конструкции не столь многочисленны в текстах песен - они составляют 6% от всех рассматриваемых примеров.

Весьма распространены предложения, представляющие собой комбинацию подчинительных блоков. Комбинация подчинительных блоков может состоять как из блоков закрытой структуры, так и включать разные по структуре блоки - открытые и закрытые, например:

*Jo-Jo was a man who thought he was a loner,
But he knew it couldn't last.*

(Get Back)

Данное предложение состоит из двух подчинительных блоков: открытого для расширения (*Jo-Jo was a man who thought he was a loner*), три части которого построены на последовательном подчинении, и закрытого (*But he knew it couldn't last*), состоящего из главной и зависимой частей.

Однако наибольшее распространение получили минимальные конструкции, состоящие из закрытых для расширения подчинительных блоков, например:

*The other day I saw you as I walked along the road,
But when I saw him with you I could feel my future fold.*

(What Goes On)

Это предложение, представляющее собой комбинацию подчинительных блоков, включает два блока (1. *The other day I saw you as I walked along the road*, 2. *when I saw him with you I could feel my future fold*) закрытой структуры, соединенные сочинительным союзом *but*.

Эти конструкции, сочетающие минимальные подчинительные блоки закрытые для расширения, составляют 19% от всего объема анализируемых примеров. Из всего количества предложений,

состоящих из подчинительных блоков, наиболее частотны предложения, включающие закрытые для расширения подчинительные блоки.

Таким образом, для песни более присуще употребление конструкций, закрытых для расширения - общий объем предложений закрытой структуры составляет 57% всех анализируемых примеров. Расширение в минимальных конструкциях - явление довольно типичное для полипредикативного предложения, однако в песенных текстах оно менее выражено.

Предложения, представляющие собой комбинацию подчинительных блоков, составляют 28% от всего количества рассматриваемых полипредикативных предложений с сочинением и подчинением.

Комбинация подчинительных блоков может выступать как самостоятельная конструкция и как часть полипредикативного предложения с сочинительным комплексом, например:

When I get to the bottom I go back to the top of the slide

Where I stop, and I turn, and I go for a ride

Till I get to the bottom, and I see you again.

(Helter Skelter)

В этом предложении сочинительный комплекс строится из двух блоков (*and I turn*) и (*and I see you again*). Комбинация подчинительных блоков представлена двумя блоками: открытым (*When I get to the bottom I go back to the top of the slide Where I stop*), три части которого связаны неоднородным соподчинением, и закрытым двучастным блоком (*and I go for a ride Till I get to the bottom*).

Предложения, включающие сочинительный комплекс и комбинацию подчинительных блоков, составляют 9% от всего состава рассматриваемых примеров.

Таким образом, тексты песен «Битлз» представляют собой комбинацию простых и сложных конструкций, последние из которых значительно превышают по количеству простые предложения (85 : 15).

Полипредикативные конструкции в песенных текстах представлены различными типами: сложносочиненными, сложноподчиненными и сложными предложениями с сочинением и подчинением. Из всех исследуемых конструкций наиболее частотны сложносочиненные - 47%, наименее употребимы предложения с сочетанием паратаксиса и гипотаксиса - 19%.

Для песен не характерны конструкции с сочинением и подчинением с расширенным сочинительным или подчинительным комплексом –такие примеры единичны.

Полипредикативные предложения с сочинением и подчинением представлены в текстах песен «Битлз» минимальными ядерными конструкциями всех типов:

- трехчастными закрытыми для расширения предложениями;
- четырехчастными конструкциями с открытым для расширения сочинительным или подчинительным комплексом;
- пятичастными предложениями с сочинительным и подчинительным комплексами открытого типа;
- четырехчастными конструкциями, представляющими комбинацию подчинительных блоков.

Блох М.Я. Теоретические основы грамматики. М., 1986.

Леннон Дж., Маккартни П., Харрисон Дж., Старр Р. Стихи и песни (Песни «Битлз»). Сборник / сост. В.А. Скороденко. М., 1994.

Литературный энциклопедический словарь. / Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М., 1987.

Ракова К.И. Сочинительный и подчинительные комплексы полипредикативного предложения // Объединенный научный журнал. The Integrated Scientific Journal. 2003, №1, с.17-22.

К.И.Ракова

Гипотактические и паратактические конструкции в песенных текстах

Синтаксические построения всегда находятся в центре внимания лингвистов, так как они представляют собой весьма сложные языковые объекты, сущность и механизмы функционирования которых во многом остаются неясными. Думается, что попытки лингвистов рассмотреть особенности полипредикативных конструкций в текстах разных жанров содействуют более углубленному их осмыслению.

С методической точки зрения гипотактические и паратактические конструкции представляют определенную трудность как для восприятия, так и для воспроизведения. Затруднения при использовании этих предложений возникают не только у иностранных студентов, но и у носителей языка младших возрастных групп.

Являясь базовыми конструкциями языка, без которых невозможно материализовать мысли человека, полипредикативные предложения

облекаются в такие формы, которые облегчают их запоминание детьми и взрослыми. Сюда относятся различные рифмовки, скороговорки, пословицы, сказки, песни. Однако лишь песня, сочетающая поэтическое и музыкальное начало, оказывает наибольшее влияние на психофизиологическое состояние человека. Для нас интересен тот факт, что любая трудно воспринимаемая конструкция в музыкальном сопровождении запоминается в два-три раза быстрее, чем без музыки.

Система синтаксических конструкций предполагает несколько уровней (ступеней). Нижняя ступень представлена монопредикативным предложением и его разновидностями. Следующую ступень занимает полипредикативное предложение, представляющее собой комбинацию двух и более предикативных единиц, система которых включает как сложносочиненные, сложноподчиненные предложения и их многочастные варианты (союзные и бессоюзные), так и конструкции, сочетающие сочинение и подчинение.

Предложения с разнообразной аранжировкой предикативных частей, объединенных одновременно сочинительными, подчинительными средствами связи, и без таковых также являются неотъемлемыми единицами этой системы, занимая более высокую ступень в иерархии синтаксических конструкций.

В языке существует множество моделей, по которым строятся сложные синтаксические конструкции, являющиеся объектом нашего исследования. Однако в песне происходит отбор определенных типов полипредикативного предложения. Наибольший интерес в этом отношении представляет песенный материал для детей, где фиксируются основные конструкции сложного предложения, необходимые человеку в процессе коммуникации.

В художественной литературе, по нашим данным, из всех разновидностей полипредикативного предложения с гипотаксисом наиболее частотными являются предложения с изъяснительными, атрибутивными придаточными частями и придаточными времени, а также их сочетания; они характеризуются наибольшей глубиной синтаксической перспективы и самой высокой частотностью, которая составляет соответственно 27%, 25%, 24%. (Ракова 1991, с.26).

В песне реализуются те же типы сложноподчиненного предложения, однако их частотность меняется. Следует заметить, что наиболее типичны бипредикативные конструкции с атрибутивной придаточной частью, например:

I.	II.
Oh, do you know the Muffin man, who lives on Drury Lane?	This is the way I wash my face...
Oh, yes, I know the Muffin man, who lives on Drury Lane!	This is the way I brush my teeth...
Now two of us know the Muffin Man, who lives on Drury Lane!	This is the way I comb my hair...
Now we all know the Muffin Man, who lives on Drury Lane!	This is the way I put on my clothes...

В основе первой фольклорной песенки (The Muffin Man) лежит бипредикативная конструкция, которая завершает каждый куплет, состоящий из четырех строк. Во второй песне, написанной Азой Фитс в 1858 г. (This is the Way) , анализируемая модель с атрибутивной придаточной частью повторяется десять раз, начиная каждую вторую строку.

На втором месте по частотности - модель бипредикативного предложения с придаточной временной частью:

I. Happy, happy we shall be When we learn our ABC's.	III. When the water's boiling, hear me shout, "Tip me over, pour me out!"
II. She'll be comin' round the mountain when she comes....	IV. When the jolly sunshine comes to stay Then I slowly melt away.

Данные примеры взяты из детских фольклорных песен (The Alphabet Song, She'll be Comin' round the Mountain, I'm a Little Teapot, I'm a Little Snowman), в которых временное придаточное занимает и препозицию (Песни III и IV) и постпозицию (I и II), закрепляя в сознании детей возможные аранжировки сложных единиц.

Бипредикативная модель с изъяснительной придаточной частью весьма редко встречается в детских песнях видимо потому, что она не представляет трудности в построении и употреблении:

- I. 1. I wonder if I 'm growing ...
2. And I think I must be growing ...
3. I know I'm really growing ...
4. And now I know it's true ...

II. Now I know my ABSs,
Tell me what you think of me...

III. Tell me what the two hands say...

Данные предложения, иллюстрирующие гипотактическую конструкцию с изъяснительным придаточным, образуют рефрен современных песен американского сборника для самых маленьких (Singable Songs for the Very Young).

Гипотактические конструкции в песнях сочетаются с бипредикативными паратактическими предложениями в основном с соединительными и противительными союзами, например:

I wrote a letter to my love, and on the way I dropped it

(A Tisket, A Tasket)

Light she was and like a fairy,

And her shoes were number nine(Clementine)

He shaved them off, but they grew in again.

He caught a fish but it fell in again.

He threw it out, but the wind blew it in again(Michael Finnigan)

Первые два примера иллюстрируют сочинительные отношения (союз «и»), третий - противительные (союз «но»), причем вся последняя песня построена на сочетании одних гипотактических и паратактических конструкций во всех пяти куплетах :

There was an old man named Michael Finnigan

Who went off fishing with a pinnigan.

He caught a fish, but it fell in again.

Poor old Michael Finnigan.

Начало куплета представляет собой бипредикативное сложноподчиненное предложение с атрибутивной придаточной частью, а его конец - сложносочиненное предложение с противительным союзом «but».

Из полипредикативных моделей отдается предпочтение прежде всего трехчастным (реже четырехчастным) гипотактическим конструкциям:

If you're happy and you know it,

(and you really want to show it,)

clap your hands! (A Happy Song)

Данный пример иллюстрирует четырехчастное предложение с тремя однородными условными придаточными, которым наряду с временными придаточными в детских песнях уделяется особое внимание в виду сложности их структуры и восприятия детьми

смысловых отношений, связанных с выражением будущего времени, например:

I. When you wake up in the morning
And it's quarter to one,
And you want to have a little fun
You brush your teeth...(Brush Your Teeth)

II. If you have a cake to eat
If you have a tasty treat
If you come to me and ask
I'll give some to you (The Sharing Song)

Четырехчастная гипотактическая конструкция с тремя однородными временными придаточными частями лежит в основе всей песни, состоящей из пяти куплетов (пример I). Подчиняющая часть с тремя однородными условными придаточными формирует полипредикативное предложение каждого куплета современной американской песенки (пример II).

Конструкции, превышающие четыре предикативные части, единичны:

Oh, give me a home where the buffalo roam,
Where the deer and the antelope play,
Where seldom is heard a discouraging word
And the skies are not cloudy all day. (Home on the Range)

Пятичастное предложение с четырьмя атрибутивными однородными придаточными выстраивает первый куплет и припев, сочетаясь с трехчастной конструкцией с двумя однородными атрибутивными придаточными в третьем куплете и четырехчастным предложением во втором:

How often at night where the heavens are brig
With the light from the glittering stars,
Have I stood there amazed and asked as I gazed
If their glory exceeds that of ours .(Home on the Range)

Структура этого предложения отличается от предыдущих, так как в конструкции сочетаются два типа синтаксической связи - неоднородного соподчинения и последовательного подчинения. В произведениях художественной прозы эта модель весьма продуктивна,

она занимает первое место по частотности среди конструкций с двумя типами синтаксической связи. В песнях модель с данным сочетанием связей также наиболее употребительна. На втором месте по частоте употребления находится конструкция с последовательным подчинением и неоднородным соподчинением как в произведениях художественной литературы, так и песнях:

If you get there before I do,
Comin' for to carry me home,
Just tell my friends that I'm a-coming, too,
Comin' for to carry me home. (Swing Low, Sweet Chariot)

Отличительной чертой анализируемых предложений является ограниченный объем конструкций, употребляемых в детских песенных текстах, где сосредоточены в основном ядерные единицы с минимальным количеством составляющих.

В отличие от произведений художественной прозы английских и американских авторов XIX-XX веков конструкции с сочетанием однородного соподчинения и последовательного подчинения, последовательного подчинения и однородного соподчинения и предложения с однородным и неоднородным соподчинением отсутствуют.

Анализ детских песен показал, что полипредикативные паратактические конструкции малочисленны:

Now, courting is pleasure, but parting is grief... and
A false-hearted lover is worse than a thief. (On Top of Old Smoky)

Три части объединяются в единое целое при помощи противительного и соединительного союза.

Полипредикативное предложение, сочетающее сочинение и подчинение, представлено большим количеством разнообразных моделей. Такие конструкции могут увеличивать объем за счет расширения сочинительного или подчинительного комплексов или одновременного расширения обоих комплексов. В детских песнях отражены лишь ядерные конструкции этого типа полипредикативного предложения:

A thief only robs you, and takes what you save... but
A false-hearted lover drives you to the grave.
(On Top of Old Smoky)

Кроме выше перечисленных типов полипредикативного предложения, в современном английском языке существует модель, связывающая подчинительные блоки сочинительными отношениями, при этом их количество может быть весьма значительным, а сами блоки порой представляют собой очень емкие конструкции. В детских песнях по таким моделям строятся лишь ядерные предложения:

Tell me why the sky so blue,
And I will tell you just why I love you (Tell me Why)

Анализ детского песенного материала показал, что можно говорить о существовании в англоязычных детских песнях определенного набора сложных конструкций, через которые они учатся реализовывать, по определению Л.В.Щербы, «систему потенциальных языковых представлений».

Таким образом, песня не только оптимальное средство хранения базовых конструкций языка для ребенка, но и средство закрепления материала, необходимого и достаточного для освоения синтаксической системы языка.

Ракова К.И. Многочастное сложноподчиненное предложение в современном английском языке: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. 194 с.

Beall Pamela Conn, Nipp Susan Hagen. We Sing Children's Songs and Fingerplays. Los Angeles, 1985.

Beall Pamela Conn, Nipp Susan Hagen. We Sing Sing-Alongs. Los Angeles, 1990.

Malkoc Anna Maria. Old Favorites For All Ages. Washington, 1993.

Whiteley Raffi and Ken. Singable Songs for the Very Young. New York, 1996.

В.К.Харченко, Е.Ю.Хорошко

«Романсные» вопросительные конструкции

Романс – сложившийся самостоятельный жанр, что бесспорно, однако «грань между песней и романсом вплоть до настоящего времени остается «подвижной», иногда даже трудно определить

достаточно точно, какое произведение можно отнести к песне, а какое к романсу», – подчеркивает Л.Д. Никитина (Никитина 2000, с. 31).

Сложность в определении самостоятельности жанра романса обусловлена тем, что и песня, и романс являются синкретичными по природе образованиями, совмещающими в себе черты поэзии, музыки и вокала. Сложность в разграничении романса и песни связана с тем, что романс относится к более поздним жанровым образованиям, опирающимся на уже сложившуюся музыкально-поэтическую традицию, но вместе с тем и вырабатывающим свои собственные жанровые признаки. Перечислим точки зрения некоторых исследователей по вопросу взаимосвязи и обособленности двух жанров: жанра песни и жанра романса.

«Смешение понятий песни и романса нередко происходит потому, что в их основу берутся поэтические тексты, внешне кажущиеся сходными. Но это сходство на деле иллюзорно. Как раз текстовое содержание сплошь и рядом разграничивает сущность обоих жанров. Романсы пишутся на стихи, передающие глубоко индивидуальные, зачастую сокровенные переживания. Песня же, как правило, тяготеет к поэзии, более обобщенно, широко охватывающей явления жизни», – пишет В. Музалевский (Музалевский 1964, с.7). Исследователь М. Петровский отмечает: «Романс последовательно уходит от социальных, исторических, политических аспектов бытия, своей громадностью разрушающих ту крохотную «социологическую нишу», куда укрылись двое, чтобы побыть вдвоем. Романсовые персонажи или пребывают в этой нише или устремляются к ней – она-то и есть органическое пространство романса. Появляясь в поющем стихотворении, официальные стороны действительности неизбежно сдвигают его в сторону песни или вовсе переводят в песенный регистр» (Петровский 1984, с. 65-67).

И песня, и романс самостоятельные жанры, каждый из которых характеризуется своим набором содержательных, в том числе текстообразующих элементов, которые и создают определенный жанр. Развитие романса привело к выработке его собственных дифференциальных жанровых признаков.

Романс – небольшой по объему музыкально-поэтический текст о пережитых или переживаемых чувствах, посвященный, как правило, истории любви и разлуки и характеризуется комплексом таких жанрообразующих средств, как обилие обращений, отрицаний, вопросительных конструкций, «ментально-чувственных» императивов, обозначений и выражений эмоций и пр.

Вопросительные конструкции – одно из ярких жанрообразующих средств русского романа, в этом жанре они обладают достаточно высокой частотностью.

Из рассмотренных 170 романов (мы использовали метод сплошной выборки) 103 романа не содержат вопроса, 31 роман содержит один вопрос, 20 – два вопроса, 5 – три, 11 – более трех вопросов. Таким образом, было получено процентное соотношение: 60% к 40% (романы, не содержащие вопроса и романы с вопросительными конструкциями). Обратим внимание: почти десятая часть (11+5 против 170) романов содержит три и более вопросов на сравнительно малом пространстве романского текста.

Встречаются романы, практически полностью состоящие из вопросительных предложений. Например, в романе «Ожидание» С.И. Стромиллова четыре строфы: три состоят из вопросительных предложений, а последняя представляет собой роковой ответ (возлюбленный погиб в сражении). Роман «Певец» А.С. Пушкина состоит из шести вопросительных предложений, составляющих три строфы. Роман А.А. Бестужева-Марлинского также состоит из трех строф, которые построены по типу: вопросительное предложение – императив: *Скажите мне, зачем пылают розы / Эфирною душою по весне / И мотылька на утренние слезы / Манят, зовут приветливо оне? / Скажите мне!*

Как объяснить приверженность романа к вопросительным конструкциям? Для ответа на этот вопрос вспомним идею, подчеркиваемую рядом лингвистов, в том числе Н.И. Жинкиным, что значительная группа вопросительных предложений вообще не содержит в себе значения вопроса, если под вопросом понимать один из видов цели общения, а именно: побуждение собеседника ответить на обращенную к нему речь. Автор считает, что в вопросительных предложениях могут содержаться и пересекаться как значение вопроса, так и значение утверждающего сообщения, а также значения чрезвычайно разнообразных видов побуждения к действию и значение состояний (Жинкин 1990, с. 89).

Приверженность жанра романа к вопросительным предложениям связана с их вторичной функцией. «В своих первичных функциях вопрос направлен на поиск информации, то есть на получение ответа; во вторичных функциях он направлен не на поиск информации, а на ее передачу, на непосредственное сообщение о чем-либо (всегда экспрессивно окрашенное)», – отмечают авторы «Русской грамматики» (РГ-80, с.394-395). Вопрос в романе нацелен отнюдь не на получение информации, а на экспрессивное выражение эмоций.

Важнейшая черта вопросительных конструкций в жанре романса – их повышенная эмоциональность.

В лингвистической литературе деление вопросительных конструкций на группы осуществляется по различным основаниям. Попробуем картотеку зафиксированных «романсных» вопросов пропустить через некоторые известные классификации. Так, А.Н. Гвоздев выделяет две разновидности вопросительных предложений: включающие и не включающие вопросительные слова (Гвоздев 1961, с.47-50). Эту особенность отмечает и Г.В. Валимова: «природа вопросительного предложения предполагает наличие в нем вопросительных слов для обозначения центра вопроса, логического предиката вопроса. Слова со значением вопроса есть в любом вопросительном предложении, в одних случаях они являются лексически однозначными, в других – местоименными», – и предлагает различать местоименные и неместоименные типы вопросительных предложений (Валимова 1967, с.63).

В романсах встречаются обе отмеченные разновидности вопросительных предложений. Местоименные вопросительные: *Мечты, мечты, / Где ваша сладость? / Где ты, где ты, / Ночная радость? (А.С. Пушкин). Чего от сердца нужно ей? / Ведь знает без того она, / Что к ней с тоскою долгих дней / Вся жизнь моя прикована... (А.А. Григорьев)*

Неместоименные вопросительные: *И даст ли мне тревожный сон / Отраду ложного виденья? / Нет, чаще повторяет он / Дневные сердцу впечатленья (И.П. Мятлев). Хранитель-гений мой – любовью / В утеху дан разлуке он: / Засну ль? – приникнет к изголовью / И усладит печальный сон (К.Н. Батюшков).*

Более характерна для жанра русского романса группа предложений с вопросительными словами, что в какой-то мере свидетельствует об «ожидании самого вопроса», о его структурной яркости и рельефности.

В структуру вопроса могут входить и могут не входить вопросительные частицы (ли / ль, или / иль, ужели / ужель, же / ж и др.). Представлены оба типа:

Лучше век в тоске пребуду, / Чем его мне позабыть. / Ах, коль милого забуду, / Кем же стану, кем же жить? (Ю. Нелединский-Мелецкий). Иль играть хочешь ты / Моей львиной душой / И всю мощь красоты / Испытать надо мной? (А.И. Бешенцов).

Не сетуй, девица-краса! / Дождешься радостей часа. / Зачем в лице завяли розы? / Зачем из глаз лиются слезы? (П. Катенин). За что страдать? Что мне в любви / Досталось от небес жестоких, / Без

горьких слез, без ран глубоких, / Без утомительной тоски? (А.А. Дельвиг).

Превалируют в романах конструкции с вопросительными частицами, что также подчеркивает естественность вопросной экспрессии в самом жанре. Частицы являются не только показателями вопросительности, они выражают дополнительные оттенки, например оттенок неуверенности, сомнения, предположения, усиления и др.

Особое место А.Н. Гвоздев отводит так называемым косвенным вопросам, которые выражаются придаточным предложением, и передает содержание поставленного кем-то вопроса (Гвоздев 1961, с. 47-50). Таких конструкций в романсе мы не встретили.

И.П. Распопов делит рассматриваемые конструкции на собственно-вопросительные, удостоверительно-вопросительные и предположительно-вопросительные (Распопов 1970, с.85-95). Примеры первой подгруппы единичны. Это контексты-диалоги или монологи с элементами прямой речи: *«Ах! от родины далеко / Чем себя мне веселить?»* / – *«Посмотри, как здесь прекрасно: / Вся природа весела!»* (Д.В. Раевский). *Придешь домой, а дома спросят: / «Где ты гуляла, где была?» / А ты скажи: «В саду гуляла, / Домой тропинки не нашла»* (Неизвестный автор).

Удостоверительно-вопросительные предложения требуют только утверждения или отрицания спрашиваемого: *Ты помнишь ли, как в робости невольной / Тебе кольцо я отдала с руки? / Как счастьем я твоим была довольна? / Я помню все... Но ты, - ты помнишь ли?* (Неизвестный автор).

Отмечаем тексты романсов, в которых употребляются предположительно-вопросительные конструкции. Без вопросительной интонации и показателей вопросительности, это в какой-то мере уже и ответ на данный вопрос.

Не правда ль, ты много страдала? / Минуту свиданья лови... / Ты долго меня ожидала, / Приплыл я на голос любви (Н.Ф. Щербина). *Моя душечка, моя ласточка, / Взор суровый свой прозони. / Иль не видишь ты, как измучен я?! / Пожалей меня, не гони!* (А. Дюбюк).

Согласно другой классификации, вопросительные конструкции подразделяются с точки зрения адресата. Л.Ф. Бердник делит вопросительные предложения на определенно-адресованные (с личными местоимениями и обращениями) и неопределенно-адресованные (без обозначения лица) (Бердник 1985, с. 50-51). В первую группу входят вопросы к себе, вопросы обращения к другим лицам и вопросы-олицетворения. Рассмотрим названные группы.

Вопросы к себе. Иногда лирический герой в романсах задает вопрос, и сам на него отвечает, ведя, таким образом, «внутренний диалог»: *Мне все равно, сердечная ль награда, / Любовь забыта мной давно, / Меня не любят? И не надо! / Мне все равно!* (Ф. Миллер). В романсе слияние чувств грусти и разочарования. *И даст ли мне тревожный сон / Отраду ложного виденья? / Нет, чаще повторяет он / Дневные сердцу впечатленья* (И.П. Мятлев).

Вопросы, обращенные к собеседнику можно разделить на две подгруппы: вопросы, которые сопровождаются ответной репликой, то есть входящие в диалогическое единство, это, так называемые собственно-вопросительные предложения, и вопросы, которые не предполагают быстрого ответа адресата, либо вообще не направлены на получение ответа и представляют собой монологическую речь.

«Но ты, мой друг, о чем сгрустился, / И отчего ты так уныл?» / «Я с милой, с милой разлучился: / – Я только для нее и жил!» (Г. Хованский).

В другом контексте собеседник тоже находится рядом и способен ответить на вопрос, но лирическая героиня кокетничает, и реплика скорее не собственно вопрос (героиня, вероятнее всего, не ждет ответа), а побуждение к чувству: *Что вы смотрите так мило, / О любви не говоря? / И уста влечете силой, / Сами страстию горя?* (С. Любецкий).

Достаточно часто вопросы задаются «объекту любви», который в этот момент отсутствует, вопрос явно связан с прошлым. *Помнишь ли лето: под белой акацией / Слушали песнь соловья?.. / Тихо шептала мне чудная, светлая: / «Милый, поверь мне!..навек твоя»* (А.А.Пугачев). *Ты помнишь ли тот взгляд красноречивый, / Который мне любовь твою открыл? / Он в будущем мне был залог счастливый, / Он душу мне огнем воспламенил* (Неизвестный автор). Такие вопросы часто называют контактными, активизирующими внимание слушателя, но в романсах они едва ли выполняют контактоустанавливающую функцию, так как персонаж обращается к воспоминаниям, к воссозданному из прошлого образу возлюбленного или возлюбленной. В таких контекстах звучит сожалением о прошедших мгновениях, печаль разлуки с любимым человеком. Это своего рода «контакт с воспоминанием».

Большую часть вопросов в романсах можно называть заведомо безответными: лирический герой задает вопрос любимому (любимой), заведомо зная, что ответа на него не получит: *Душа отцвела; / Природа уныла / Любовь изменила, / Любовь унесла / Надежду, надежду – мой сладкий удел. / Куда ты, мой ангел, куда улетел? / Ах,*

полно! Я счастьем мирским насладилась: / Жила, и любила ...и друга лишилась (В.А. Жуковский). Тает луч забытого заката, / Синевой окутаны цветы. / Где же ты, желанная когда-то / Где, во мне будившая мечты? (П.Д. Герман).

Отметим также особой группой романсные вопросы, направленные к неодушевленным предметам, «вопросы-олицетворения»: *Минувших дней очарованье, / Зачем опять воскресло ты? / Кто разбудил воспоминанье / И замолчавшие мечты? (В.А. Жуковский).* Вопрос окрашен грустью, печалью. *Но зачем вы, черны очи, / Чудо, прелесть красоты, – / Вдруг ясней, чем звезды ночи, / То как грустный след мечты? (А.В Тимофеев).*

К неопределенно-адресованным Л.Ф. Бердник относит вопросы в форме размышлений, которые составляют достаточно большую группу. Раздумья лирического героя (они окрашены различными эмоциональными оттенками) обращены либо к самому себе, либо к окружающим для совместного нахождения ответа.

Рассеялся туман, и холод пробужденья / В горячем сердце кровь оледенил. / Да это был лишь сон... минутное виденье... / Но отчего ж забыть его нет сил? (М.А. Лохвицкая). Она глаза платком закрыла / И громко плакать начала: / «Куда ж краса моя девалась? / Кому ж я счастье отдала?» (Неизвестный автор). В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянье голубом... / Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем? (М.Ю. Лермонтов).

В жанре русского романа можно выделить риторические вопросы, не содержащие стремления получить какую-либо информацию. Риторический вопрос принято рассматривать как конструкцию, отличающуюся ярко выраженной асимметрией формы и содержания: по форме это вопросительное предложение, а по смыслу – «сообщение», суть их видится в том, что риторический вопрос сам дает ответ – утверждение уверенности говорящего в противоположном (Степанова 1986, с.36). В «Русской грамматике» подобные вопросы трактуются как выражающие «уверенное экспрессивно окрашенное отрицание» (РГ-80, II, с.395).

Смотри...очарованья нет; / Звезда надежды угасает... / Увы! Кто скажет: жизнь иль цвет / Быстрее в мире исчезает? (В.А. Жуковский). Зачем, зачем любить? / Зачем страдать? / Хочу я вольной жить, лишь песни распевать! / Пусть в шутках и цветах сон жизни пролетит; / Пусть песня на устах свободой звучит (Е. Юрьев). Погоди! Для чего торопиться? / Ведь и так жизнь несется стрелой. / Погоди! Мы успеем проститься, / Как лучами восток загорится, – / Но дождемся ль мы ночи такой? (Н.П. Греков). В приведенных

примерах риторические вопросы являются отрицательными по смыслу: *никто не скажет, незачем страдать, незачем торопиться*. Риторические вопросы характеризуются отсутствием поиска информации на заданный вопрос, они не требуют ответа, а уже в себе содержат ответ в виде утверждающего или отрицающего сообщения, на которое наслаивается эмоциональная окраска.

Отличительная черта вопросительных конструкций в романсе – это заведомо безответный вопрос, что объясняется особенностями жанра – романс представляет собой монологическое воспоминание, признание, мечту, размышление и т.п., а собеседник в романсе часто находится где-то вдали, или является вымышленным, несуществующим, или вообще не способен к ответу (неодушевленный предмет).

Характерной чертой «романсных» вопросительных конструкций является complication вопроса и эмоционального значения, говорящий высказывает не столько вопрос, сколько свои эмоции. Такие вопросительные конструкции раскрывают целую гамму переживаний лирических героев. Вопросы могут иметь различные эмоциональные оттенки: грусть, обиду, восхищение, безнадежность, разочарование, надежду и т.п. (все это можно отметить в приведенных ранее примерах). Вопросительные предложения могут одновременно содержать и модальное значение побуждения, таким образом, вопрос дополняется призывом к действию: *Я упрекать тебя не стану – я не смею: / Мы так недавно, так нелепо разошлись. / Ведь ты любил меня и я была твоею! / Зачем, зачем же ты ушел? Вернись!* (В.Я. Ленский). Вопрос в данном примере содержит скрытое побуждение к определенному действию, окрашен сожалением, причем это побуждение подкрепляется экспрессивным повелением.

Получается своего рода парадокс «романсного» синтаксиса: при обилии вопросительных конструкций вопросов... нет или почти нет. Но, может быть, именно это и составляет риторику романса, черту романсного стиля. Вопросительные предложения встречаются в частушках, в колыбельных и лирических песнях, но каждый жанр характеризуется особым лексическим наполнением.

Что можно отметить «внутри» романсного вопроса? Типичную романсную лексику и метафорику: *грусть, мечта, свиданье, страдание, надежда, слезы, гасить желанье, сердечная награда, холод пробежит, колеблет грудь, разорвется от печали (сердце), прикован взор, призрак счастья, волнуется кровь и т.п.*

Функционирующие в жанре русского романса вопросительные конструкции чаще всего направлены не на поиск информации, а на

передачу эмоциональных состояний, связанных с сюжетикой романса, а именно: с любовью, расставанием, ожиданием, воспоминанием и т.п.

Бердник Л.Ф. «Кто я? Что я? Только лишь мечтатель...»
Вопросительные предложения в поэзии С.Есенина // Русская речь, 1985, № 5. С.50-55.

Валимова Г.В. Функциональные типы предложений. Ростов-на-Дону, 1967.

Гвоздев А.Н. Современный русский литературный язык. В 2 ч. М., 1961. Ч. 2. Синтаксис.

Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998.

Любимые песни и романсы. М., 1995.

Музалевский В. Современная тема в русском советском романсе. Л., 1964.

Никитина Л.Д. История русской музыки. М., 2000. .

Петровский М. «Езда в остров любви» или что есть русский романс // Вопросы литературы, 1984, № 5. – С. 55-90.

Распопов И.П. Строение простого предложения в современном русском языке. М., 1970.

Русская грамматика. В 2 томах. – Том II – М., 1982.

Русские песни и романсы. М., 1989.

Русские романсы. М., 2001.

Степанова Е.Б. О значении риторического вопроса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1986, № 2. С. 36 – 42.

Н.А.Шейфель

Видо-временные отношения в простых и сложных предложениях (на материале англоязычных песенных текстов)

Песня, как любое художественное произведение, может быть предметом исследования с различных сторон. Для нашего исследования песня представляет интерес как специфический текст, с определенными видо-временными отношениями, реализующимися посредством простых и сложных предложений.

Изучив более 200 текстов современных песен английских и американских исполнителей XX-XXI веков (Elton John, The Beatles,

Queen, Kylie Minogue, Pink Floyd, Whitesnake, Deep Purple, Bryan Adams, Spice Girls, Mariah Carey, Sting, Bon Jovi, Madonna, Guns'N'Roses, Joe Cocker, Cher и др.), мы выявили ряд особенностей функционирования видо-временных форм в простых и сложных предложениях.

Трактовка глагольных форм в английском языке представляет собой особую сложность. На данный момент у лингвистов нет единства мнений по поводу того, какие формы считать временными, а какие – видовыми или модальными. Так, авторы учебников практической грамматики определяют 12-16 временных форм (С.И.Блинова, В.С.Шах-Назарова, Н.М.Карпышева, В.Н.Янушков), тогда как лингвисты, занимающиеся этим вопросом более углубленно, обычно упоминают 2-3 временные формы (Р.А.Клоуз, Ф.Палмер, М.Льюис), рассматривая все остальные глагольные формы либо как видовые, либо как модальные. Но все лингвисты без исключения сходятся во мнении, что все грамматические категории – время, вид и модальность – тесно взаимосвязаны и переплетены. Поэтому в данной статье используется термин видо-временные формы.

В отличие от текстов художественных произведений, где встречаются все видо-временные формы, в текстах современных английских песен наблюдается ограниченное количество времен. Не было обнаружено ни одного примера с употреблением будущего простого в прошедшем (Future Simple in the Past), будущего в прошедшем длительного вида (Future Continuous in the Past), будущего в прошедшем совершенного вида (Future Perfect in the Past), тем более будущего совершенного в прошедшем длительного вида (Future Perfect Continuous in the Past). Это свидетельствует о том, что в песнях, так же, как и в прозаических произведениях, есть явная тенденция к отказу от употребления всех видо-временных форм будущего в прошедшем как в простом, так и в сложном предложении.

Анализ англоязычных песенных текстов выявил приоритет употребления форм простых времен (Simple), причем преимущественно, настоящего простого (Present Simple). Установлено, что настоящее простое составляет 59% от общего количества времен, встречающихся в песенных текстах, прошедшее простое (Past Simple) – 16% и будущее простое (Future Simple) – 10%. Нижеприведенные примеры демонстрируют употребление данных видо-временных форм в простом предложении:

Present Simple: It's enough for this restless warrior just to be with you.
 ("Can You Feel the Love Tonight" Elton John);

Past Simple: You gave them all those old time stars
Through wars of worlds – invaded by Mars. (“Radio Ga Ga” Queen);
Future Simple: She will turn to me and start to cry. (“Girl” The Beatles).

Сложное предложение – это объединение двух или более простых предложений посредством союзов, союзных слов или частиц, а также нулевой союзной связи в некое новое синтаксическое образование, части которого вступают друг с другом в определенные синтаксические отношения (словарь «Языкознание», с.471). В зависимости от того, какие средства связывают части сложного предложения, эти предложения подразделяют на сложносочиненные и сложноподчиненные. Однако, существует большое количество предложений, объединяющих оба типа связи – сочинение и подчинение, которые не получили должного внимания со стороны исследователей.

Иллюстрацией употребления форм простых времен в сложном предложении с сочинением и подчинением в текстах английских песен являются соответственно примеры 1, 2 и 3.

1. Present Simple: You talk of love but you don't know how it feels

When you realize that you are not the only one. (“Stop” Sam Brown)

2. Past Simple: From the first day I saw her I knew she was the one.
 (“Where the Wild Roses Grow” Kylie Minogue and Nick Cave)

Второе место по частотности занимают видо-временные формы настоящего времени длительного вида (Present Continuous) – 8% и настоящего времени совершенного вида (Present Perfect) – 7% (пример 3).

3. Future Simple, Present Continuous, Present Perfect:

Well I've finally found

What I'm looking for

But if they get their chance

They'll end it for sure.

(“Girl, You'll Be a Woman Soon”. U2)

Такие видо-временные формы, как настоящее совершенное время длительного вида (Present Perfect Continuous), будущее время длительного вида (Future Continuous) и прошедшее время длительного вида (Past Continuous) представлены в текстах песен единичными примерами (менее 1%), а все предложения, в которых они представлены – являются либо простыми, либо сложноподчиненными и сложносочиненными. Например:

1. Is this the love

That I've been searching for? (“Is This Love” Whitesnake)

2. I'll still be thinking of you
And the times we had ... baby. ("Don't Cry" Guns'N'Roses)
3. Midnight was turning into empty spaces
The sound of laughter disappeared.
("I'll Meet You At Midnight" Smokie)

Первый пример с употреблением настоящего совершенного времени длительного вида представляет собой сложноподчиненное предложение. Пример 2, в котором встречается форма будущего времени длительного вида, по структуре – простое предложение. Третий пример, где используется прошедшее время длительного вида, это сложносочиненное предложение. Ни одного сложного предложения с сочинением и подчинением с вышеперечисленными видо-временными формами при анализе песенных текстов обнаружено не было.

Изучение зависимости структуры предложения от видо-временных форм показало, что, чем сложнее видо-временная форма, тем проще будет предложение по своей структуре.

Помимо видо-временных форм будущего в прошедшем, и в простом и в сложном предложении не употребляются формы прошедшего времени совершенного вида (Past Perfect), прошедшего совершенного времени длительного вида (Past Perfect Continuous), будущего времени совершенного вида (Future Perfect) и будущего совершенного времени длительного вида (Future Perfect Continuous). Следовательно, можно сделать вывод, что диапазон видо-временных форм, встречающихся в текстах песен, не очень широк. Он ограничивается всеми формами простых времен: настоящее простое, прошедшее простое и будущее простое, а также формами настоящего времени длительного вида и настоящего времени совершенного вида, что составляет 5 видо-временных форм.

Анализ сложных предложений с сочинением и подчинением на основе примеров из прозаических произведений показал, что данные конструкции характеризуются разными типами временных планов и их сочетанием. Как отмечает Л.Л.Иофик, «Двучастные предложения могут быть монотемпоральными и битемпоральными. ... Особенности многочастных предложений, их отличия от двучастных проявляются ... в количестве временных планов.» (Иофик 1968, с. 186).

Многочастные конструкции характеризуются сочетанием нескольких временных и модальных планов. В сложных предложениях с сочинением и подчинением встречаются все, без исключения, временные планы: план настоящего, план прошедшего и план будущего, а также разнообразное переплетение этих планов.

Примеры из произведений художественной литературы подтверждают, что сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, а также сложные предложения с сочинением и подчинением могут объединять два-три временных плана.

Однако в песенных текстах, художественных произведениях малой формы, аранжировка временных планов приобретает специфический характер. В сложносочиненных и сложноподчиненных предложениях встречаются один-два временных плана, в сложных предложениях с сочинением и подчинением – только один временной план, чаще всего – план настоящего времени. Например:

1. Sometimes I see
How the brave new world arrives
And I see how it thrives
In the ashes of our lives.

(“Happy New Year” Abba)

Проанализировав многочастные предложения, встречающиеся в текстах песен, мы обнаружили всего несколько примеров с двумя временными планами. Например:

1. I hope life treat you kind
And I hope you have all
You dreamed of.

(“I’ll Always Love You” W.Houston)

Первый пример является иллюстрацией сочетания двух временных планов – планов настоящего и прошедшего.

2. You think after all you’ve done
I’ll never find my way back home.

(“You’ll See” Madonna)

Во втором примере представлены два других временных плана – план настоящего и будущего.

Во всех проанализированных примерах не встретилось ни одного сложного предложения с тремя временными планами, что, видимо, объясняется ограниченными рамками песенного текста.

Проведенное исследование простых и сложных предложений в текстах песен позволяет сделать следующие выводы:

1) В текстах английских песен наблюдается ограниченное использование видо-временных форм в простых и сложных предложениях. Наиболее распространенными видо-временными формами являются формы простых времен (Simple): настоящего, прошедшего и будущего, а также настоящее время длительного вида и настоящее время совершенного вида. Остальные видо-временные формы представлены в песнях единичными примерами.

2) Для англоязычных песенных текстов характерно употребление ограниченного корпуса примеров сложных предложений с сочинением и подчинением.

3) Существует зависимость структуры многочастного предложения от видо-временной формы глагола: сложная видо-временная форма способствует формированию более простой конструкции предложения.

4) В сложных предложениях с сочинением и подчинением, встречающихся в текстах песен, реализуется только один временной план – чаще всего, план настоящего. Примеры с двумя временными планами встречаются весьма редко и не типичны для песенных текстов. Примеры, иллюстрирующие сочетание трех временных планов, в англоязычных песенных текстах отсутствуют.

Большой Энциклопедический словарь «Языкознание» под ред. В.Н.Ярцевой. М., 2000.

Июфик Л.Л. Сложное предложение в новоанглийском предложении. Л., 1968.

Полное собрание песен Битлз (2 книги) / Под ред. И.Полуяхтова и С.Ситникова. М., 1996.

Федоров О. “Deep Purple”. С-Пб., 1993.

Музыка и язык

А.А. Павлова

Концепт ПЕСНЯ и метафоротворчество (на материале семейных родословных)

В концептосфере родословных концепт ПЕСНЯ, находясь на периферии, имеет, безусловно, второстепенное значение и отличается относительно низкой частотностью. В то же время анализ данного концепта вскрывает некоторые неожиданные факты, касающиеся как самого концепта и концептосферы родословных, так и концептосфер МУЗЫКА, ЗВУК, а также позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся теории когнитивной лингвистики.

В структуре концепта ПЕСНЯ можно традиционно выделить ядро и периферию. К облигаторным, ядерным конституентам фрейма относятся субъект пения, а также сам процесс, или его сокращенная форма – упоминание о факте пения. Помимо этого, ядерным конституентом данного концепта является характеристика качества пения, причем всегда положительная. Так, распространены примеры типа: «Жена его Екатерина была очень красивой женщиной, умной и к тому же обладала прекрасным голосом» (Н.Л.), «От природы он имел красивый высокий голос...» (Н.С.), однако никогда не встречается упоминание о неприятном голосе, полном неумении петь, отсутствии слуха.

Периферию фрейма составляют название музыкального произведения / его вида («старинная русская песня»), аккомпанирующего музыкального инструмента («под аккомпанемент гармонии»); сопутствующее занятие («девушки собирались в доме моей бабушки, пели, шили, вязали» (Л.Б.), чувства, возникающие у поющих и слушающих («дед... начинал петь песню «Эх, дороги» и плакать» (А.Ч.), «...невеста откуда появляется гармонь и начинается веселье» (К.К.); дополнительная характеристика поющего («Катюша... уж и плясунья, и певунья, и красавица» (А.В.), назначение песни (скоротать время, укачать ребенка, отвлечь(ся) от тяжелых мыслей и т.д.), а также соборность, особое единение поющих («Очень хорошо помню, как мы строили хату...Помогала **вся** улица. И взрослые, и дети. Мужчины и дети месили глину, вязали снопы, вымачивали их в воде и подавали на крышу, а женщины мазали стены и потолки... Невесты откуда появлялась гармонь...» (К.К.); «Часто в доме **собирались** друзья, пели, танцевали» (Н.Л.); «В библиотеке **собираются**... слушатели народной песни...» (Т.Л.); « А запоют **вместе** – соловьи замолкают» (А.В.). Неслучайно деривационная основа слова «песня» происходит от греческого *παῖον* «хоровой гимн»(Черных 1999, с. 28).

Концептосфера родословных, являясь системой, характеризуется наличием достаточно устойчивых и ярко выраженных связей между входящими в ее состав концептами. Одной из наших задач стало выявление межконцептных связей ПЕСНИ и последующее установление характера данных связей.

Анализируя тексты родословных, мы пришли к выводу, что существует неоспоримая связь между концептами ПЕСНЯ и РАБОТА, которая, однако, имеет несколько необычное проявление. Так, в предложении «Шел на работу, работал – всегда пел» (С.Г.) данные концепты находятся в непосредственной близости, в то время как при описании изнурительного труда во время войны, в голодные годы

концепт РАБОТА никогда не пересекается с концептом ПЕСНИ. В результате анализа большого количества материала нами были установлены следующие интересные особенности данной взаимосвязи: концепты ПЕСНЯ и РАБОТА **не являлись** непосредственно связанными в недалеком прошлом (начало XX века), их связь в отдельных предложениях обусловлена наличием особых концептов-связок, служащих как бы «мостиками» между исследуемыми концептами. Так, в приведенном выше предложении связь между РАБОТОЙ и ПЕСНЕЙ обеспечивается концептом РАДОСТЬ. Действительно, песня во время работы возможна только в том случае, если труд в радость, а о том, что это так и было, свидетельствует неоднократно встречающееся в родословных словосочетание «радость труда».

Представим данную связь в виде схемы:



Вторым связующим концептом можно назвать ОТДЫХ: «Вставал с петухами, работал до седьмого пота. А придет домой, меняет рубаху, возьмет в руки гармонь – и куда только усталость девается... А запоют вместе – соловьи замолкают» (А.В.); «Ее мать Мария была очень жизнерадостной и веселой женщиной. Она частенько, несмотря на усталость, уложив детей спать, шла в сельский клуб поплясать и попеть» (В.М.); «Было очень большое подсобное хозяйство. Держали коз, овец, корову... Вечерами собирались вместе и пели песни, рассказывали интересные истории» (Г.М.). Очевидно, связь между данными концептами обусловлена известной и широко используемой психологической способностью любого ритмического произведения успокаивать, укачивать (колыбельная). Вариантом концепта ОТДЫХ и возможным концептом-связкой также можно считать концепт ПРАЗДНИК. Например: «В праздники было очень шумно, весело. Мама хорошо пела» (Г.М.); «В праздничный день семья собиралась за столом,... она [мама] ... запевала «Лучинушку»...» (Н.С.).

Еще одной связкой между концептами РАБОТА и ПЕСНЯ является концепт ПАМЯТЬ. Приведем следующие примеры: «она [мама],

немного стесняясь, запевала вторым голосом «Лучинушку». Песня подхватывалась и звенела в маленькой хатушке, души крестьян отмякали, наполнялись радостью; все тяготы на время отступали и **забывались**» (Н.С.); «...мы часто слушаем **самозабвенное** пение дворовых песен нашего артиста» (Н.С.); «..когда дедушка ... очень болел, звал свою Христю: «Иди, сядь рядом, давай споем». Бабушка бросала все дела, садилась рядом и запевала песню» (Ю.А.); «Работали на барина... старались выжить, помогали себе песнями» (Ю.А.). Песня, таким образом, связана с концептом ПАМЯТЬ через один из его конституентов – глагол «забывать» (который, согласно теории Ю.Караулова, также входит в данный фрейм в качестве антонима основного вербального представителя концепта), поскольку она помогает забыть об усталости, болезни, тяготах войны и т.п.

Следует упомянуть о том, что с концептом ВОЙНА концепт ПЕСНЯ также является связанным посредством ПАМЯТИ: во время войны песня служит способом забыть о смерти, лишениях, на время отрешиться от реальности, поддержать, а после войны данные ассоциации сохраняются, вследствие чего военные (и не только военные) песни могут актуализировать в сознании концепт ВОЙНА. Разумеется, связь ПЕСНИ и ПАМЯТИ этим не ограничивается, поскольку ПАМЯТЬ, являясь сквозным концептом в концептосфере родословных, охватывает наряду с другими и концепт ПЕСНЯ: умение петь, как и любой другой редкий талант, остается в памяти потомков. Например: «[Осталась] моя добрая светлая память о Настоящем Человеке, о том, как он пел и играл на мандолине» (А.Р.)

Отметим, что в настоящее время произошло некоторое изменение в связях данных концептов, а именно, появилась непосредственная связь между концептами ПЕСНЯ (и/или соответствующей концептосферой МУЗЫКА) и РАБОТА. Поскольку чаще всего связи между концептами объясняются пространственно-временной сопряженностью соответствующих им реалий, превращение песни из формы отдыха в работу, т.е. распространение профессии музыканта, певца, обучение детей музыке привело к исчезновению в ряде случаев концептов-перемычек. Например: «Учеба в школе, занятия в музыкальной школе на фортепиано, ежедневное пение дома и в школьном хоре – все это впоследствии сыграло решающую роль в выборе профессии» (Н.Л.). «Моя сестра проявляет большие способности ... в музыке – закончила музыкальную школу по классу фортепиано и сочиняет небольшие музыкальные произведения...» (Е.Ж.).

Помимо опосредованных связей концепт ПЕСНЯ имеет некоторые непосредственные пересечения с концептами КРАСОТА, а также

РАДОСТЬ, ВЕСЕЛЬЕ, СЧАСТЬЕ, ДОБРО, ЛЮБОВЬ (данные концепты можно условно объединить в одну концептуальную сферу, охватывающую все хорошее в жизни человека). Связи между концептами КРАСОТА, ВЕСЕЛЬЕ, ДОБРО, и ПЕСНЯ настолько сильны, что упоминание о хороших голосовых данных делает излишним рассказ о других положительных качествах обладателя красивого голоса. Так, нередко встречается характеристика девушки, состоящая лишь из слова «певунья», которое, очевидно, должно актуализировать в сознании слушающих/ читающих рассказ не только соответствующий ему концепт ПЕСНЯ, но и перечисленные выше концепты КРАСОТА, ВЕСЕЛЬЕ, ДОБРО. Возможно, причиной этой тесной связи является существующее в народе поверье, будто злой, недобрый человек не способен спеть что бы то ни было (принимается во внимание не качество пения, а только его факт).

Еще одним «квантом знания», имеющим пересечение с концептом ПЕСНЯ, является концепт ДЕТИ. Во многих случаях связь данных концептов также является опосредованной :



Например: «Прабабушка... меня учила стишкам и частушкам» (А.Н.); «Моя тетя Люба занималась моим воспитанием, учила вместе во мной букварь, песни, стишки» (Е.Ж.); «В семье у них было пятеро ребятишек, и каждому он [отец] успевал угодить, обязательно рассказывал сказки на ночь. Говорить он умел хорошо, а особенно хорошо умел петь» (А.Ч.); «Мама и сказку расскажет, песню споет. А голос у нее великолепный. Под такие песни мы быстро засыпали» (Л.Ч.).

Через аналогичную связку возникает пересечение концепта ПЕСНЯ с концептом РОДИНА: «Может быть, через несколько лет я вернусь туда, куда зовет сердце, туда, где поет душа» (В.В.)

Перечисленные выше связи концепта ПЕСНЯ, а также включающих его концептосфер МУЗЫКА, ЗВУК прослеживаются в многочисленных метафорах и, наоборот, приводят к слово- и метафоротворчеству, созданию новых образных выражений,

словосочетаний. Изложим некоторые подобные примеры в виде таблицы:

имена пересекающихся концептов	метафоры, появляющиеся в результате данного пересечения
ПЕСНЯ, МУЗЫКА, ЗВУК ДОБРО	<i>чуткий человек / сердце, отзывчивость, согласие, благозвучие, жалейка (муз. инструмент)</i>
ПЕСНЯ, МУЗЫКА, ЗВУК, ВОЙНА	<i>грянула война / революция, оглушительный (взрыв) и т.д.</i>
ПЕСНЯ, СЕМЬЯ, ДОБРО, ДЕТИ, МУЗЫКА, ЗВУК	<i>звелят детские голоса в доме</i>
ПЕСНЯ, ЛЮБОВЬ, СЕМЬЯ	<i>гармония, лад, ладушка (женщина), гамма (ситуаций, взаимоотношений, характеров – о семье), любимые песни, сыграть свадьбу</i>
ПЕСНЯ, МУЗЫКА, ЗНАКОМСТВО, СЕМЬЯ	<i>решил играть для нее одной (в значении «женился»)</i>
ПЕСНЯ, СЕМЬЯ, МУЗЫКА, ЗВУК, ПАМЯТЬ	<i>зов предков, самозабвенно (петь), «И все ж не умер тот, чей отзвук есть в других» (цитата из Н.А. Морозова)</i>
ПЕСНЯ, РОДИНА	<i>поет душа (на родине), старинная русская песня</i>
ПЕСНЯ, МУЗЫКА, ОБРАЗОВАНИЕ, РАБОТА	<i>призвание, ладиться, спеться (в работе), работать (над музыкальным</i>

	произведением), <i>проработать</i> / <i>отработать</i> (пассаж), <i>чистая</i> (игра) (т.е. без фальши, ошибок), <i>отточить</i> (триоль) и т.д.
--	--

Один из теоретических выводов, сделанных нами на основе материала родословных при анализе концепта ПЕСНЯ, касается хранения в памяти звуковой информации.

Очевидно, что звуковая информация категоризируется, а следовательно, и хранится в виде *картинки-сценария* даже в том случае, если в речи упоминается только факт звука / пения. Это связано с тем, что восприятие звука неотделимо от восприятия зрительной информации, и это обуславливает их совместное хранение в памяти человека. Таким образом, в речи очень редко встречается упоминание только лишь о каком-либо звуке безотносительно зрительной картинке. Приведем некоторые примеры картинок-сценариев: «Раздался оглушительный взрыв. Черные клубы дыма окутали высоту»; «С самого раннего детства я помню ее улыбающуюся и смеющуюся»; «...вдруг за горами забухали пушки, зенитные разрывы в синеве неба, вой самолетов»; «тихие вечера с цветущими вишнями в мае»; «...слышится родной мягкий тихий голос [бабушки], успокаивающий и убаюкивающий одновременно... Ее добрые морщинистые руки...».

Другим значимым выводом, сделанным на основе анализа концепта ПЕСНЯ, является способность концептов менять характер своих связей с течением времени. В нашем случае причиной превращения связи между концептами ПЕСНЯ и РАБОТА из опосредованной в непосредственную стало изменение статуса песни / музыки в жизни. Выявление данного процесса, однако, позволяет также сделать предположение о наличии других факторов, обуславливающих подобные концептуальные метаморфозы.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т.2. М., 1999.

Музыкальные образы и их языковая репрезентация в художественной картине мира

Влияние музыки в современном мире огромно. Исследователи говорят о «музыкализации быта и культуры, непрерывно выговариваемых, вызвучиваемых музыкой» (Чередниченко 2001, с.7). Это связано, во-первых, со стремительным развитием шоу-бизнеса, когда «музыка навязывает себя», во-вторых, с культовой ролью представителей звучащего искусства и их влиянием на мироощущение и психику молодого поколения. Значение музыки трудно переоценить. Неслучайно J.G. Drooyen писал: «...только музыка непосредственно выражает истину времени» (цит. по Чередниченко Т., с.12).

Исследования в области интерпретации музыкального смысла не новы, музыку как «искусство интонируемого смысла» (по определению Б.В.Асафьева) начали исследовать ещё в 70-е годы 20-го века. Первыми были работы немецких учёных, которые определили цель музыкальной герменевтики - рассматривать содержание музыки как непонятный и многозначный художественный образ (Musik und Verstehen 1973; Beiträge zur musikalischen Hermeneutik 1975 u.s.w.)

Психологи исследуют музыку с точки зрения воздействия и восприятия, используя её как средство (вид зонда), для того, чтобы понять особенности функционирования мозга. Важное открытие в этой области: «мозговые механизмы, которые обрабатывают музыку, тесно связаны с такими мозговыми функциями, как восприятие, память или язык» (Филонов 2003).

Вербальное представление о звучании даёт возможность показать, какие «художественно- интонационные образы» заложены в сознании народа, в чём их национальное своеобразие. И здесь проблема понимания музыкального смысла, а также восприятия его слушателем и воздействия на человека тесно смыкается с проблемой репрезентации музыкальных образов в языковой и художественной картине мира.

Исследованию соотношения «музыка - слово» посвящены многочисленные работы литературоведов, музыковедов, писателей и философов, среди которых хотелось бы выделить труды А.В. Михайлова. В докладе на конференции «Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова» он говорил (цит. по: Михайлов А.В.

Музыка в истории культуры, с.251): « ... настоящий смысл музыки непередадим на слова. И это всё не освобождает нас от необходимости всё снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами. Музыка ... внутри себя установлена, или уставлена на слово и в направлении его. Музыка окружена многими слоями слов...».

В центре нашего внимания – вербальное представление музыкальных образов отдельных русских поэтов 20в., которое демонстрирует, как в их сознании преломляется понимание музыкального смысла.

Исследованный нами материал позволяет говорить о ярких образах восприятия музыкального звучания, воздействия на слушателя, музыкального восприятия действительности, идентификации музыки как некой гармоничной сущности, как явления.

Так, музыка воспринимается как живая сущность:

Ты одна разрыть умеешь /То, что так погребено, /Ты томишься, стонешь, млеешь, / А потом похолодеешь /И летишь в окно. (А.Ахматова);

Рояль всё понял. Он затих. / А в скрипке эхо всё держалось. /И было мукою для них, / Что людям музыкой казалось. (О. Мандельштам);

Удар, другой, пассаж - и сразу / В шаров молочный ореол / Шопена траурная фраза / Всплывает, как больной орёл (Б.Пастернак);

...рояль и ты – две сильных тишины, /два слабых горла музыки и речи...(Б.Ахмадулина).

Содержание музыкального произведения:

Прислушаюсь - лишь боль и резь, / а кажется легко, легко ведь.../

Сначала – музыка. Но речь вольна о музыке глаголить. (Б. Ахмадулина);

Здесь прихожане - дети праха - / И доски вместо образов, / Где мелом, Себастьяна Баха, / Лишь цифры значатся псалмов. /.../ Что звук? Шестнадцатые доли, / Органа многосложный крик, / Лишь воркотня твоя, не боле, / О, несговорчивый старик! (О. Мандельштам).

Образы, характерные для музыкального , или композиторского восприятия действительности:

Темно, и розных вод смешались имена. / Окраиной басов исторгнут всплеск короткий. / То розу шлёт тебе, Венеция моя, / И Куоккале мой рояль высокородный (Б.Ахмадулина);

Снимают с ближних бремя их вериг,/ Чтоб разбросать их по клавиатуре...(Б.Пастернак);

Бьют часы, возвестившие осень.../ ...Этой музыкой, внятной и важной, / Кто твердит, что часы не стоят?(Б.Ахмадулина).

Музыка как некая гармоничная сущность, как явление:

Но видит бог, есть музыка над нами, - / Дрожит вокзал от пенья
аонид... (О.Мандельштам, Концерт на вокзале);

Подумаешь, тоже работа, - / Беспечное это житьё: / Подслушать у
музыки что-то / И выдать шутя за своё.

И, чьё-то весёлое скерцо / В какие-то строки вложив, / Поклясться,
что бедное сердце / Так стонет средь блещущих нив (А.Ахматова);

Сподвижник музыки ушёл - / где музыка? Душа погасла / для сна,
но сон творим душой, / и музыка не есть огласка.

Не потревожена смычком, / и не доказана нимало, / что делает
тайком, молчком / её материя немая? (Б.Ахмадулина);

Я люблю тебя чёрной от сажки / Сожиганья пассажей, в золе
/ Отпылавших андант и адажей, / С белым пеплом баллад на челе, /
С загрубевшей от музыки коркой / На подённой душе, вдалеке
/ Неумелой толпы, как шахтёрку, / Проводящую день в руднике
(Б.Пастернак)

Образы музыки русских поэтов 20-го века неповторимы и глубоко
индивидуальны: музыка очеловечивается, предстаёт неким высшим
существом, обладающим гармонией; музыка – сила, равная слову;
музыка растворяется в житейском, облагораживая его, либо значение
её принимается.

Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975.

Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und
Soziologie der musikalischen Rezeption, Köln, 1973

Михайлов А.В. Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М.,
1998.

Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М., Молодая гвардия, 1995.

Филонов М. Музыка и мозг / Музыка и время, №9, 2003.

Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты.
Случаи: Новое литературное обозрение. М., 2002.

Чигарёва Е.И. Музыка в научной мысли А.В. Михайлова //
Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. М., 1998.

Язык и национальное сознание: Вопросы теории и методологии.
Воронеж, 2002.

Язык как средство трансляции культуры. М., Наука, 2000.

Русская песня и русский язык

Практика преподавания русского языка немецким студентам в Германии показывает, что русская песня является неоценимым помощником в работе преподавателя.

Мы широко использовали русскую песню на занятиях по фонетике русского языка. Это были занятия по «музыкальной фонетике». Опыт работы с немецкими студентами в Германии показал, что эффективным методическим приемом обучения фонетике является разучивание со студентами русских песен, подобранных с учетом темы и уровня подготовки учащихся.

Песенный текст дает широкие возможности для иллюстрации прогрессивной и регрессивной ассимиляции, редукции, произношения сочетаний согласных – на материале песенного текста удобно объяснять, удобно демонстрировать фонетическое явление и легко запомнить нормы произношения.

Сначала на занятии проводился фонетический и лексический разбор текста. Потом мы переходили к разучиванию и исполнению песни.

Использовались песни, простые по содержанию, доступные пониманию студентов и имеющие, по возможности, страноведческое значение

В ходе занятия, естественно, приходилось объяснить некоторые страноведческие реалии – *казнобушка*, *удалый молодец*, *короб* и др.

Немцы обладают достаточно высокой музыкальной и вокальной культурой. Им не составляет труда разложить песню на голоса, освоить мелодию. Поэтому работа над песней с немецкими студентами проходила легче, чем с другими иностранцами, и работа над фонетикой текста песни облегчалась.

Впоследствии студенты говорили, что из песен очень хорошо запоминается лексика, и она автоматически «всплывает в сознании» в нужный момент. Поэтому мы старались подобрать песню с учетом лексической темы занятия.

Наш опыт показал, что наиболее эффективно использование следующих песен: «Миленький ты мой, возьми меня с собой», «Мы на лодочке катались», «Ой, полным полна коробушка», «Вечерний звон», «Эхо» («Покроется небо пылинками звезд...»), «В лесу родилась елочка».

Хорошо проходили занятия и с использованием бардовской песни - «Давайте восклицать друг другу комплименты», «Милая моя», а также детских песен, таких как «В траве сидел кузнечик», «Чунга-чанга», «Голубой вагон», «Пусть бегут неуклюже пешеходы по лужам».

Пробовали мы использовать и русские частушки, однако студенты, за небольшим исключением, частушек не понимают, хотя и поют их с удовольствием из-за веселого ритма.

Студенты с удовольствием занимались песенной фонетикой на занятиях, а также почти в полном составе ходили дополнительно в кружок русской народной песни и кружок студенческой песни, которые я организовала для них. Потом студенты, которые продолжали обучение в России, говорили, что в России им было проще влиться в русское студенческое сообщество – они удивляли российских студентов знанием русских народных и даже бардовских песен.

Стати, в кружок русской народной песни ходили и многие немцы - профессора и преподаватели отделения славистики университета им. Мартина Лютера.

Полученный опыт работы мы обобщили в составленном сборнике русских песен для обучения русской фонетике и соответствующем методическом пособии. К сборнику были приложены кассеты с записью избранных песен в исполнении известных отечественных певцов.

Необходимо, однако, иметь в виду, что сознание народов иной культуры может воспринимать русскую песню не так, как ее воспринимают русские.

В Германии мы стали свидетелями такого случая. В гостях у наших знакомых, русско-немецкой семьи, была немка – будущая теща их сына. Мы под гитару стали петь русские песни. Спели Окуджаву, «Синий платочек», и немецкая женщина стала внезапно плакать. Мы все забеспокоились и стали ее спрашивать, что случилось, а она отвечала: «Вы пойте, пойте... Почему только все ваши песни такие печальные (traurig)?...». Мы были очень удивлены, стали пробовать исполнять разные песни, чтобы показать, что они вовсе не «траурные» - «Полным-полна моя коробушка», «Расцвела сирень в твоём садочке» и др., но она так и не смогла успокоиться, весь вечер обливалась слезами, и так и ушла из гостей в уверенности, что русская песня – нечто всегда печальное.

Интонация языка и мелодика народной песни

Связь интонации, а точнее мелодии отдельного языка и музыки народа - проблема, которая волнует и лингвистов и музыковедов (Антипова, 1986, с.128). Вопрос о необходимости исследования вокальной формы языка (музыки народа) в лингвистическом плане поднимался еще в начале века и с тех пор неоднократно обсуждался (Реформатский, 1955, Черемисина, 1969, 1989, Задорожный, 1953, Сайтанова, 1975, Татубаев, 1982 и др.). Нотная запись чрезвычайно интересна с чисто лингвистической точки зрения, поскольку она “должна давать как бы схему речевых интонаций родного языка автора” (Сайтанова, 1975, с. 160). Еще Руссо полагал, что “только по мелодии следует определять характер любой национальной музыки, тем более, что в основном он дан в языке, и поэтому мелодия как таковая должна испытывать величайшее влияние языка” (Руссо, 1961, с. 182).

Многие современные исследователи данной проблемы приходят к выводу, что *между речевой интонацией определенного языка и музыкой, особенно народной, действительно существует тесная связь*. Эта связь обнаруживается в том, что интонационная структура и оформление основных коммуникативных типов (вопросов и утверждений) имеют много общего и в рисунке мелодии, и в размере интервалов. Очень интересны наблюдения Р. Холла (R.Hall), который пытался объяснить, почему музыка Элгара, столь любимая в Англии, мало популярна в других странах. Р. Холл обнаружил в мелодиях Элгара много нисходящих контуров, столь характерных для мелодики английской речи. Диапазональные характеристики также оказались во многом сходны. Следовательно, речевая и музыкальная мелодика - явления взаимосвязанные.

Г. Лист сравнивал тайский язык, с одной стороны, и народную и классическую музыку - с другой. Исследование Г.Листа показало, что связь между речевой мелодией и народной музыкой теснее, чем с классической музыкой (List, 1963 по: Антипова, 1986, с. 128). К такому же выводу на материале музыки разных национальностей приходит известный отечественный музыковед Е.В. Назайкинский. Количественные данные, полученные им при анализе каденционных интонаций в народных песнях и в профессиональной музыке, показывают, что *нисходящее движение* в старинных народных песнях было преобладающей формой завершающего мелодического каданса

(от 70% до 90% случаев). В профессиональных инструментальных и вокальных произведениях нисходящее завершение встречается почти наравне с восходящим (от 33% в прелюдиях Скрябина op.11 до 62% в опере Моцарта “Волшебная флейта”). Е.В. Назайкинский полагает, что восходящее движение в каденции “только на более высоких ступенях развития специфических музыкальных закономерностей и их эмансипации стало сочетаться с функцией логического разрешения и заключения” (Назайкинский, 1967, с. 269).

Мысли о родстве речи и музыки, об их связях и взаимовлияниях не раз высказывались музыковедами - Б. Асафьевым, Б. Ярустовским, Л. Мазелем и др. И тем не менее, как отмечается, вопрос этот в музыкознании разработан совсем мало (Глумов, 1956, с. 292, Васина-Гроссман, 1978, с. 4, Алексеев, 1986, с. 158).

Е.В. Назайкинский в своей работе о влиянии речевого опыта на восприятие музыки оставляет в стороне вопрос о соотношении речевой и музыкальной интонации, объясняя это необходимостью критического рассмотрения существующих теорий и концепций интонации, а также необходимостью изучения новых данных о закономерностях восприятия речевой и музыкальной интонации (Назайкинский, 1967, с. 277). Общность истоков речевой и музыкальной интонации - основной теоретический тезис всех работ академика Б.В. Асафьева. «Речевая и чисто музыкальная интонация - ветви одного звукового потока», утверждает ученый, исследовавший русскую музыкальную интонацию в ее отношении к речевой (Асафьев, 1965, с. 5). Л.А. Мазель пишет: “Родство мелодии с речевой интонацией не означает, что первая произошла из второй. Но обе они опираются на сходные предпосылки, имеют общие корни. Лепет младенца - не говор и не пение. Но он содержит зародыши и того и другого” (Мазель, 1972, с. 42).

Еще до теории Спенсера о происхождении музыки из речи и взглядов Есперсена, согласно которым сама речь возникла из своего рода пения, этот вопрос поднимался Руссо. Сторонники этой концепции (Руссо, Есперсен, Потебня) приводят в доказательство процесс онтогенеза у детей, где зачатки речи (лепет) могут быть признаны с тем же правом зачатками пения. “И то и другое коренится в выразительных движениях голоса, в интонациях” (Харлап, 1972, с. 264). Подтверждением данной концепции служит и тот факт, что слово (говорение) и напев (пение) “сохраняют близкородственные связи,

порождая различные формы пения-речи” (Алексеев 1986, с.139),¹ а также факты патологии речи, когда больной, потеряв возможность говорить, сохраняет способность бессловесного пения.

“Музыкальная интонация, - утверждает Б. Асафьев, - никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но “переосмысливает” закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения” (Асафьев, 1963, с. 212). Так, характерное для вопросительной речевой интонации движение голоса вверх иногда заменяется в музыкальном тексте отклонением от устоя (неустойчивой гармонией), независимо от направления интервала, т.е. чисто музыкальным средством, дающим ощущение “антикаденции” в речи. Здесь (в музыкальном тексте) имеет значение не столько прямое сходство звуковысотной линии, считают музыковеды, сколько сходство функциональное (Васина-Гроссман, 1978, с.32).

Переставая непосредственно “копировать” определенные речевые интонации, песенная мелодика может сохранять в функциональном (содержательном) плане роль “эквивалента законченных интонационных движений” (Артеменко, 1977, с.36). Композиторы, известные тем, что воплощали в своей музыке реальные, “подслушанные в говоре народном” речевые интонации, - Мусоргский, Даргомыжский, Бородин, Глинка, Чайковский, Гайдн, Штраус. Вагнер и др. - творчески переосмысливали, “переинтонировали” их “силою искусства”. Поэтому “речевая жизненная интонация” в музыке русских композиторов-классиков “редко звучит просторечием, натуралистически или бытово” (Глумов, 1956, с. 301). Особый случай представляет творчество венгерского композитора и фонетиста Леоша Яначека (1854-1928), базирующееся на “музыке” разговорной речи. Его нотные изложения

¹На существование переходных форм между речью и пением (например, речитативные сказывания былин, заговоры, заклинания, причеты, крики торговцев, детские считалки, поэтическая речь) указывают А.А.Реформатский (1955), А.Н.Глумов (1956), Р.В.Уильямс (1961), D. Crystal (1995), L.Ch.Anders (1999). В этой связи следует упомянуть дипломную работу В. Краниха, студента института Фонетики Галльского университета (ФРГ), выполненную под руководством Dr. I. Bose и Prof. E. Stock на тему “Тональные характеристики детской речи” (“Tonhöhen- und Tonalitätengebrauch in kindlicher Spielkommunikation” 1998, Halle).

называют "эскизами реальных речевых мелодий" (Vrtička 1998, с. 45, Фогель, 1982).

В литературе, так или иначе затрагивающей проблемы музыкального языка, сосуществуют положения, казалось бы, противоречащие друг другу. С одной стороны, это утверждение национального своеобразия мелодики отдельного народа: "...мелодия практически всегда носит в определенной мере национальный характер" (Аванесов, 1986, с. 237) равно как и "речь каждой национальности имеет свою специфическую музыкальность интонации" (Глумов, 1956, с.299). С другой стороны, отмечается интернациональный характер музыкального языка. "Интернационализм музыкального языка, - пишет Ю.Н. Тюлин, - обусловлен, несомненно, опорой на общие для всего человечества закономерности музыкального мышления, которые приобретают важное организующее значение прежде всего в самой ладовой его основе" (Тюлин, 1971, с.6, - выделено нами). Как известно, парадигму системы музыкального лада образуют семь высотных уровней – ступеней (условно, I – до, II – ре, III – ми, IV – фа, V – соль, VI – ля, VII – си).

Каждая ступень имеет одно из функциональных значений: *устойчивость* (прежде всего, I) или *неустойчивость* (например, VII), которые соотносимы с языковыми интонационными значениями *законченности* (терминальности) и *незаконченности* (прогредиентности и вопросительности), что позволяет говорить о *языковой ладовой структуре* (Щека, 1989; Петроченко, 2001). По мнению Ю.Н. Тюлина, музыкальное мышление подчинено общим объективным акустическим и психофизиологическим закономерностям звукоизвлечения и восприятия (Тюлин, 1966). С этим согласуется так называемая биологическая концепция Д. Болинджера, связывающего мелодическую универсальность типологически далеких языков с "некоторым физиологическим знаменателем", отражающим дихотомию напряжение/расслабление голосовых связок (Болинджер, 1972, с.225, 228). Весьма интересна, в этой связи, концепция "биологичности" музыкальной системы известного нейробиолога Г.В. Воронина, сумевшего показать, что отношения "музыкальных" частот (чистые интервалы диатонического строя) могут быть получены как отношения различных устойчивых биологических частот (Воронин, 1978., с. 609-610), а сама музыкальная система "по существу, представляет собой вынесенный вовне фрагмент ЦСБП (циклической системы биологических процессов) или его модель" (там же, с. 618).

Один из современных исследователей музыкального фольклора отмечает, что “ученых озадачивает мелодическое сходство древнейших пластов песенности цивилизованных народов и этнически не связанных ни с ними, ни между собой различных племен, находящихся еще на стадии родовой общины” (Коргузалов 1975, с.240-243). Автор приходит к выводу в своих исследованиях, что “в ряде случаев этот древний музыкальный язык имеет международные черты не только в сходстве ладовых систем, но и в семантике интонационных ячеек” (Там же). Говоря словами известного психобиолога В.А.Леви, “в целом сходства между явлениями различных эпох и культур явно перевешивают различия” (Леви 1966, с. 43).

Венгерские фонетисты И. Фонадь и К. Магдич в 1972 г. провели сравнительное исследование речевой и музыкальной мелодики четырех языков - венгерского, французского, английского и немецкого и обнаружили удивительное сходство речевой и музыкальной мелодик не только внутри одного языка, но и между языками, что наталкивает на мысль о правомерности вывода проблемы взаимосвязи речевой и музыкальной мелодики за рамки одного языка, одной культуры (Антипова 1986, с.128).

Накопление фактов *универсального* тем не менее никогда не сведет на нет поиск *специфики национального*. Не подвергая ни малейшему сомнению наличие некоторого универсального слоя во всяком интонационном отрезке (в концепции отечественного интонолога Т.М. Николаевой (1977)) мы предполагаем существование в нем такой структуры как *ладовая*, имеющей как общетипологические, так и специфические для данного языка признаки. В основе предположения лежит убеждение, разделяемое нами с Т.М. Николаевой, что ни от универсальной модели (например, для повествования – “шляпы”), ни от конкретного словесного наполнения фразы не зависят такие явления как величина высотного диапазона в подъеме и падении или высотное положение фразы в общем голосовом диапазоне, т.е. ее “тональность”. (Николаева, 1977, с.72).

По мнению ряда авторов (Виноградов, 1972, Величкова, 1989., Stock, 1996, Müller, 1996 и др.), именно в этих признаках (наряду со скоростью изменения тона), составляющих “качество мелодики конкретного языка”, обнаруживается интонационная интерференция (Вишневская, 1985, с. 46), или, по определению В.И. Петрянкиной, “аллотонические ошибки” (Петрянкина, 1977, с. 84).

Факты сравнительно легкой интернациональной ассимиляции народных песен (например, “Сулико” из итальянского), приводят

Ю.Н. Тюлина к мысли, что “национальное своеобразие вокального одноголосия в значительной мере сказывается в ритмике, но главным образом в самой манере *исполнительского интонирования* (которую нельзя отождествлять с интонациями мелодических оборотов), то есть зависит от самого *музыкального произнесения звуков*, теснейшим образом связанного с интонированием в словесной речи” (Тюлин, 1971, с. 7).

Действительно, ритмике языка и связанной с ней манерой произнесения принадлежит значительная доля в создании национального колорита музыкального произведения. Однако было бы неверным при этом недооценивать (тем более отрицать) национальных особенностей самих мелодических оборотов. “Неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может” (Асафьев, 1963)

Так, например, азербайджанская или армянская песня, исполненная на русском языке, производит, по наблюдениям Р.И. Аванесова, “странное впечатление неестественности: национальная мелодия и русская речь в интонационном отношении “смотрят в разные стороны”, не ладят друг с другом”, и далее, “думается, что, например, речитативы из “Страстей” Баха предпочтительно слушать на немецком языке ..., так как сильно чувствуется несоответствие между речитативом, основанном на немецкой интонации, и русской речью, имеющей свою интонацию” (Аванесов, 1986, с. 237). По всей вероятности, дело не только в “музыкальном произнесении звуков”, но и в различии мелодических контуров, их интервальных, диапазонных и ладовых характеристик. Ведь слушая мелодию без слов (или инструментальную музыку) мы наверняка отличим, например, норвежскую или турецкую от русской. На что опирается при этом наше ухо: на ритм или на мелодику? По-видимому, и на то, и на другое.

Поскольку, как утверждают лингвисты, восприятие является “не чисто физиологическим или психофизическим процессом, а скорее фонетическим в том смысле, что оно определяется языковой системой” (Зиндер, 1979, с. 33), естественно предполагать, что язык (его фонетическая система) в какой-то мере (мы склонны думать, в значительной) оказывает влияние на формирование как музыкального мышления, так и музыкального восприятия. Ни это ли, в конечном итоге, служит одной из причин, по которой мелодика Брамса не похожа на мелодику Чайковского или Бородина ..., а мелодия русской народной песни – на арабский или грузинский мотив.

На основании того, что несомненной видится связь между музыкальной и речевой мелодикой, логично предположить, что в

музыке, в первую очередь, народной, содержатся “в готовом виде” ладово-гармонические модели, которые с тем же правом могут быть отнесены к речевой интонации. Задача лингвиста заключается лишь в том, чтобы их выявить и описать. То есть, казалось бы, само существование народной песни подсказывает путь к решению задачи определения единиц интонации языка. Но лишь на первый взгляд этот путь может показаться и наиболее простым и наиболее перспективным.

В самом деле, связь мелодики речи и музыкальной мелодии насколько естественна, настолько же и неоднозначна, условна, порой зыбка и даже “капризна, зависит от манеры и намерений композитора” (Аванесов, 1986, с. 252). Можно ли, например, с уверенностью сказать, что данный конкретный мотив адекватен его речевому аналогу? Не является ли он воплощением особенностей индивидуального стиля композитора?¹ Не ассимилирован ли он из другой музыкальной культуры? (что, несомненно, влечет за собой некоторую деформацию интонационного строя). Не подчинен ли он законам определенного музыкального жанра? Не является ли он специфически музыкальным преломлением речевых звучаний (подобно тому, как преломляется вопросительная интонация)? И, наконец, собственно, типичен ли он?

Все перечисленные вопросы высвечивают проблему отграничения в мотиве как ИЕ (интонационная единица) музыки собственно национального (языкового) от специфического музыкального (экстралингвистического) и выводят исследователя на задачу определения так называемого *надежного источника*. Большинство музыковедов и лингвистов склоняются к тому, чтобы в качестве такого источника рассматривать народную, и, прежде всего, вокальную музыку. По этому поводу В.А. Богородицкий говорил: “...особенно должны интересовать лингвиста чисто народные мелодии; здесь для него представляется высокой важности вопрос, решение которого - еще в будущем: нет ли связи между характером национальных мелодий и характером музыки речи данного народа” (Богородицкий 1939, с.136). “Песенная мелодика, по существу, неотделима от словесной речи, - пишет сегодня, пожалуй, самый известный отечественный фольклорист Э.Е. Алексеев, - как бы широко ни было распето слово в вокальной мелодии, оно не может восприниматься вне своих речевых связей, тем более что народный певец никогда и не стремится к подобному “преодолению” словесной речи” (Алексеев 1986, с.23). Народная музыка остается до сих пор первой по месту и значению в формировании интонационного фонда современников.

Традиционный фольклор живет и в практическом опыте слушателей, и в произведениях композиторов. “Его способность к трансформации, к обновлению, к творческой жизни в разные эпохи, к современности звучания поразительны” (Шахназарова 1966, с.36). “Иногда кажется, - справедливо замечает Н.Г. Шахназарова, - что интонации народных песен впитываешь буквально с молоком матери” (там же, с.34). Как представляется, интонации народной музыки составляют значительную долю “собственно реалистических интонаций” (т.е. “жизненно необходимых”) в “сумме музыки”, присутствующей в общественном сознании народа (Асафьев 1963, с.281). По-видимому, “жизненно необходимыми”, устойчивыми они являются потому, что генетически связаны с речевыми (“общительными”) интонациями (там же, с.281).

Русский композитор и теоретик А.Н. Серов полагает: “В речи словесной повышение и понижение голоса на кварту (вопрос, ответ и т.д.) играет самоважнейшую роль. Она же должна отразиться и в русской народной песне” (Серов, 1950, с. 92). По мнению П.П. Сокальского, “свойство нашего голоса, при обыкновенной, не особенно напряженной речи, подыматься при вопросе на квинту и понижаться при ответе (или утверждении) на кварту, при преобладании среднего тона, наложило свою печать на всю первобытную, древнюю, равно церковную и народную музыку, которая была исключительно вокальная” (Сокальский, 1988, цит. по: Рубцов Ф. 1964. с.16).

М.Г. Харлап приводит цитату из предисловия к “Собранию народных русских песен с их голосами” И. Прача (1790), которая, как предполагают, принадлежит Н.А. Львову: “Говорить и петь было вначале одно дело”. Эту мысль подтверждает “сохранившаяся в русской народной музыке система ритмических и *ладовых закономерностей, корнящихся в природе речевой мелодики*” (Харлап, 1972, с.263, выделено нами - Е.П.). Сам процесс происхождения музыки сводится, по мнению М.Г. Харлапа, к процессу происхождения лада из ритма (там же, с.227). Из речевого потока (из первичной ритмизованной интонации) постепенно выделяются тоны, соотносимые между собой. Как пишет Харлап, “соотношения тонов заложены в природе звука” и “развитие ладов представляет собой постепенное открытие этих соотношений” (там же, с.243). То есть происхождение музыки, по Харлапу, сводится по существу к открытию лада, корнящегося в речевой интонации.

Ю.Н. Тюлин подвергает тщательному анализу генезис ладообразования в народной музыке. Ученый приходит к выводу, что в народной

музыке разных стран при всем ее неисчерпаемом разнообразии лады имеют определенные общие черты: 1) лады всегда имеют *главную интонационную опору* в виде основного тона и, кроме этого (при достаточном диапазоне), вторую, *побочную опору* - на кварту или квинту вверх или на кварту вниз (реже встречается терцовая опора); обе опоры образуют *ладовый остов*; 2) лады содержат не более семи ступеней в октаве, располагающихся в звукоряде без деления целого тона на полутоны, т.е. по *диатоническому принципу*. В связи с этим большой интерес представляет указание автора на то, что характерные свойства лада - организующее значение а) опорного звука (определяющего тональность) и б) квартового или квинтового интервала (образующего “ладовый остов”) - коренятся в словесной речи и являются следствием акустико-физиологических закономерностей, свойственных самому голосовому аппарату (Тюлин, 1966, с. 82-83).

“Обычно мы не замечаем, - пишет Ю.Н. Тюлин, - но при внимательном вслушивании можно легко убедиться, что словесная речь, как правило, опирается на какой-либо один звук определенной высоты, установившийся вначале и играющий роль основного тона. ... Кроме того, в словесной речи более или менее ясно выявляется и вторая, побочная опора, обычно на кварту выше (в вопросительных интонациях - на квинту)” (там же, с. 83-84). Видимо, неслучайно кварто-квинтовые связи тонов столь характерны для народной музыки, что достаточно хорошо известно по многим русским народным песням (например, “Ах вы, сени”, “Эй, ухнем”, “У ворот, ворот, ворот”, “В сыром бору тропина”). Встречаются они и в западно-европейской народной песне. Приведем лишь два нотных примера:

Русская народная
песня "Ой, Иван"



/Ой, И - ван ли ты, И - ван, где ты ве - чер про - па - дал?/

Ich ging einmal spazieren

Volkslied 1840

б)

ч. 4 ч. 5

/Ich ging ein-mal spa-zie-ren, na-nu, na-nu, - na-nu!

D T (III) T T

ч. 5 ч. 4

Ich ging ein-mal spa-zie-ren, was sagst du denn da-zu?/

Что касается кадансов, а именно они несут коммуникативное интонационное значение, и в которых, следуя рассуждениям М. Друскина, должен быть, прежде всего, скрыт “национальный склад речи”, русские народные песни обнаруживают здесь своеобразие. Ниспадение интонации на квинту и кварту с мелодической тоникой внизу, на сильной доле такта - типичные для русской песни окончания (см. пример а). При этом в музыкознании и фольклористике иногда отмечается типично русская *плагальность* лада, т.е. оборот IV - I ступени (субдоминанта — тоника) (см. в работах Рубцова, 1964, Мазеля, 1972, Друскина, 1952). По мнению М. Друскина, “интонация кварты в многообразных проявлениях, особенно с заключенной в ней терцией, - это типичная русская народная попевка” (такая попевка лежит в основе ладовой структуры песен “Эй, ухнем”, “Ах вы сени”, “У ворот, ворот”, “Полоса ль моя, полосынька” и многих многих других) и далее, “обычно это либо начало, либо концовка речи”, - пишет М. Друскин о речитативах русских опер, основанных на речевых интонациях и имеющих народно-песенный склад (Друскин 1952, с.90, с.95).

Для западно-европейской музыки характерен, наоборот, *автентический* каданс - V- I (доминанта - тоника) (см. пример б). В то

же время встречается мнение, по которому автентические интонации весьма распространены в старинной музыке многих народов, (включая, русскую народную), равно как и плагальные, являющиеся более древними (Мазель, 1972, с. 194-195).

Плагальность или автентичность каданса – вопрос весьма принципиальный для музыкальной теории – “уходит в тень”, когда каданс начинает рассматриваться с точки зрения реализации в нем *дифференциальных признаков интонационной единицы языка*. Так, чрезвычайно существенным представляется тот факт, что основной фонологический признак терминальной интонации немецкого языка “Lösungstiefe” регулярно снимается нисходящим мелодическим ходом к тонике лада, на которую приходится ударный слог последней тактеты (ритмической группы), как правило, не имеющей заядерных слогов. Некоторые тактеты в неконечной позиции (слабой позиции) музыкальной формы могут рассматриваться как близкие к речевому аналогу, так как их мелодический контур заканчивается нисходящим отступом от ядерного слога (см. примеры в, г, д). Выделенные в приведенных нотных примерах немецких вокальных форм мелодические структуры представляют собой варианты смещения вниз тонального контура ИЕ относительно системы русского каданса. Различие в локализации сопоставляемых единиц диктуется, с одной стороны, различием в мелодической форме ИЕ русского и немецкого языков, а, с другой стороны, универсальными законами музыкальной формы.

В)

Auf, auf fröhlichen Jagen
Volkslied 1912

T (III) T T(V)

/Auf, auf zum fröh lichen ja - gen, auf

D T

in die grü - ne Heid/

г)

Ich hört ein Sichelein rauschen
Volkslied 1862

T(V) T(III) II VI

/ Ich hört ein si - che lein rau - schen, /

д)

De Buur, de wull to Acker gaan
Volkslied 19. Jh. (in niederdeutschen Mundart)

T(V) T(V) T

/De Buur, de wull to Ak - ker gaan, de Buur/

Следует отметить, что непосредственное знакомство с фактическим вокальным материалом или, скажем, первое приближение к его лингвистическому рассмотрению, может привести исследователя-интонолога в тупик, поскольку народная вокальная музыка характеризуется большим разнообразием мелодических форм внутри одного языка. Выделить в качестве типичного один какой-то мотив, считая его, например, эквивалентом ИЕ повествования, нет достаточных оснований. Ведь нам почти ничего неизвестно о музыкально-гармонической стороне речи. Исследованию этого вопроса посвящены работы Щеки Ю.В. (1989), Петроченко Е.В. (2001), которые представляют два различных, однако не взаимоисключающих, подхода к речевой интонации: акустический и психолингвистический

Anders L.Ch. Singen und Sprechen // Scientia halensis . – 1999. - S. 34-35.
Crystal D. Suprasegmentale Merkmale // Die Cambridge Enzyklopädie der Sprache. – Frankfurt-New York: Campus Verlag, 1995. - S. 169-173.

- Kranich W. Tonhöhen- und Tonalitätgebrauch in kindlicher Spielkommunikation: Diplomarbeit . Halle/Wittenberg, 1998.
- Müller U. Theoretische Grundlage für phonetische Übungen mit Polnischsprechenden // Hallesche Schriften, 1996. - S. 169-179.
- Stock E. Deutsche Intonation Leipzig:VEB Verlag Enzyklopädie, 1996.
- Vrtička K. Die Stimme im Rahmen der sprachlichen Kommunikation. Die Ausdruckswelt der Stimme. - Heidelberg: Hüthing GmbH, 1998. - S.10-50.
- Аванесов Р.И. Мелодия и речь (мысли и заметки) // Проблемы структурной лингвистики. 1983 . М., 1986. – С.232 – 267.
- Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. М, 1986.
- Антипова А.М. Направления исследований по интонации в современной лингвистике. // ВЯ. – 1986. - №1. – С. 122 – 132.
- Артеменко Е.Б. Синтаксический строй русской лирической песни в аспекте ее художественной организации Воронеж, , 1977.
- Астафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс.Л., 1963. – Кн. 1, 2.
- Астафьев Б.В. Речевая интонация. М.-Л., 1965.
- Богородицкий В.А. Очерки по языковедению и русскому языку. М., 1939.
- Болинджер Д. Интонация как универсалия // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972.
- Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Интонация. М., 1978.
- Величкова Л.В. Контрастивно-фонологический анализ и обучение иноязычному произношению. Воронеж, 1989.
- Виноградов В.А. Лингвистические аспекты обучения языку. М., 1972.
- Вишневская Г.М. Лингвистические предпосылки возникновения русского акцента в английской интонации // Фонетическая интерференция: Сб. науч.ст. Иваново,1985. – С.38-50.
- Воронин Г.В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. – Тбилиси, 1978. - Т.2 - С.607-621.
- Глумов А.Н. О музыкальности речевой интонации // Вопросы музыкознания. - М., 1956. – Т.2. - С. 291-322.
- Друскин М.С. Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия) М., 1952.
- Задорожный Б.М. До питання про інтонацію в слов'янських мовах // Вопросы славянского языкознания. – Кн.3. – Львов, 1953. – С. 107-116.
- Зиндер Л.Р. Общая фонетика. М.,, 1979.
- Коргузалов В.В. Генетические предпосылки жанровой классификации музыкального фольклора // В.В. Коргузалов. Русский фольклор.Л ., 1975. Вып.15.–С.240-243.

- Леви В.А. Вопросы психофизиологии музыки. М., 1966.
- Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.
- Назайкинский Е.В. Речевой опыт и музыкальное восприятие // Е.В. Назайкинский // Эстетические очерки. – М., 1967. – Вып.2. – С. 245-283.
- Николаева Т.М. Фразовая интонация славянских языков. М., 1977.
- Петроченко Е.В. Характеристика интонационных единиц языка по их соотносительности с музыкально-ладовой структурой (на материале русского и немецкого языков): Дисс. канд. филол. наук. Воронеж, 2001.
- Петрянкина В.И. Типология интонационных отклонений в русской речи иностранцев и их экспериментальное исследование // Фонетические исследования в целях обучения иностранных студентов русскому произношению: Сб. науч. тр. – М., 1977. – С. 79-86.
- Реформатский А.А. Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи: Сб. науч. ст. – М.: Изд-во АН СССР, Институт языкознания, 1955. – С. 172-199.
- Рубцов Ф.А. Основы ладового строения русской народной песни. М., 1964.
- Руссо Ж.Ж. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1961.
- Сайтанова Н.И. Некоторые ритмические соотношения нотной записи вокальной речи и ее исполнения. Исследования по структурной и прикладной лингвистике. – М., 1975. – С. 159-168.
- Серов А.Н. Избранные статьи. М., 1950. Т. 1.
- Татубаев С.С. Певческая речь как особый способ функционирования языка // Вопросы языкознания. – М., 1982. – Вып.2. – С. 115-121.
- Тюлин Ю.Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. М., 1966.
- Уильямс Р.В. Становление музыки. М., 1961.
- Фогель Я. Леош Яначек. М., 1982.
- Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. – М., 1972. – С. 221-273.
- Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1989.
- Шахназарова Н.Г. Интонационный «словарь» и проблема народности. М., 1966.
- Щека Ю.В. Гармоника и тактема как интонологические единицы и их особенности в турецкой разговорной речи // Вопросы языкознания: Сб. науч. тр. – М., 1989. – Вып.5. – С. 57-69.

Приложение

Ю.Скрипченко

Словарь музыкального жаргона

От научного редактора

Данный словарь представляет собой дипломную работу студента филологического факультета Воронежского университета, выполненную под руководством И.А.Стернина. Автор, Юрий Скрипченко – музыкант, и словарь отражает особенности музыкального жаргона, используемого им самим и его музыкальным окружением. Словарь неполон, так как, во-первых, создан только на воронежском материале, а во-вторых, преимущественно ориентирован на музыкальные пристрастия его создателя – металлический рок. В ряде словарных дефиниций просматривается ироническое отношение составителя к другим музыкальным направлениям. Вместе с тем, полагаю, что словарь представит интерес для читателей как своего рода справочное пособие.

А

Адванс-кассета – образец музыкальной продукции определенного музыкального коллектива, присылаемый в специализированные издания для рецензий.

Адванс-кассет в прошлом месяце пришло столько, что выходных дней у вас, ребята, не будет!

Аквар – жаргонное наименование российской рок-группы «Аквариум».

С аквара многое в моей жизни началось.

Аквариумист – поклонник группы аквариум.

Скажи мне, много ли ты знаешь убежденных аквариумистов?

Акт (преим. ед.ч.) (от англ. to act - действовать; только ед.ч.) - то же самое, что и *проект* (см.) в андерграундной терминологии. *И что они хотели доказать этим актом?*

Альбом (ед., мн.ч.) – сборник композиций рок-группы, объединенных общей тематикой, названием. Удел групп, занявших прочные позиции в *андеграунде* (см.). *Последнему альбому «The Gathering» не хватает искренности, что ли.*

Альтернатива (англ. alternative- альтернативный) – альтернативный рок наряду с мейнстримом (см. **мейнстрим**) и металлом - одна из базовых ветвей рок-музыки. Альтернатива включает в себя большое количество жанров (от панка до готики), далеко не все из которых являются некоммерческими и по-настоящему альтернативными. При нынешнем положении дел в шоу-бизнесе, альтернативой зовется все, что не относится к т.н. «популярной» музыке и «металлу» (*По материалам "Популярного краткого словаря металло-музыкальной терминологии" // журнал PAINKILLER*).

Альты (ед.. мн. ч.) – все дополнительные (кроме *хэтта*, *тарелок* и *бочек* (см. все) барабаны в установке.

Альтам - бой!

Амбиент (см. **эмбиент**)

Анде(р)граунд (только ед. ч.)(от англ. underground - подпольный, подземный. Явление в молодежной культуре (музыка, живопись), при котором творчество отдельных музыкантов, художников известно лишь узкому кругу их поклонников, но не признается и не демонстрируется официально. *Не суйся в андерграунд (не увлекайся андерграундом), там плохому научат!*

Ну вас на фиг с вашим, ммать, андерграундом!

Андервью (неизм., только ед.ч.)(контаминация англ. underground и interview)(авт.. ман.) - неформальное интервью, взятое для неофициального издания.

Какая странная вещь это андервью: я его у тебя беру, так? Хм, а у меня ничего не прибавляется!

Апокриф (ед., мн. ч.)(авт..уваж.) – высокого качества релиз популярной и уважаемой музыкальной группы. *Они нас просто завалили в последнее время чудесными апокрифами. Видать, скоро выдохнутся.*

Аппарат (только ед.ч.) – совокупность инструментов в активе группы, аппарата рок-группы. *Вердикт прост: им нечего гордиться своим аппаратом.*

Аранжации (только мн.ч.)(авт., вычурн.) – жаргонный вариант слова аранжировка. *Таких аранжаций я уже давно не слышал. Гадких.*

Арийцы (только мн.ч.)(уваж.)- 1. Музыканты российской хэви-металлической группы «Ария» (год основания -1985. Нынешний состав: Валерий Кипелов - вокал, Сергей Терентьев - гитара, Владимир Холстинин - гитара, Виталий Дубинин - бас, Александр Манякий - барабаны, Евгений Шиндловский - клавиши. (см.)

Дискография: «Мания величия» -85, «С кем ты» -86, «Герой асфальта» - 87, «Игра с огнем» - 89, «Кровь за кровь» - 91, «Ночь короче дня» - 95, концертник (см.) «Сделано в России» - 96, «Генератор зла» - 98, миньон «Тысяча и одна ночь» - 99), миньон «Harley Davidson Tribute» -99, "Химера" - 01).

Арийцев мало, арийцев много!

2. Все поклонники творчества данной группы, фэны (см.). *Я тоже когда-то был арийцем.*

Атмосфера (см. *атмосферность*)

Атмосферность – глубокое, создающее настроения объемности, глубины, эмоционально насыщенное, часто – настроение подавленности, печали, звучание музыкального произведения.

Вот это атмосферность!

Атональщина – музыкальное произведение (отрывок, песня, проигрыш), построенное на намеренном нарушении музыкальных гармоний, благозвучности. А. характерна преимущественно для стилей *дэс-металл, грайндкор, хардкор* (см.)

Атональщиной здесь и не пахнет.

Аттитюд [англ. attitude] – творческая и жизненная позиция музыкантов определенной группы, центральная идея их творчества и мировоззрения. Например, А. убежденного панк-рокера, это ненависть к «разжиревшему» шоу-бизнесу, любовь к наркотикам, алкоголю, татуировкам и сквернословию. Стандартный А. блэк-металлиста – язычество/сатанизм, ненависть к «продажным» группам etc.

Без наличия крутого аттитюда музыкант никогда не сможет стать культовой фигурой в среде фэнов!

Аут (только ед.ч.)(неодобр.) – состояние полной творческой импотенции, депрессия. *Я сегодня не пойду на репу, я в ауте.*

Аутро (неизм.)(в отл. от *интро* (см.))(от англ. out - из) – инструментальная композиция, закрывающая собой *альбом* (см.). Как правило, является чем-то вроде постскриптума или эпилога. Концентрирует в себе мысли и идеи всего альбома. Нередко концептуально связана с *интро*. *Да не парься ты так. Аутро мы всегда успеем накатать.*

Б

Бадья (ед., мн.ч.)(фам.) - самый большой (басовый) барабан в ударной установке. (См. *бочка*). *Стучи - не жалей бадьи.*

База (только ед. ч.)- 1.(ирон.) Помещение для репетиций андерграундной группы. Как правило, это каморки или подвалы в

помещениях институтов, домов пионеров и культуры, для плодотворной работы совершенно не предназначенные.

На базе репетировать надо, а не андеграудничать, ик!

2. (редк.) Местная студия звукозаписи.

Вот скопим деньги, и на базу!

Байкер (ед., мн.ч.)(уваж.)- моторокер. *А байкеров-то нынче развелось куда больше, чем мотоциклов.*

Балалайка (ед., мн. ч.)- 1. (пренебр.) - гитара, преимущественно акустическая или невысокого класса электро-; *Да продай ты эту стремную балалайку!*

2. (фам.) - название своего собственного, почти очеловечившегося инструмента. *А вот и моя балалайка!*

Баллада (ед., мн.ч.)(вычурн.) -- легкая, лиричная медленная песня, соседствующая с тяжелыми и быстрыми. Обычно Б. повествуют о несчастной любви, механхолии, печальных раздумьях лирического героя. На протяжении подобной песни звук обычно развивается по нарастающей - ритм постепенно утяжеляется и ускоряется. Б. свойственна стилям: хэви-, трэш-, реже - дум-металлу (см. все). (См. также медляк). *А не накропать ли нам балладу из этих запчастей?*

Банда (ед., мн.ч.)(ирон.)- группа, исполняющая музыку в стиле металл. (См. также **команда, формация, группа, бандформирование**). *Сейчас как: что ни диджей, то банда.*

Бандана (банданка)(преим.ед. ч.)- косынка, платок универсального использования (головной убор, повязка для рук или ног) с картинкой, логотипом определенной группы. Предмет неформальной атрибутики. *Не потеряй банданку, она мне нравится.*

Бандформирование (ед. и мн.ч)(ирон.) (см. банда). То есть музыкальный ансамбль, специализирующийся на музыке стиля металл. Жаргонизм, образованный каламбурным переосмыслением общепотребительного слова. *А потом в нашем бандформировании...*

Барабанец - музыкант, специализирующийся на ударной установке; барабанщик.

Барабанист - музыкант, специализирующийся на ударной установке; барабанщик.

Басить – играть на бас-гитаре.

Басосист (ед. и мн.ч.)(унич.) - Бас-гитарист.

Плох тот басосист, что не мечтает стать гитарастом.

Басуха (преим. ед.ч.)(устар, фам.) бас-гитара.

Ну-ка сыграй что-либо на своей басуке.

Батарей – барабанная установка.

Бекарить – уклоняться от исполнения чего-л. что является частью общего дела (чаще всего – пропускать репетиции. *Он опять бекарит?*

Битлы (только мн.ч.) – жаргонное искажение названия английской рок-н-рольной группы BEATLES.

Что ты к битлам привязался: не круто, не круто! Мне нравится.

Бласт-биты (только мн. ч.) [англ. blast-beat] – экстремальный, сложный вариант барабанной дробы, исполняющийся на пределах человеческих возможностей. Б.-Б. делятся на три разновидности: блэковые, дэтовые, хард/грайндкоровые. Основное различие между ними заключается в порядке чередования рабочего барабана и бочки. *Да, и бласт-битов побольше!*

(По материалам «Популярного краткого словаря металло-музыкальной терминологии», журнал PAINKILLER).

Блин (ед. и мн.ч., не изм. по пад.) (устар.) – грампластинка. *Сейчас уже блины не выпускают.*

Блэк-арт [англ. black art – черное искусство] – все проявления искусства, связанного с музыкальным стилем **блэк-металл** (см.): художественный грим (**корспэйнт** (см.)), обложки на релизах этого стиля, оформление сайтов, специализированные издания и т.д.

У меня на компе большая папка с блэк-артом/ Я увлекаюсь (собираю) блэк-артом (блэк-арт).

Блэкарь (пренебр.) – поклонник/приверженец блэк-металлической музыки/идеологии.

Детстеры – люди веселые, общительные и без комплексов. Не то что эти надутые индюки блэкари.

Блэк-вокал (только ед.ч.) – гроулинг на высоких частотах. Получающийся звук напоминает визжание и хрипы одновременно. См. **ноктюрнал**. *Чтоб блэквокалить особого умения не нужно!*

Блэк-металл (только ед.ч.) (от англ. black – черный) – наиболее популярный в конце девяностых гг. стиль экстремальной музыки. Часто выступает выразителем неортодоксальных идеологий (язычество, сатанизм etc). Из музыкальных особенностей следует выделить тремольные гитарные пассажи, дробные ударные, фольклорные переборы, атмосферные клавиши. Представители: CRADLE OF FILTH, IMMORTAL, EMPEROR, T.H.R.O.N. (Россия). *Родина блэк-металла - Норвегия.*

Блэкстер (ед. и мн.ч.)(Ср. *думстеры, дэтстеры*) – 1. Исполнитель (идеолог) блэк-металла (см.)

2. Поклонник/приверженец данной музыки/идеологии.

Совсем блэкстеры распоясались! Креста на них нет...Перевернутого.

Боб – Борис Гребенщиков, лидер рок-группы «Аквариум».
Ты новую вещь Боба слышал?

Бобинник (преим ед.ч) – катушечный магнитофон. Используется для нестудийной записи музыкального материала *андеграундными* (см.) группами. Преимущество - наличие нескольких независимых звуковых дорожек, что позволяет записывать инструменты не одновременно, а последовательно.

А может в студии записаться? От бобинников звук получается странный.

Бодуины (см. *детки, бодунцы, бодунята, дети бодуна*)

Бодунята (см. *детки, бодунцы, бодуины, дети бодуна*)

Бодунцы (см. *детки, бодунята, бодуины, дети бодуна*)

Боевик (уваж.) – с быстрой ритм-секцией, скоростная, жесткая, энергичная песня металлической группы.

Под боевики рубиться – одно удовольствие!

Болванки (только мн.ч.)(См. также *запчасти*) – 1. На момент речи не востребоваанные отрывки музыкальных отрывков, фрагментов (риффов, см. *рифф*), записанные в гаражных условиях.

Когда будем делать новую программу, воспользуемся болванками.

2. Запись звукового материала песни со всеми партиями и аранжировками (вариант: только гитарная партия), используемая для создания вокальной мелодии и текста.

Дай мне, пжлст, болванку второй вещи, у меня интересный текст наклеивается.

Бомжевать – быть вынужденным обходиться без определенной репетиционной базы (о музыкальном коллективе).

Они три года бомжевали прежде чем записали демку.

Бомжи (только множ. число) – музыканты, объединившиеся в группу, но лишённые репетиционной базы.

Мы три года бомжами были, репетировали на хате у гитариста.

Бонус-трек [англ. bonus trek] – дополнительная, не входящая в данный альбом песня, дописанная в конце музыкального носителя в качестве сюрприза для поклонников (если это лицензионная версия) или чтобы заполнить оставшееся свободным после записи

альбома место на кассете (если пиратская версия). На одной кассете (компакт-диске) Б.-т. может быть несколько, причем у одного и того же релиза, выпущенного для разных рынков, могут быть разные Б.-т. Так, для японского рынка издатели предпочитают адресовать кассеты (КД) с большим количеством Б.-т.

Почему-то бонус-треки часто оказываются лучше, чем сам альбом, к которому они пристыкованы.

Ботва (*пренебр.*) – вступительное слово (проза/стихи) вокалиста перед началом песни, т.е. во время подготовки остальных музыкантов. Бывает подготовленным (т.е. запланированным) и спонтанным (в экстраординарном случае – например, если порвалась струна). Используется для заполнения паузы.

Галимой ботвой он нас достал. Трепался полчаса, пока статисты меняли струны на балалайке.

Бочка (*ед. и мн.ч.*) – самый большой (басовый) барабан в ударной установке, звук из которого извлекается обмотанной световой колотушкой, которая приводится в движение педалью. В металлической музыке преимущественно используются двухбочечные установки.

Одна бочка хорошо, а две – лучше!

Брикет – жаргонное искажение имени вокалиста группы IRON MAIDEN Брюса Дикинсона.

Брутал (*только ед.ч.*)(англ. brutal – жестокий) – 1. Самые тяжелые и экстремальные элементы современной «металлической» музыки.

Без брутала в андерграунд не пробьешься!

2. Искаженный до звериного рычания посредством звукового фильтра (см. **примочка**) или экстремального усилия голосовых связок вокал. Используется в дэт-, дум-, грайнд-металле (Разновидности: *гроулинг* (см.), *инфернал* (см.), *ноктюрнал* (см.)).

Чтобы быть с таким бруталом, наверное пить и курить нужно тридцать лет!

Бруталисты – 1. Лица, имеющие отношение к «бруталу» (см. **брутал**).

2. Лица, имеющие отношение к музыкальному стилю **дэс-металл** (см.)

Брутальный – жестокий, зверский, ужасный. В качестве музыкального термина также имеет значение "мощный", "тяжелый", "безумный". Слово применяется для того, чтобы как можно сильнее выразить экстремальность и бесчеловечность музыки. Обычно применяется в описании творчества дэт-

металлических, блэк-металлических и грайндкоровых команд (см. **дэт-металл**, **блэк-металл**, **грайндкор**).

(*"Популярный краткий словарь металло-музыкальной терминологии" // журнал PAINKILLER*).

Брутальерос (см. **бруталист**, **бруталюга**) (*ман.*)

Бруталюга – 1. Лица, имеющие отношение к «бруталу» (см. **брутал**).

2. Лица, имеющие отношение к музыкальному стилю **дэс-металл** (см.)

Брюк Дрюкинсон (См. **Дик Брюкинсон**)

Бэк-вокал (*только ед.ч.*) – голос неосновного вокалиста, присутствующий в припевах и прочих моментах песни для подчеркивания смысловой важности отрывка. Используется также с целью усиления основного голоса и для создания хорового эффекта, полифонии. В студии партия Б-В. часто исполняется основным вокалистом (См. также *подпевки*).

Партии бэк-вокала исполнять куда как сложнее, чем основные.

Бэнд (см. **формация**, **банда**, **группа** etc.) - музыкальный коллектив.

Бургер – музыкант-немец или немецкого происхождения.

Поучитесь у бургеров – талантливые донельзя!

В

Вася – бас-гитара.

А я вчера васю купил.

Вау (*неизм.*)(от англ. звукоподр. wow) - одно из названий квакушки (см. **квакушка**).Происходит от междометия восторга, удивления "вау".

На кой в дум-металле вау, я тебя спрашиваю?

Ведро – жаргонное искажение наименования польской группы VADER, играющей в стиле дэс-металл (см. **дэс-металл**, **дэзня**)

Ты ведра нового не слышал?

Вертушка (*ед. и мн.ч.*) – 1. Фэнский танец восторга, (**фэн** - см.) призванный показать кумиру единство и сплоченность рядов его адептов. Выглядит следующим образом: собранное количество отмороженных металлеров образуют хоровод, обняв по кругу друг друга за плечи или за талию (в случае с прекрасными дамами). Полученная нестабильная конструкция движется поступательно и вокруг собственной оси, подпрыгивая, трясая головами и

выпрастывая правые руки в жесте причастности к металлу, в простонародье называемом «козой» (см.).

Да, были вертушки в наше время!

Вещь - 1. Отдельно взятое произведение какого-либо музыкального коллектива.

Неплохая вещь, хотя я ведал и лучше.

2. (одобр., уваж.) Оценочное слово.

Вот это вещь!

Виа I (презр.)(неизм., м.р.) - номинация музыкального коллектива невысокого уровня профессионализма. Восходит к нелюбви современных музыкантов («металлических») к институту вокально-инструментальных ансамблей, т.е. к **совку** (см.)

Это не банда, это заштатный мухосранский виа.

Виа II (V/A, стандарт)(неизм.) – запись концертного выступления нескольких, объединенных либо сходной тематикой, либо стилем, групп (чаще всего видео-сборник).

На этом виа я ничего интересного не нашел. Да и запись сортирная.

Вид (группы) - имидж, особенности поведения на сцене, коллективный характер. Антоним - **вида нет**.

Ну и как тебе вид RHAPSODY? Никак! Банда отпадная, а вида нет!

Винил (преим. ед.ч.)(устар.)- грампластинка.

Ударим кассетами по винилам!

Вживую - т.е. без использования **фанеры** (см.) (фонограммы).

Слишком ты навернул партию. Уверен, что сможешь ее, да вживую?

Войс (ед. и мн.ч.)- (англ. - голос) вокал.

Ты своим войсом не хвались так! И не таких спаивали.

Войсмен – вокалист, певец рок-/ «металлической» группы.

Войсменам тяжелее всего. Это я говорю как войсмен.

Вокалетка (вычурн., ирон., пренебр.) – женщина (девушка) вокалистка, обычно обладающая тонким, высоким и «плоским», «бедным» голосом.

Вокалетка наша тощая, но звонкая.

Вокалеро (вычурн., ирон.) – вокалист «металлической» группы, не без хвастовства, но умелый.

Нам достался типичный вокалеро: обормот еще тот, но свое дело знает!

Вокиллер (контаминация *вокалист* и *killer* – наемный убийца)(*ообр.*) – профессиональный, талантливый, оригинальный, самобытный певец «металлической» группы.

Хэлфорд хоть и гомик, а все же настоящий вокиллер!

Вписаться – 1. Поступить участником в какую-л. музыкальную группу.

2. Во время путешествия автостопом устроиться на ночлег в квартиру к незнакомому человеку.

Вывести *что-л.* – добиться с помощью микшерского пульта приемлемого звучания определенного инструмента.

Эй, а меня когда выведешь?

Вывести барабаны сложнее всего.

Выхиливать – 1. Брать голосом сложную (слишком высокую или слишком низкую для певца) ноту, а также качественно играть какой-либо сложный отрывок, пассаж на музыкальном инструменте.

У тебя голос хороший, но ты не выхиливаешь!

2. Обладать способностью качественно отыграть какую-л. музыкальную программу/песню (речь здесь идет как об отдельном музыканте, так и о музыкальном коллективе в целом).

Да я стратосовские соляки одной левой выхиливаю!

Выя (см. *виа II*)

Г

Ганзы (гансы) – жаргонное наименование группы Guns`n`Roses («Стволы и розы»).

Из ганзов только Акселя запомнил, а ты знаешь, какая у меня память на чужой успех.

Гараж – название репетиционной точки (см. *база, репа*), вне зависимости от помещения, места, где она происходит. Т.е. возможна фраза *Мы сегодня идем в гараж* (или *на гараж*), даже в том случае, когда репетиция происходит на овощной базе или в каком-л. ДК.

Гаражная запись – музыкальная запись невысокого качества, произведенная в домашних (непрофессиональных) условиях.

От их нового альбома пахнет гаражной записью или «...» - гаражная запись.

Геморрой – жаргонное искажение названия немецкой хэви-металлической группы GAMMA RAY («Гамма-излучение»).

Гиг (только *ед.ч.*)(транслитерация английского жаргона. - gig) – андерграундный концерт.

Ты был на том гиге, когда со сцены гигнулся?

Гитараст (ед. и мн.ч.)(*пренебр.*) – неважных умений, но задающий гитарист.

Ненавижу умелых гитарастов!

Гитареро (неизм.)(*уваж.*) – гитарист, виртуозно владеющий инструментом.

Если ты гитареро, то я Майкл Джексон.

Гнилология морали (авт., презр., ман..) – полученное перефразированием книги «Генеалогия морали» Ницше, обозначение идеологии блэк-металла.

Ребят, у нас сегодня не репетиция, а прямо гнилология морали какая-то.

Гопник (ед. и мн.ч.)(*презр.*) – личность, лишенная способности фантазировать, творчески мыслить, экспериментировать, самовыражающаяся методом тупых доказательств превосходства грубой силы над всем тем непонятным и сложным, что отличает человека от животного. В музыке придерживаются склонности к сиюминутности развлечения, потребительству.

Горох (только ед. ч.) – барабанная дробь.

Этим горохом он нас задолбал уже! Как об стенку горохом.

Готы – исполнители музыки в стиле «готик-металл».

Готы – вымирающий вид.

Грайнд-кор (грайндкор) (только ед.ч.)(от англ. to grind - рубить, кромсать+core -внутренности) - крайне тяжелый и скоростной стиль металлической музыки, отличающийся неразборчивостью и невнятистью звучания. Примеры: Napalm Death (Великобритания) и ранний CARCASS (Великобритания) в *альбомах* (см.)«Symphony of Sickness» («Симфония тошнотворности») и «Rick of Patrification» («Вонь разложения»).

Пережив короткий пик популярности в 1988-90-х годах, нынче грайндкор ушел в глубокое подполье, оставив, однако, глубокий след в брутальной музыке - его отголоски слышны как в дэт-, так и в блэк-металле.

(\"Популярный краткий словарь металло-музыкальной терминологии\" // журнал PAINKILLER).

А совсем отмороженные посвящают свою ничтожную жизнь разрушающему грайнд-кору.

Грандж (англ. grunge) – тяжелая, угрюмая, неторопливая и во многом примитивная гитарная альтернативная музыка. Стилистически гнездится где-то на стыке BLACK SABBATH и панк-рока. Основоположников - масса, но основными популяризаторами стали NIRVANA, SOUNDGARDEN и PEARL JAM.

("Популярный краткий словарь металло-музыкальной терминологии" // журнал PAINKILLER).

Грассировка (преим. ед.ч.)(уваж.) способность вокалиста создавать грудной, глубокий звук, как бы минующий голосовые связки. Это слово обрело положительную эмоциональную окраску (См. *труба I*).

Да, в ваших грудях грассировка не водится!

Гринда I – грайндкор (см.)

Гринда II - Жаргонное наименование группы BLIND GUARDIAN.

Гроб – официальное альтернативное наименование панк-группы «Гражданская оборона»

О гробе говорить можно много, читать – тоже весело, а вот слушать...

Гроулинг (преим. ед. ч.)(от англ. ghroul - прорастать)- разновидность. искаженного вокала, представляющая собой гортанный рык.

По-моему, он иначе как гроулингом и говорить-то не может!

Груви-дэз-металл (англ. groovy-death metal)

Группенфюрер (ирон., вычурн.) - лидер группы и/или ее пресс-атташе.

Я с их группенфюрером знаком. Серьезный музан.

Гуинплены – музыканты, играющие в стиле *блэк-металл* (см.).

Гуинплены – смешны.

Гэст (англ. guest – гость) – 1. Временный музыкант в группе (см. *сессиионник*).

2. Приглашенный на запись альбома известный музыкант.

Такого они гэта заподутили! И чего они, интересно, ему наобещали?

Д

Датчик – звукоосниматель (см. *примочка*)

Дело (редк.) – музыкальная запись на носителе – альбом.

Как ваше новое дело?

Дема (ед. и мн.ч.)(фам.)(см. *демо, демка*) -- жаргонизм, обозначающий популярный в андерграунде формат записи.

Ну завалили нас просто демами!

Дебютник - первый *альбом* (см.) музыкального коллектива.

Своим дебютником они еще раз доказали простую истину: не умеешь, не берись.

Демка (ед. и мн.ч.)(фам., пренебр.)(См. *дема, демо*).

Демо-команда – музыкальный коллектив, не выпустивший на данный момент ни одного полнометражного коммерческого альбома (только демо-записи).

Вы еще не перестали быть демо-командой? Ну так лишайтесь скорей этой постыдной девственности!

Десант – выступление неопытной, «необстрелянной» «металлической» группы; как правило, первое.

Выпей перед десантом стоику, и все будет знойно!

Диджейство (только ед.ч.) (от англ. Disk Jokey) (*презр., авт.*) -- обозначение механического подхода к сочинению песен, свойственное некоторым группам, когда интерес и творческий эксперимент приносятся в жертву веяниям *мейнстрима* (см.) и тяге к общепризнанному.

Я не могу допереть, он подобным диджейством хочет доказать.

Димбургер (словоформа образована по модели слова гамбургер) (*пренебр.*) - искаженное название simpho-black группы DIMMU BORGIR.

Дима Бюргер (*пренебр.*) искаженное название simpho-black группы DIMMU BORGIR.

Блэкстеры-лажовицики не любят Диму Бюргера. Они боятся признать группу, до уровня которой им никогда не дотянуться.

Дипчики (см. также *дипы*) – 1. Искаженное название хард-роковой группы DEEP PURPLE.

Диси (дисы) (только мн. ч.) – 1. Искаженное название хард-роковой группы AC/DC (название это произошло от надписи, которую в англоязычных странах наносят на бытовые розетки).

Дисы, конечно, весьма старомодны и консервативны, но как приятно знать, что в мире есть незыблемые ценности.

2. Поклонники/музыканты группы AC/DC.

Эх, взять бы у дисов автограф!

Диск - запись (альбом) музыкальной группы.

Этот диск - нечто чудовое! С этим диском они не облажаются.

Дискография - перечень релизов данного музыкального коллектива с момента его основания до текущего времени.

Сволочи они там все в «Легионе», не намаявили дискографии.

Дисторшн (*преим. ед.ч.*) (от англ. Distort - шум) - одна из самых распространенных **примочек** (см.), создающая в низких частотах рычащий, а в высоких резкий пищущий звук. Используется в

первой своей ипостаси для создания жесткой ритм-секции, во второй же - это основной звук для энергичных соло. Праздник слуха для хэдбенджера (см.).

(См. также *квакушка, овердрайв, флэнджер*).

Двойник (ед. и мн.ч.)- двойной альбом (см.), двойная пластинка.

Этого двойника никто и не ждал, и лучше б никто и не видел!

Двулитник (ед. и мн.ч.)- (см. двойник).

Демо (неизм.)- весьма распространенный в андеграунде формат сборников молодых (часто ниому не известных) групп. Включает в себя несколько (от двух-трех до пяти-шести) песен и предназначается для ознакомления звукозаписывающих фирм (с целью заключить контракт (см. *подписать(ся)*) на запись полноценного альбома) и потребителей с музыкальным потенциалом коллектива.

Это демо у них самое лучшее.

Демо-лента (см. *дема, демка, демо*) - запись молодой, часто никому не известной группы, содержащая несколько песен (обычно 4-6, примерно 20-30 мин.), записанная, как правило, за деньги самих музыкантов и предназначенная для ознакомления с музыкальным потенциалом коллектива потребителей и звукозаписывающие фирмы. Вариант Д.-Л. обусловлен тем, что такого рода записи распространяются на аудиокассетах (MC), а не на компакт-дисках (CD), как, например, альбомы (см. *альбом*).

Эта демо-лента запуталась в мозгах вашего покойного слуги так прихотливо, что пока я не дал пожевать ее другу, не было мне покоя.

Дети бодуна (см. *бодунцы, бодунята, бодуины, детки*) - искаженное наименование финской группы, играющей в стиле **прогрессив-металл** (см) - CHILDREN OF BODOM ("Дети озера Бодом").

Дети Бодуна - толковая группа!

Детки (см. *бодунцы, бодунята, бодуины, дети бодуна*)

Джем-сейшн (прим. ед.ч.) - спонтанный, незапланированный рок-концерт, как правило с несколькими участниками.

На этом джем-сейшне те же самые ублюдки будут пороть горячку. Тогда я не пойду!

Динамит 1.(репу (см.), например) - пропускать заранее назначенное мероприятие.

Если б не я, вы б вчера собственное выступление продинамили!

2. Халатно относиться к исполнению своих обязанностей в музыкальном коллективе.

Динамо-машина - (*презр.*) 1. Человек, халатно относящийся к исполнению своих обязанностей в музыкальном коллективе.

2. Человек, пропускающий заранее назначенное мероприятие (например, репетицию).

Дипы – 1. Жаргонное наименование хард-роковой группы DEEP PURPLE (непереводимо).

2. Поклонники/музыканты группы DEEP PURPLE.

Ты на дипах в Москве был? Это был шоу!

Дисист - поклонник творчества хэви-металлической группы «AC/DC».

Диск - (*см. альбом*)

Дистри-контора (соединение производного от англ. distribution (распространение, дистрибуция) и *контора*)(*см. также лейбл*) - коммерческая фирма, занимающаяся рекламой и распространением музыкальной продукции металлических групп.

Доска (*пренебр.*) электрогитара, как правило, невысокого качества.

Доской-то так не маши!

Драйв (*одобр.*)- жесткое звучание ритм секции, жесткий стиль исполнения. Такого музыкального термина в англоязычной прессе не существует. Слово "драйв" изобретено кем-то из "совков", и загадочным образом оно вошло в лексикон любого меломана. В английской и американской музыкальной прессе термин "драйвовая музыка" обозначается совершенно иными словами (например, *exciting music* (англ. - восхитительный)... Русские любители музыки под драйвом понимают заводную, крепко сколоченную, мощную музыку. Драйв заставляет нас беситься, плясать, биться головой о стену или, по крайней мере, выложить 15 у.е. за компакт-диск сразу после прослушивания первых же драйвовых аккордов (*"Популярный краткий словарь металло-музыкальной терминологии" // журнал PAINKILLER*).

Драм-машина - ритм-блок, ритм-компьютер.

Драммер - барабанщик в рок/металл группе.

Драм-сарай – жаргонное наименование группы DREAM THEATER («Театр грез»), играющей в стиле *прогрессив-металл* (*см.*)

Альбом 95-го у драм-сарая здоровский! Сплошные каверы: пинков, дипперплский и дак талее.

Драмсы (англ. drums)(*неизм., только мн. ч.*) – 1. Ударные инструменты, барабанная установка.

У нас на точке даже драмсы есть!

2. Партия барабанов в песне.

По-моему здесь неплохие драмсы

3. Особенности стиля игры определенного барабанщика.

Его драмсы я даже без гитар узнаю.

Дрова - 1. (*пренебр.*) Некачественный музыкальный инструмент.

2. (*пренебр.*) Некачественный синтезатор.

3. Синтезатор вообще

Дрюк Брюкинсон (См. *Дик Брюкинсон*)

Дрюбрюхинсон (См. *Дик Брюкинсон*)

Дышло (*авт., фам.*) - стойка микрофона.

Дум-металл - (от англ. doom - страдание, обреченность) - самый мелодичный и лиричный стиль современного металла с упором на атмосферность и симфоничность звучания. Основные представители стиля - ANATHEMA, MY DYING BRIDE, LITTLE DEAD BERTHA (Россия/Воронеж).

Думстеры (Ср. *дэтстеры, блэкстеры*) 1. Самоназвание музыкантов, играющих в данном стиле.

2. Стороннее собирательное название их же..

Дуэль - соло, исполняемое двумя музыкантами музыкального коллектива, построенное по принципу диалога инструментов. Этот прием нередко используется в произведениях классических хэви-металлических групп (группы старой школы - IRON MAIDEN, АРИЯ).

Во время мейденовских соляков чувствуешь себя секундантом на чужой дуэли. Хорошие дуэли у чертей.

Дэзня (см. *дэс-металл*).

Дэкашка – (*пренебр.*) дом культуры и отдыха, учреждение родом из советской практики, в зданиях которых чаще всего происходят репетиции металлических групп.

С овощной базы нам пришлось перебраться в дэкашку. И знаешь что? На овощной базе было лучше.

Дэс-металл - (от англ. death - смерть) - Различают две школы, творчество выходцев из которых практически диаметрально противоположно: 1. Наиболее экстремальный стиль. Упор на описание социальных ужасов, извращений, жертвоприношений etc. Зачастую построен на атональных нагромождениях риффов (см. *рифф*). Представители: MORBID ANGEL, CANNIBAL CORPSE,

CARCASS, DEICIDE, ENTOMBED. TALES OF DARKNORD (Россия) - это особенности флоридской школы дэз-металла.

2. Шведская школа отличается приверженностью к очень тяжелой и мелодичной музыке, представляющей собой до предела утяжеленный и «возмужавший» образец готики (см.). Тексты - типичные готические (см. *готик-металл*) с большим уклоном в философию. Примеры: IN FLAMES (Швеция), ENTOMBED (Швеция.)

Дэтовый звук меня не по-детски заводит.

Дэтстеры (ср. *думстеры*, *блэкстеры*)-1. Самоназвание лиц, причастных к прослушиванию/исполнению этого стиля.

2. Стороннее название их же.

Е, Ё

Епи, ёп, ёпка, епэшка (EP [и-пи], стандарт)

Ёжики (ежи) – жаргонное наименование группы EDGE OF SANITY.

Как тебе ёжиковский «Кримсон»?

Ж

Жарить – 1. Эмоционально, энергично, неистово играть на музыкальном инструменте.

Как он жарит!

2. Хорошо разбираться .

Ты в пультax жариишь?

Железо (*фам.*) -- жаргонное название тарелок (см.) и хэтта (см.) - то есть металлических ударных единиц установки (см.).

Жи-жи-жи – однообразный ритм ритм-гитары.

Живая запись - 1. Материал, записанный на концерте, а затем смикшированный и обработанный на предмет очищения звука в *студии* (см.).

2. Материал (см), записанный в студии, но в условиях, максимально приближенных к концертным.

Живой - записанный с концерта.

Живьем - 1. В записи с концерта.

2. Концертное выступление без использования фонограммы (*фанеры* -см.).

Забой (восх.)- 1. Жесткие, агрессивные, предельно насыщенные ритмом и ударными фрагменты песни..

2. Междоментный возглас, означающий восхищение чем-л..

Забомбить (ирон.) - 1. Отыграть удачный, энергичный концерт.
"....." такой концерт забомбили, что когда я от этой канонады отошел, тут же помчался на "Горбушку" за новой порцией того же самого.

2. Закончить запись альбома в студии.

3. Выпустить новый альбом.

"Горячие финские головы забомбили восхитительный блэк-альбомец." (Metal Music Magazine #3` 01 (стр. 42, статья об Arthemia).

Завести -- 1.(зал)(уваж.) наладить эмоциональный контакт с залом. (См. *раскрутить* (зал).

2. (неодобр.) начать исполнять нелюбимую публикой песню.

Загон (презр.) 1. (редк.) (см. ***ботва***) Долгая вступительно-объяснительная речь к песне на концерте (здесь наблюдается пересечение с молодежным жаргоном, где данное слово обозначает долгий немотивированный монолог кого-л.).

2. Затянутое, нудное, неинтересное произведение.

Задница (презр.) – крайне неумелый, занудный, неинтересный как личность, музыкант.

Закос (унич.)(см. *косить*)- продукт «мук творчества» лиц, перенимающих чужую манеру игры или просто копирующих (или интерпретирующих) музыку другого коллектива и выдающих ее за свою.

Засветиться - выступить в первый раз (применительно к музыкальной группе).

Когда они, наконец, засветятся?

Запил - быстрое, эмоциональное соло на электрогитаре.

Запись - 1. Перенесение на носитель музыкального материала группы. Качественная, профессиональная запись осуществима лишь в условиях специально оборудованного помещения, в т.н. *студии* (см.).

Мы на запись, а вы - увы!

2. Музыкальный материал группы на определенном носителе (аудиокассеты, компакт-диски), предназначенный для коммерческого распространения (см. ***альбом, дема, миньон, компиляция, сплит, трибьют***).

Запчасти (авт.)- так называют совокупность невостребованных на данный момент музыкальных идей, риффов (см.) и т.д., на которые, впрочем, музыканты имеют виды, надеясь пристроить их в будущем, когда они подойдут по стилистике и/или настроению к новому материалу (см.).

Звезда (см. **звездуха**) – «звёздная болезнь».

Помнишь, чё Огурцов (Найк Борзов, музыкант) пел: верхом на звезде.

Звездуха (см. **звезда**) – «звёздная болезнь».

Их нельзя на сцену выпускать: у них после первого десанта звездуха попрет.

Звук - 1. Особенности звучания музыкального материала группы (в определенном фрагменте, песне или вообще).

У бодунят на зеленом альбоме уж больно звук по-прогрессивовски хороший. Продались акулам империализма!

2. Стиль звукоизвлечения гитариста, его индивидуальные особенности игры.

У "Арии" уж больно звук "мейденовский".

3. Определенное звучание инструмента (ов), которого искусственно добиваются, преследуя эстетические цели, особым образом настраивая инструмент перед концертом/записью в студии.

Они добились настоящего шведского звука в этой студии

Звукосниматель (авт., неодобр.) музыкант/коллектив, занимающийся плагиатом.

Звукушка (устар.)- студия звукозаписи.

Звучать (не звучать) – восприниматься как гармоничное, хорошо запоминающееся целое (о песне, мелодии).

Ох, не звучит Хэллоуин с Майклом Киске.

Звучок (устар.)- 1. То же самое, что **звук**ушка (см.)

2. Звукосниматель на гитаре.

Злобари (авт., ирон.) - ставшее народным прозвище блэк-металлистов, проповедующих сатанизм и/или язычество и придерживающихся канонов течения трю-блэка.

Злобствовать – играть в металлической (чаще всего в стиле дэз-металл) группе.

Года два они злобствовали, а потом разлетелись кто куда.

Зондеркоманда (ирон.) – музыкальная группа.

Зппелины (цеппелины) – сокращенное наименование английской хард-роковой группы LED ZEPPELIN («Свинцовый дирижабль»)

И

Индастриал (от англ. industrial) - весьма смелое смешение мощи «металлической» ритм-секции (см.) с неживой механической агрессивностью электронных сэмплов (см.). Зародившийся в Германии в 80-е годы, к концу 90-х он охватил своей популярностью все экстремальные Европу и Америку. Тексты отражают самые бесчеловечные формы социальной агрессии, как то: мутации, зомбирование, клонирование, отношение человека и компьютера, причем подаются темы в весьма утрированной форме. (толчком к рождению стиля послужило творчество команды PINK FLOYD).

Инди [англ. indie, сокращение от independent music – независимая музыка] (*неизм.*) – музыка, позиционирующаяся на рынке развлечений как некоммерческая, издается т.н. «независимыми» лейблами, т.е. фирмами, не принадлежащими к крупному шоу-бизнесу, крупнейшие из которых (например, Nuclear Blast Records – крупнейший «металлический» лейбл; Epitaph Records – панк-роковый) несмотря на это обладают многомиллионным оборотом и развитой инфраструктурой.

Это не инди, то, что ты мне принес! Это попс.

(По материалам «Популярного краткого словаря металло-музыкальной терминологии», журнал PAINKILLER).

Индусы – музыканты, работающие в стиле «индастриал» (см. *индастриал*).

У тебя индусов знакомых нет? Я на басу жарю еще как!

Инструмент - 1. Совокупность музыкальных инструментов группы.

2. Отдельный музыкальный инструмент.

Инструментальная (группа) - (*вычурн.*) - музыкальный коллектив, играющий "металл".

Были мы инструментальной группой, а теперь попсари позорные.

Интро [англ. introduction – вступление] – концептуальная композиция (обычно инструментальная), открывающая *альбом* ((демо) -см.) и являющаяся как бы эпиграфом и прологом ко всему диску (в отл. от *аутро* (см.)).

Инфернал - Разновидность утробного рычащего вокала, использующая усиленный до неестественности очень низкий шепот

К

Кавер - (от англ. cover - угол) - собственная трактовка чужой песни или перевод ее на другой язык.

Кавер-бэнд (см. также *кавер, ковёр*) – музыкальная группа, занимающаяся не производством оригинального материала, а перепеванием/переигрыванием чужого.

Кавер-группа (см. *кавер-бэнд*).

Камбэк (англ. comeback – возвращение) (см. *реюнион*) – возрождение группы (обычно некогда очень известной), возвращение ее к активной концертной и студийной деятельности после долгого перерыва, бездействия или забвения.

Слыхал? Металчерч тоже о своем камбэке объявили!

Капелла (см. также *группа, формация,.....*) – «металлическая» группа.

Качёвая (музыка/группа) – энергичная, современная, удовлетворяющая музыкальным пристрастиям субъекта высказывания, но не обязательно качественная и сложная в исполнении.

Гопам и «Руки вверх» - качевая музыка!

Квадрат (неодобр.) - партия ударных инструментов, выдержанная в размере 4/4. Считается признаком дилетантизма барабанщика. Более других используется в стилях панк и панк-металл.

Киллер (англ. killer – убийца) – высокого качества, энергичная, экспрессивная, заводная музыкальная запись, а также музыкальная группа, обладающая всеми вышеперечисленными особенностями.

Да этот релиз – просто киллер!

Кипелыч (уваж.) - искажение фамилии вокалиста группы «Ария» Валерия Кипелова.

Кипелыч с годами только матерееет.

Кислота

Кисы – 1. Искаженное наименование хард-роковой группы KISS («Поцелуй»)

2. Поклонники/музыканты группы KISS.

Рожи мне у кисов (кис) нравятся. А музыку не запомнил.

Клава [происходит от слова клавиатура] – синтезатор (клавишные инструменты)

Клавиши - 1. Клавишные инструменты, синтезатор.

2. Партии для синтезированных инструментов в данном произведении.

Клавишник - музыкант, специализирующийся на клавишных инструментах.

Клавушник(ца) – клавишник, музыкант, специализирующийся на синтезаторах.

Мы нового клавушника вчера пробовали. И че?... (пауза). Не взяли!

Классик – восклицание, называющее какую-л. известную, популярную, классическую песню группы.

Клубника - то же, что и **клубный концерт** (см.)

На клубнику хочу! Возможны также варианты *по клубнику*, *на клубничку*.

Клубный концерт - выступление перед немногочисленной, избранной аудиторией. Обычно на К.К. демонстрируется новый материал группы и осуществляется его **обкатка** (см.)

Хотел бы я на клубном концерте «Арии» водочки попить.

Ковры (ед.ч. - ковер; то же, что и **кавер** (см.)

Коза (см. *козел*)

Козел (*одобр.*) - характерный жест (вытянутая рука с пальцами, кроме указательного и мизинца, зажатыми в кулак). Обозначает он козла, а, как известно, именно это животное в средневековых представлениях символизировало Дьявола. В качестве фэнского (см.) жеста был предложен Ронни Джеймсом Дио, отличившимся в проектах RANBOW, BLACK SABBATH, DIO.

Колбаса (мн.ч. - колбаски)- барабанная палочка. Название иллюстрирует эффект «резиновой дубинки», свойственный барабанной палочке, совершающей широкоамплитудные колебания.

Колбаситься (см. также **тащиться**, **рубиться**) - максимально раскрепошаться, плясать, трясти головой, нечеловечески кричать под тяжелую музыку.

Я давно так под такое мясо не колбасился.

Коллекция (*вычурн.*)(см. **банда**, **группа**, **формация**, **бэнд**) - музыкальный коллектив, исполняющий "металлическую" музыку.

Команда - рок/металл группа (см также **формация**, **банда**)

Комбик - аппарат, к которому подключается гитара, содержащий в чреве своем усилитель.

Композиция – музыкально произведение, песня.

А сейчас – композиция «Иванушек Int.», «Часть вселенной».

Контакт (от англ. contact) -- распространенный в органах андерграундной (см. андерграунд) прессы вид сноски после рецензии, где приведен адрес и Ф.И.О. лидера группы.

Контора – 1. Звукозаписывающая компания (см. *лейбл, лейба*).
Фэнзин орет, команда пишет, контора денег не дает? Ну, как всегда.

2. Репетиционная база.

Когда на контору парк свозить будем?

Концептуализм - 1. Особый прием, заключающийся в использовании на протяжении всего альбома (см.) единой музыкальной/текстовой темы (тогда песни представляют собой взгляды с разных точек зрения на тему, а иногда являются частями одного сюжета - в этом случае можно говорить о металл-опере (см.)).

2. (*неодобр.*) Использование на протяжении всего альбома одних и тех же (а иногда и развития их) музыкальных идей (риффов (см.)), что по идее должно создавать цельность всему произведению, выражать и развивать единую концепцию, но на поверку часто оборачивается занудством.

Концертная группа (Ср. *студийная группа*)

Концертник - альбом, обычно не включающий в себя новых песен, смонтированный из облагороженных в студии песен разных концертов данного тура. Является в свет обычно с целью расшевелить интерес к группе незадолго до выпуска очередного альбома. (См. *живая запись 1.*).

Корпс-пэинт (от англ. corpse-paint - раскраска трупов) - концертный грим блэк-музыкантов, основанный на использовании контрастных (преимущественно черного и белого) цветов.

Коррозия – сокращенное наименование российской профашистской «металлической» группы «Коррозия металла».

Ты на коррозию пойдешь? Я да, там бабы голые на сцене носят.

Костыли (только мн.ч., неизм.)(*неодобр.*)- партия барабанов определенного типа. Имеются в виду ударные с обильным использованием тарелок, выдержанные в размере четыре четверти (см. *квадрат*). . Считается признаком дилетантизма барабанщика.

Что ж там слушать? У них же сплошные костыли в песнях!

Костыль (*презр.*) - барабанщик-дилетант, пользующийся в основном музыкальным размером 4/4 (см. *костыли, квадрат*).

Косуха (*восх*)- куртка черного/коричневого цвета с диагонально расположенным замком-молнией, рукавами, сужающимися к концам, выполненная из толстой кожи. Предмет культа *байкеров-металлистов* (см.), и зависти или порицания всех остальных. На гопников (См. *гопник*) оказывает раздражающее воздействие.

Котел - иначе *бочка* (см.) и *бадя* (см.)

Кофр (ман.) - чехол для инструмента.

Кредитс (от англ. credit - доверие, честь) - список основных участников данной группы с указанием рода их деятельности в коллективе.

Кредиты (редк.) (см. *кредитс*)

Кренделя – 1. Жаргонное наименование английской поп-блэк группы Cradle of Filth (колыбель (люлька) мерзости).

2. То же, что и *кредитс* (см.)

Кроссовер [англ. crossover] – музыкальный стиль, соединяющий в себе элементы стилей *трэш-металл* (см.) и *хардкор* (см.). Примеры групп, работающих в этом стиле: MESSHUGAM, NEUROSIS.

Кофейники – 1. Жаргонное наименование российской хард-роковой группы «Черный кофе».

2. Поклонники/музыканты группы «Черный кофе».

Говорят, кофейники реюньон затеяли.

Кувалдометр (вычурн., ирон.) - вообще: маленькие ручки, переключатели на гитарах и прочем инструменте.

Курсива состояние (одобр.) -- нетрезвый вид и поведение музыканта/поклонника, причастного с производству/ воспроизведению музыки стиля металл.

Он опять в состоянии курсива. И где только деньги берет, мажор!

Кухня (фам.) - рабочее место барабанщика - его ударная установка (см.). *Как сядет за кухню - слова от него не услышишь. Воистину, магическая сила искусства!*

Л

Лабарь (см. *лабух*).

Лабать (неодобр.) - неаккуратно, непрофессионально играть на музыкальном инструменте.

Он лабал, как Винни Пух - хрипло и не в тему.

Лабствовать – 1. (см. *лабать*)

2. (ирон., фам.) – играть на музыкальном инструменте.

Лабстер (см. *лабух*)

Лабух (презр.) - презрительное название музыканта, используемое гопниками.

На этого хмыря посмотришь - кривой, сипой, а тоже - гитаристом называется. А я говорю - лабух. Лабух, одним словом.

Лаж - 1.(неодобр.) Ошибка во время концертной игры на инструменте: непопадание в ритм или на нужный лад (в случае с гитарой).

Лаж у него на концертах чаще случается, чем правильная нота. Когда не умеют петь - проливают, а играть - лажают!

2. (презр.) Недостойное данного коллектива, откровенно слабое или вообще проходное произведение.

Это не релиз, а лажа!

Лажать(ся) (неодобр.) - неумело, плохо играть (на муз. INSTR.), брать неверные ноты.

Он лажается постоянно, лучше его в банду не брать.

Лейбл [лэйбл]- фирма звукозаписи и промоушна, вытаскивающая на свет божий андерграундные проекты. Примеры: Rest In Peace Production (Россия), BLACK MARK (Германия), NUCLEAR BLAST (Швеция), CENTURY MEDIA (Франция).

Лид-вокал – солирующий голос в музыкальном произведении.

Лид-вокалист – солист.

Лид-гитарист (ср. *ритм-гитарист, лид-вокалист*) (лидер-гитарист) – гитарист, исполняющий в группе лидирующие (соло) музыкальные партии.

Линия – музыкальная партия какого-л. инструмента/голоса в произведении (песне).

И какова здесь линия бас-гитары, хотел бы я знать?

Лирика (ирон.) - тексты песен «металлической» группы.

Ну и кто у вас лирикой занимается.

Лирикс [англ. lyrics] (см. *лирика*)

Лириксист (ирон.) (lyrics+ist) – постоянный автор текстов в группе, как правило, исполняющий еще и функции вокалиста.

Почему у дерьмовых лириксистов хороший голос, а безобразные певцы – отменные лириксисты?

В лодке быть (*быть в глотке*, вариант) – быть в голосе.

Ломтевоз (см. *боевик*) – очень энергичная, быстрая, ритмичная песня.

Этот ломтевоз вперед летит, как ураган.

Лонгплей (от англ. longplay – долгоиграющий) – формат (см.) конечной продукции музыкальных групп. Время звучания - около 45 минут.

Лопух (фам.) – динамик звукового усилителя (колонки).

Лопухами обложились и зверствуют!

М

Мажорный (лейбл) [англ. major label] – крупная, как правило, транснациональная звукозаписывающая компания/корпорация. Большая часть мирового музыкального бизнеса контролируется такими «мажорами» как Sony Music, Universal, BMG, EMI, WEA.

Маздай (от англ. must die - должен умереть) (*презр.*) -- какое-л. явление, внушающее отвращение, недостойное жизни, позорящее то окружение, к которому относится.

Мальмстинутые – 1. Музыканты группы Ингви Мальмстина.

2. Поклонники шведского гитариста-виртуоза Ингви Мальмстина.

Маргинал (*ед. и мн.ч.*)(см. *гонимик*).(уничиж.)- номинация групп лиц без определенного увлечения, хобби, промышляющих мелким хулиганством и грабежами.

Если видишь перед собой урода в лакированных туфлях и трико, знай - это маргинал.

Мастер (то же, что и *мастер-диск* (см.). Особенности словоизменения. В Вин. Пад. Ед.ч. приобретает форму *мастера* (*Дай мне мастера послушать*). Но возможен и общепринятый вариант: *Дай мне мастер послушать*.

Мастер-диск - носитель, на котором находится запись музыкального материала группы, самая первая ее копия. На М.Д. песни переносятся в студии, он же - основа для тиража.

Дай мне мастера послушать.

Мастеринг (см. также *ремастеринг*) - окончательная цифровая обработка записи. Сложный комплексный процесс, включающий в себя большое количество промежуточных стадий.

На мастеринге у «Арии» всегда сидел Стас Карякин.

Мастермайнд – идейный и идеологический лидер металлической группы.

Есть тут у нас один хмырь. Лезет в мастермайнды.

Материал (*только ед.ч.*)- 1. Отдельные, не закрепленные за определенной песней музыкальные куски, аранжировки (синоним слову *запчасти* (см.).

2. Совокупность всего написанного (освоенного, как в в случае с каверами (см.) группой за все время ее существования.

Поделились бы, что-ли, материалом...

3. Совокупность произведений, из которых формируется программа (см.).

Нет, из этого альбома приличный материал не собрать!

Машинка (преим. ед.ч.)1.(иначе рычаг (См.)

2. синтезатор.

Мажор (неодобр.) видовое название лиц, не связанных с музыкой. Синоним номинанта *цивил* (из жаргона *гонимиков*).

Таких правильных (от слова правило в смысле расписания поведения) рож, как у мажоров не встретишь даже на иконах!

Мажорный лейбл - звукозаписывающая, распространяющая музыкальную продукцию, занимающаяся рекламой выходящей под ее крылом продукции фирма, ставшая не только рентабельной с коммерческой точки зрения, но и прибыльной и престижной.

Был Nuclear Blast мажорным лейблом, мы помрем, а он мажорным останется. Есть непреходящие ценности.

Мегадейв – прозвище американского музыканта Дэвида Мастейна, возникшее из контаминации его имени и первой части названия его музыкального коллектива – MEGADETH.

Все-таки мегадейв круче Кирка Хаммета (соло-гитарист группы METALLICA).

Мегасэллер – наиболее популярная, продаваемая группа.

2. Наиболее продаваемый альбом или песня.

«Мастер оф паппетс» был в свое время мегасэллером.

Медиатор

Медиаторщик (Ср. *пальцист/пальцовщик*)

Медляк (ед. и мн.ч.)(*пренебр.*)- легкая, лиричная, медленная песня или композиции хэви-, трэш-металлической (см. *хэви-металл, трэш-металл*) группы. Когда у какой-л. группы их появляется слишком много, она получает немало хлестких эпитетов от собственных *фэнов* (см.). М. хороши в гомеопатических дозах. Признанное общественностью нормированное количество М. на альбом хэви-группы - 1-2.

Медляки характеризуют одновременно разносторонность группы и призрак ее надвигающегося творческого краха.

Мейденовский – Относящийся к жизни и творчеству группы IRON MAIDEN.

Мейденовский звук мы слышали слишком у многих.

Мелодик-металл - 1. Отличающееся выровненным, гладким, смягченным, "прилизанным" звуком направление стиля *пауэр-металл* (см.). При записи материала, относящегося к данному подстилю, гитары убираются несколько на задний план, их звук смягчается, лишается характерной "металлической" резкости, тяжести и хриплости. Возрастает роль синтезаторов (они исполняют самостоятельные партии, а не используются в качестве

фона как в более жестких стилях (см. пауэр-металл, хэви-металл, дум-металл, (симфо) блэк-металл), иногда используется женский оперный вокал. Тематика текстов располагается в области псевдоэпосной героики и мифотворчества признанных фэнтези-писателей (например, Джон Руэл Роналд Толкиен, "Сильмариллион", "Властелин колец").

Примеры групп, специализирующихся в этом стиле: NIGHTWISH, CHILDREN OF BODOM (некоторые, впрочем относят эту группу к стилю Progressive-metal (см. *прогрессив-металл*)).

Какой-то этот мелодик-металл гладкий что-ли, слуху не за что уцепиться. Все прилизано, как ранка ночного нетопыря. Для подростков и прочих неисчерпанных кладезей юношеского максимализма, вот мой вердикт.

2. Синоним пауэр-металла (см.)

Мероприятие (ед. и мн.ч.)(авт., вычурн.)- ставшее своеобразным ритуалом празднование выпуска альбома/демы (см. все) или удачного/неудачного концерта.

Наша жизнь - периоды ожидания очередного мероприятия.

Металкор – собирательное название родственных музыкальных стилей: *грайндкор, хардкор* (см.)

Металл (только ед.ч.)(от англ. Metal) - эстремальное неконформистское течение в музыке, пришедшее на смену рок-н-роллу (является естественным развитием последнего) в связи с появлением возможности технически утяжелить звук. Характерными особенностями М. являются: заимствованная из классической камерной музыки ритм секция, длинные солирующие партии высокочастотного инструмента, унаследованные от джаза и относительная длительность произведений. М. ориентирован на исполнение небольшими (от трех до 7-8 человек) коллективами.

Металл не для слабых умом и телом.

Металлист (металлер - самоназвание.) (ед. и мн.ч.)-

1. Поклонник металлической музыки.
2. Исполнитель музыки «хэви-метал».
3. Адепт своеобразной одноименной жизненной философии, неформал.

Металл-опера (ед. и мн.ч.)(уваж.)- исключительно редкий формат музпродукции ввиду почти непосильности в суровых андерграундных условиях реализовать его. Характеризуется использованием камерных инструментов для поддержания соответствующего настроения и нескольких вокалов (в

большинстве случаев) для организации линии диалогов, звукоподражательностью некоторых инструментальных партий (см.) (только реализовать это достойно удастся весьма немногим). Естественно, развивается единый сюжет (см. *концептуализм*). Примеры: AGE OF SANITY «CRYMSON», RHAPSODY «SYMPHONY OF ENCHANTED LANDS».

Да-с, накатать металл-оперу - это не одноклеточный альбом выпустить. А уж вживую ее сыграть...

Метелица (только ед.ч.)(пренебр.) жаргонное название популярной американской трэш-группы (см *трэш-металл*) METALLICA. *Господа, я собрал вас здесь, чтобы сообщить вам пренеприятное известие - в Воронеж едет Метелица.*

Метла (только ед.ч.)(презр.) - жаргонное название популярной американской трэш-группы (см *трэш-металл*) METALLICA.

Ты задолбал своей метлой, слушай.

Мидтемповый (от англ. middle temp - т.е. среднетемповый)(см. также *боевик, ломтевоз, медляк*) – среднее по скорости исполнения музыкальное произведение (песня), обычно тяжелое и «грузное». Вместе в «боевиками» и «медляками» составляет классификацию песен по принципу скорости и тяжести.

Микст - 1. Высокий мужской голос, отличающийся плавным переходом от чистого голоса к фальцету.

Микстом можно по праву гордиться.

2. Комбинация "чистого" голоса и фальцета, используемая вокалистами преимущественно стиля пауэр-металла (хэви-металла) (см.), а также плавный переход между ними (см. *переход*).

Микшер (преим ед.ч.)- пульт звукорежиссера.

Интересно, а у бога был микшер, и если да, то какой модели.

Минус - запись песни со всеми инструментами, но без голоса.

Пора от минуса избавляться, голос писать!

Миньон (преим. ед.ч.)- мини-альбом, вкл. в себя несколько новых песен, либо переигранных старых.

Ну и время: каждый норовит по миньону выпустить. А кто, скажите на милость, их слушать будет?

Мини (см. *миньон*).

Мини-альбом (см. *миньон*).

Могучая кучка (ирон., авт.)(только ед. ч.) - жаргонное название иолодного и амбициозного коллектива.

Интересно, будет ли на очередном сейшине светиться наша могучая кучка?

Монитор (ед. и мн.ч.)- колонка, стоящая на сцене и направленная на исполнителей. Используется для внятного воспроизведения того, что музыканты играют, чтоб те не ЛАЖАЛИСЬ (см.), и в качестве подставки для ног. Весьма полезное устройство.

И с мониторами-то не всегда определишь, что за вещь играют, а уж без них.

Монстр (ед. и мн.ч.)(уваж., восх.) -- оценочное слово, применяющееся по отношению к виртуозным музыкантам.

Да он просто монстр!

Морфы – жаргонное наименование финской doom-death группы AMORPHIS. Самая

известные работы – The Tales of the Thousand Lakes («Сказки тысячи озер») и Tuonela.

Морфы – малаца! Столько стилей понаоткрывали!

Мотор – 1. Жаргонное наименование американской «металлической» группы MOTORHEAD (непереводимо).

Посмотрел я на Лемми Килмистера из мотора и понял, до чего можно допить к 55-ти годам.

2. Поклонники/музыканты группы MOTORHEAD.

Моторы дряхлые и вялые, а на концертах Лемми задирает голову, чтоб хоть что-нибудь высипеть.

Музан 1. (пренебр.) - музыкант, об уровне профессионализма которого не знаешь, но он априорно не нравится.

Этот ваш гитарист просто музан какой-то!

2. Музыкант (нейтральная эмоц.-экспр. окрашенность).

Мыльница (устар.)- последовательный набор приставок для электрогитары.

Мэгзин (от англ. magazine - журнал)- официальное андерграундное издание с определенной периодичностью и тиражом более 1000 экз. Примеры: METAL HAMMER, NORDIC VISION, METAL MUSIC MAGAZINE (бывш. Legion Magazine)(Беларусь), РОК СИТИ (с марта 2000 года - Metal City) (Россия).

Мэйденовский - относящийся к творчеству английской хэви-металлической группы IRON MAIDEN ("Железная девственница"). (о характерном звуке, настройке инструментов, стиле вообще и т.д.)

Дело мэйденовское живет и побеждает. Мейденовский звук, например, наверное бессмертен. У кого он только не встречается!

Мэйнстрим (от англ. Main-главный+stream-поток, течение) (*презр.*) - когорта коллективов, работающих в данном стиле, являющая собой пример для подражания и заинтересованная в создании «стереотипа правильности» собственного творчества, идеологии и т.д.

Мясо (*одобр.*)- 1. Грязное, резкое, брутально мощное звучание, граничащее с какофонией и атональностью, ценимое особенно в стилях death- и black-metall (см.).

2. Крайне тяжелые стили металла (grind-, death-metall (см. все).

3.. Тексты с паталого-анатомическим (CARCASS), извращенно-сексуальным (CANNIBAL CORPSE) и постсмертным содержанием.

Мясники (*презр.*) -- однозначно эмоционально окрашенное собирательное название *дэтстеров* (см.) и музыкантов, исполняющих *грайнд-кор* (см.), мотивированное увлечением оных играть «сверхгрязную» по звуку музыку и создавать извращенно-сексуального и патологического содержания тексты для песен. (см. *мясо*).

Н

Навороченный – 1. Музыкант, сильно выделяющийся на общем фоне какими-либо качествами.

Ну и навороченный же тип этот Калугин!

2. Сложная со множеством особенностей, находок и «спецэффектов» музыка.

Ну и навороченные же у них вещи встречаются!

3. Сложная, с дополнительными сервисными системами (об аппаратуре).

Пульт у них навороченных до жути.

Народный умелец (НУ) (*авт.*)-- свободный музыкант, ищущий музыкальный коллектив, чтобы применить на практике свои умения.

Наследник – 1. Группа, продолжающая наработки, развитие жанра/стиля, ориентирующаяся,

продолжающая дело признанных мастеров жанра.

Дожить бы до наследников!

2. Группа/музыкант-подражатель.

Нашкукатуренные (*пренебр.*) - номинация музыкантов, специализирующихся на стиле *блэк-металл* (см.), возникшее в результате использования ими на концертах контрастного грима.

Наштукатуренные опять чудят.

НВБХМ [нэвэбэхэм] (озвучание англ. аббревиатуры NWBHM - New Wave of British Heavy Metall - новая волна британского *хэви-металла* (см.)) – течение, возникшее в начале 80-х с целью облагородить и обновить уже загнивающий к тому времени слащавый американский тип металла. Под хоругвью течения выступали следующие группы: IRON MAIDEN, MANOWAR, JUDAS PRIEST и др.

Нифер (*ед. и мн.ч.*) (*презр.*)- название любого музыканта/поклонника «металлической музыки».

Развелось ниферов волосатых...

Ноев ковчег (*ирон.*)(*см. база, точка, запятая, склад*) – репетиционная база, которую используют несколько коллективов.

Не база, а ноев ковчег какой-то

Нойз – 1.Звук, часто неприятный, неестественный, используемый в сэмплах (см. *сэмпл*) в современных «электронных» группах и диджеями.

2. (*редк.*) То же, что и **звук 1, 3.**

Ноктюрнал (*только ед.ч.*)- иначе блэк-вокал (см.).

Ревут белугой, а поют ноктюрналом.

Ньювэйвовец – поклонник/исполнитель музыки в стиле *new wave of british heavy metal* («новая волна британского хэви метала»)(*см. НВБХМ*).

Лет десять назад мы, слышите, сынки, были ньювэйвовцами.

Ньюслеттер (*ед. и мн.ч.*)(от англ. newsletter - письмо с новостями)- скромных формата и объема печатный орган с упором на новости и краткие рецензии, рассылаемый по почте. В иерархии андерграунд-изданий стоит даже ниже *фэнзина* (см.). Зачастую бесплатен. В последнем случае, чтобы окупить труд (речь, конечно, не о прибылях), реализуют пришедшие на рецензии кассеты с записями групп. Такая вот извращенная экономика. Примеры: MORTICIANUM SKULL, OUPIRIC NEWSLETTER.

Ньюслеттеров мало. Берегите ньюслеттеры.

О

Обелиск (*только ед.ч.*)– жаргонное наименование российской «металлической» группы «Черный обелиск».

Я с обелиском в металл вошел. Группа детства, блин.

Обкатка (песен) - демонстрация новой программы сразу после ее записи, наблюдение за реакцией публики на нее, а также выработка шоу. Обычно О. Осуществляется в череде **клубных концертов** (см.)

Что-то долго они обкаткой занимаются. Пора бы и в турне.

Облажаться (неодобр.) - 1. Провалиться с выступлением.

Ты был на их последнем концерте? Жаль, они божественно облажались.

2. Потерпеть убытки от низких продаж кассет/компакт-дисков.

С новым альбомом они облажались!

Обсос (только ед.ч.)(унич.)-- низшая степень качества произведения/игры кого-л и т.д.

И охота тебе валандаться с этим обсосом?

Овердрайв (только ед.ч.)- одна из самых первых **примочек** (см.), обладающая относительно мягким звуком по сравнению с **дисторшином** (см.) и иже с ними. Используется исторически в хард-роке, а сейчас в умеренно тяжелых стилях музыки или за неимением чего-то более серьезного. (См. также **дисторш(е)н**, **квакушка**, **флэнджер**).

Овердрайв овердрайву рознь.

Огоньки - Жаргонное наименование группы IN FLAMES.

Однорыльщина (см. *уан мэн проджекст*)

Оззик (Озыка) (уваж.) жаргонное изменение имени известного музыканта (Оззи Осборн, бывш. Лидер группы BLACK SABBATH).

У Оззика голос сильный, но противный. Но сильный.

Оно! (неизм.)(уваж.) – эмоциональный одобрительный возглас по отношению к творчеству, манере и профессионализму игры и т.д.

Это - оно! (один из очень немногих контекстов употребления данного слова).

Опер – оперный вокал, используемый в «металлической» музыке.

Опопсеть (попсеть, опопсевать, опупсевать) - заслуживать принадлежность к попсе (См. **попса**)

Опопсела без меня земля.

Опус (пренебр.) – 1. Альбом музыкального коллектива.

2. Песня музыкального коллектива (см. также **вещь 1**)

Оралю (только ед.ч.)(фам.) -- микрофон вокалиста. Здесь налицо реализация фонетического смысловосприятия слова. необразованных людей.

Оргоносцы – музыканты российской металлической группы «Оргия праведников» во главе с гитаристом Сергеем Калугиным, который до ее создания в одиночку записал талантливый альбом «Нигредо» (Nigredo).

Оргоносцы великолепны. Чего только стоит их «Туркестанский экспресс»!

Орудие (ирон.) – музыкальный инструмент.

Расчехляем свои орудия и – в кружок!

Открывашка – песня, с которой начинается альбом/выступление.

Открывашкой, прямо скажу, не впечатлили.

Отстой (только ед.ч.)(унич.)- Крайне слабое произведение (профессионализм игры и т.д.), достойное презрения, но недостойное прослушивания.

Такого отстоя я давно не слышал!

Олдовый (металлер) (ед. и мн.ч.)(уваж.) –1. Заслуживший доброе имя музыкант со стажем;

2. Старый, уважаемый в тусовке (см.), поклонник какой-л. музыки/конкретной группы.

Чтоб стать олдовым металлером, нужно долго и самоотвержено трудиться.

П

Палка (пренебр.) – гитара, иногда – невысокого качества.

Пальцист (Ср. медиаторщик) – гитарист, играющий пальцами.

Пальцовщик (Ср. медиаторщик) – гитарист, играющий пальцами.

Парк (см. также *инструмент, аппарат*) – совокупность инструментов, аппаратуры в активе данной музыкальной группы.

Партия (ед. и мн.ч.) – с точки зрения аранжировки – это последовательная музыкальная линия, осуществляемая инструментом, соответствующее законам гармонии взаимодействие ее с линиями других инструментов. При этом П. низкочастотных инструментов пишется в соответствии с учетом их ритмообразующей функции. Что же касается высокочастотных инструментов, то им, как правило, поручается осуществлять мелодический рисунок.

Слабые партии, слабая их аранжировка, - что еще нужно для провала альбома?

Пассажир (ед. и мн.ч.) – 1. Стилистический синоним слова *сессиионник* (см.).

Возьмем на запись пассажира?

2. Случайный человек в каком-л. предприятии, проекте (см. *проект*).

Он не внушает мне доверия. Явно пассажир.

Пауэр-металл (только ед.ч.)(от англ. power - мощь)(иначе *хэви-металл* (см.).

Пауэрщики – поклонники/исполнители музыки в стиле *пауэр-металл* (см.).

Пауэрщики – люди веселые. Не то что загнанные блэкари-злобари.

«Педералистический» (блэк) (только ед.ч.) – так «трублэковцы» (см. *тру-блэк*) кличут современный коммерческий вариант «черной музыки».

П-им блэком мы уже сыты по горло. Не хватает теперь только п-ого дэса!

Плавный переход (см. *переход*).

Пласт – 1. Грампластинка.

2. Компакт-диск.

У пластов звук мягче, естественнее, чем у цифры.

Переход I – различимая область между чистым голосом и фальцетом вокалиста. Считается признаком профессионализма, когда *переход* неразличим, это называется *плавным переходом*. (см. также *расточить переход*).

Переход II – 1. Чередование музыкальных тем (см. *рифф*) в музыкальном произведении.

2. Резкая смена музыкальных тем в произведении (песне), часто ломающая ритм предыдущего отрывка; иногда сопровождающаяся паузой, если есть эмоциональный или стилиевой контраст.

Перкаши (официальные названия - *перкуссия*. См.)

Перкуссия (только ед.ч.)(см. *перкаши*) – ударные инструменты для исполнения акусти-ческой музыки.

Песок (только ед. ч.) – «шершавый» звук помех на незаписанной, но рабочей части звуковой дорожки граммофонных пластинок или аудиокассет.

Где ты эту кассету надыбал? Из нее же песок сыплется.

Пидеры (*волосатые П.*)(ед. и мн.ч.)(унич.) – собирательное название всех лиц, обладающих длинными волосами (металлистов, хиппанов, некоторых панков), бытующее среди идейных оппонентов. Появилось на свет благодаря проекции психологического свойства лиц нестандартной ориентации походить прическами на женщин на всех длинноволосых. Пример неотесанности гопников (см.) и многоуровневой номинации.

Всем волосатым п-ерам - хана!

Пилить – монотонно, однообразно играть на музыкальном инструменте (гитаре например).

И пилят, и пилят. Скучно.

Пингвины (преим. мн.ч.)(презрит.) – презрительное прозвище блэк-музыкантов. Основано на их контрастной концертной раскраске. (см. *corpse-paint*).

Как надоели эти жабы хари вездесущих пингвинов. Плюнуть негде.

Пинки (см. *пифа*) - искаженное наименование группы PINK FLOYD..

Как пинков послушаешь, сразу травки хочца.

Пионер (от англ. Pioneer - первооткрыватель, а скорее, от переосмысленного русского значения слова) (*презр.*) -1. Музыкант, наделенный посредственными способностями к музицированию и наполеоновскими амбициями.

2. (*пренебр.*) Неопытный музыкант, стремящийся всюду нахвататься беспорядочных знаний и умений, назойливый, смешной и вечно заискивающий перед более старшими и опытными товарищами.

3. (*презр.*) Молодой *фэн* (см.), наделенный недостатками первого и второго, указанного в этой словарной статье, типов и только одним достоинством - потенциальной возможностью морально вырасти над собой.

Писать(ся) - осуществлять перенос музыкального материала группы на специальный носитель (аудио-кассета, компакт-диск).

Когда писаться-то начнем?

Пифа (см. *пинки*)– искаженное наименование группы Pink Floyd.

Пластинка – коммерческий релиз вообще; альбом.

Как тебе эта их новая пластинка?

Плэй-лист (см. *программа*)– 1. Список песен текущего выступления.

Поддержка - концертный тур, проводимый музыкантами в целях популяризации и закрепления успеха вышедшего незадолго перед этим альбома. (см. *альбом*)

Подпевки (только мн.ч.)(см. *бэк-вокал*) - подголоски, неосновной голос.

Знаешь, фраза «быть на подпевках» напоминает мне другую - «быть на побегушках». Уж и не знаю, почему.

Подписать кого-л - употребляется при следующей постановке фразы: *Мороз Рес. Подписали [название группы в родительном падеже]* (т.е. заключили контракт).

Подтанцовка – хореографическое сопровождение музыкального номера.

Эти придурки опять полуголых проституток на подтанцовку вытасят?

Полено – гитара.

Попиливать (*пренебр.*) - участвовать в каком-л. музыкальном проекте на правах сессионного музыканта (см. *сессионник*).

Я у них в прошлом году попиливал - хорошие ребята.

Попса (только ед.ч.)- 1. (*унич.*) Свехприбыльная индустрия музыкальных развлечений (в отл. от *андерграунда*. - См.) с ее всеохватывающей, глобальной ориентированностью на потребителя. Вынуждает многих талантливых артистов заниматься производством сиюминутных «культурных ценностей».

2.(*презр.*) Произведение любого из видов искусств, созданное с учетом массового спроса и ориентированное на самые широкие круги потребителей. Как следствие, оно максимально упрощено и коммерциализировано.

Попсня (*устар, презр.* Слово времен расцвета русского рока). См. *попса*.

Пороть горячку (*авт., презр.*) - выступать. Преимущественно о процессе выступления дэс-музыкантов (см. *дэс-металл*).

Когда же они будут, наконец, пороть горячку.

Праздношататься (*ирон.*) - пребывать в турне.

Запишем альбом, и айда праздношататься!

Праздношатающиеся (только мн.ч.) - группа, находящаяся в турне.

Кто эти праздношатающиеся?

Прикид (*преим. ед.ч.*)(*уваж.*)- 1. Одежда, соответствующая какому-либо музыкальному стилю.

2. Сценическое облачение рок/метал музыканта.

3. Стиль, манера подбирать одежду и одеваться.

Приблуда (см. *примочка, звучок, присоска*) - звуковой фильтр.

Примочка (ед. и мн.ч.)- электронная схема, забранная в кожух, через которую с целью искажения пропускается звук гитар и реже бас-инструмента. Металлический звук без одного прибора немыслим.

Звук определяется примочкой.

Присоска (см. примочка) - звуковой фильтр.

Притопить - 1. Убыстрить ритм во время проигрывания песни, намеренно или по неумению.

Мы опять притопили, как четырехкопытные скаковые придурки.

2. Увеличить громкость звучания инструмента на репетиции или при сведении записи в студии.

Притопи мне чуток гитарку, а то совсем жирком заплывет.

3. «Задавить» звучание какого-л. инструмента путем повышения громкости звучания или изменения частотного баланса одного или всех других инструментов.

Прог-металл (см. *прогрессив-металл*).

Программа (только ед.ч.)(ман.)- совокупность песен, каверов (см.) и инструменталок (см.), выбранных группой к исполнению на протяжении всего тура (см.)

Думаешь, если мы смогли записать эту программу, это значит, что ее будут слушать?

Прогрессив-металл [англ. progressive] – наиболее интеллектуальный стиль «металлической» музыки (антипод панка), отличающийся часто сменяющимися, нестандартными («кривыми») тактовые размеры, продолжительные и частые соло (проигрыши и импровизации, развития центральной мелодии), нестандартные вокальные пассажи, продолжительность композиций (до 20-40 минут). Самые известные представители этого стиля – Dream Theater, Symphony X, Fates Warning. В большинстве же случаев группы, представляющие этот стиль, недолговечны.

За прогрессивом устаешь так, словно целый день мешки ворочал.

Проект 1. (ед. и мн.ч.)(уваж.) - творческое предприятие, затеянное первоначально для отражения собственного творческого мира в призме профессионального мастерства в данной области, постепенно перетекающее в пограничную область призрачной охоты за длинным рублем

2. В более узком смысле - группа, играющая в одном (или многих) из металлических стилей.

Мы уже писали об этом проекте белорусских злобарей.

Прокачать – 1. Обеспечить хорошую слышимость музыки в зале, помещении для репетиций (об аппаратуре или о группе музыкантов).

Эти колонки прокачают любой зал!

Эти злобари и деревенский клуб прокачают!

2. Привести аудиторию в активное восхищение музыкой (см. **раскрутить I, завести**).

Эти злобари и деревенский клуб прокачают!

Пролежни – фонетическое искажение названия популярной с конца 90-х гг. «электронной» группы PRODIGY [продиджи]

Пролетарь(ий) – 1. То же, что и пассажир (1,2)

2. Невезучий или средненький музыкант, искренне желающий заниматься этим делом, не задерживающийся долго в группах и часто сменяющий их.

Недавно еще одного пролетаря спровадили. И почему их так много среди вокалистов?

Пролететь - 1. Более-менее удачно выступить с «сырым» материалом.

Как мы пролетели, уф! Киркоров с его фанерой над Парижем отдыхает!

2. Выступить быстрее, чем планировалось.

Сначала пролетели программу, а потом пришлось ковры раскатывать.

3. Оказаться неожиданно приглашенным выступить на фестиваль, джем-сейшн, клубный концерт.

Мы здорово пролетели на этот фест.

Промо- (кассета, запись, кампания) (от англ. promotion - рекламирование, реклама)- первая часть сложносоставных слов, обозначающих предметы или совокупность действий, направленные на "раскрутку", увеличение объема популярности группы среди пластов ее целевой аудитории.

Промо-демо (см. **промо-кассета**)

Промо-кассета- кассета с музыкальной записью, рассылаемая коллективом-автором по адресам звукозаписывающих компаний и лейблов (см.)

Завалили просто промо-кассетами, ироды. А мы вовсе не ненасытные.

Промо-копия – музыкальный материал, отсылаемый на рецензирование в специализированную прессу.

Такую промо-копию не шли. Ты хорошую шли, а то пошлют.

Промокашка - 1. Промо-кассета (см.)

2. (*пренебр.*) Промо-кассета с неудовлетворительным либо по качеству записи, либо по профессионализму его исполнивших музыкантов (или низкокачественным по аранжировке, качествам музыки) материалом.

Опять пакостная промокашка попалась! Горе мне, промокашечному горе-рецензенту.

Промо-кампания - комплекс мероприятий, направленных на рекламу и выгодную реализацию музыкальной продукции подшефной лейблу (см.) группы.

Промотёр - искажение англицизма промоутер (т.е. распространитель), созвучное с глаголом «промотать». В результате этого возникает комический эффект.

Протаскивать (см. *раскручивать*) - планомерно популяризировать что-л. (группу, альбом).

А Тату протащили. И Баскова протащили, хоть он и поет хорошо.

Процессор (гитарный) (*преим. ед.ч.*)- устройство для фильтрации звука с расширенными функциями, включающее в себя целый набор примочек («квакушка», *дисторшн*, *фленджер* и т.д. (см. все). Как правило, Г.П. вынесен в отдельный кожух с цифровой электронной панелью, указывающей, какой именно фильтр включен, и педалью.

Твой процессор - запорожец среди процессоров. Просто машина для бездорожья.

Прыгучий - музыкант (обычно *фронтмен* (см.)), активно ведущий себя во время выступления. В понятие "активность" в данном случае входят прыжки по сцене, подкидывание в воздух микрофонной стойки, беготня, вопли в микрофон и т.п.

Пулеметчик (*устар.*) – ударник в рок-группе.

Эй! Заряжай свою ленту, пулеметчик (Малый словарь молодежного жаргона. – Воронеж, 1992 год.)

Пэган-металл - музыкальный стиль, ответвление блэк-металла (см.), т.н. *языческий металл*. Стиль, использующий фольклорную музыку мотивы и темы, как музыканты их понимают, это стиль, в основе которого стилизация под фольклор. Пример музыкального коллектива, играющего в этом стиле - белорусский GOD's TOWER

Пэган-металл бестолков, но в расцвете.

Пэйткорпс (см. *кориспэйт*).

Р

Радио-рок (см. *рэидио-фрэндли*)

Разборчивый (звук)

Развестись – расстаться, разойтись с группой, в которой играл (о музыканте).

Он с вами давно развелся?

Разогрев (только ед.ч.)- 1.Выступление провинциальных групп, служащее прелюдией для концерта основной группы (см. *хэдлайнер*) и призванных довести зал до подходящего эмоционального состояния.

От качества разогрева зависит, как группу будут принимать в дальнейшем.

2. Процесс постепенного достижения поклонниками максимального по интенсивности обмена энергией с музыкантами.

Я буквально чувствовал, как они разогревались. Такого быстрого разогрева я еще не наблюдал.

Раскрутка (только ед.ч.)- 1. Установление контакта с залом во время концерта. (Раскрутить зал=завести зал).

2. (неодобр.) Процесс целенаправленного создания популярности какому-л. музыкальному коллективу, какому-л. проекту.

Слепой увидит, что их нещадно раскручивают.

Раскрученность (см. *раскрутка*)

Раскручивать (см. *протаскивать*) – планомерно популяризировать что-л. (группу, альбом).

Раскрутили бы нас! Мы бы талантливыми стали.

Расточенный переход (см. *расточить переход*, также *переход, плавный переход, микст*).

Расточить переход - добиться незаметного «перетекания» чистого голоса в фальцет.

С такой-то практикой! Неудивительно, что он расточил переход.

Расческа – 1. Гитара;

2. Синтезатор в форме гитары (такая форма была модной в 80-е).

Ревер - (преим. ед.ч.) сокр. от *ревербератор* - эффект эха и выделения какого-л. инструмента.

Реверанс (ед. и мн.ч.)(ман.)- 1. Музыкальное заимствование из других источников с указанием авторства;

Ты насчет реверансов? Послотри на вкладке: они там обычно указываются.

2. (пренебр.) Подражание стилю других групп в собственном творчестве.

Да у них реверансов в каждой песне неисчислимое количество.

3. (презр.) Заискивание перед знакомыми лично более-менее известными музыкантами.

Ты с ним даже не заговаривай - закидает реверансами!

4. (ирон.-презр.) Действие, которое будучи совершенным одним музыкантом, создает неприятности его коллегам.

После такого реверанса я уж хотел ему по рожке съездить, да передумал.

Рекорд-сессия (см. также **фотосессия**) – период студийной записи нового альбома музыкальной группы.

Релиз (ед. и мн.ч.)(ман.)(от англ. release - освобождение)- конечная продукция андерграунд-индустрии, будь то демо (см.), диск (см.), альбом, журнал (см. magazine) и т.д.

Релизы создают иллюзию жизни в андерграунде.

Ремастеринг (см. также **мастеринг**) - 1. Цифровое восстановление поврежденной или старой записи. Сложный комплексный процесс, включающий в себя большое количество промежуточных стадий.

Запись сразу после записи плачет о ремастеринге.

- 2. (ирон.) Какое-либо радикальное изменение во внешности реципиента (синяк, сломанная нога).

Что это у тебя за ремастеринг на рожке?

3. Действие, повлекшее за собой бросающееся в глаза изменение внешности (удар, толчок)

Рожка твоя наглая просит ремастеринга.

Репа (преим. ед.ч., так как в разговоре имеется в виду всегда определенная, конкретная репетиционная база)(фам.)- 1. Репетиционная база.

2. Непосредственно репетиция.

Хорошо хоть вспомнили, что на репу пришли.

Реюнион (см. **камбэк**) – возрождение группы (обычно некогда очень известной), возвращение ее к активной концертной и студийной деятельности после долгого перерыва, бездействия или забвения.

Слыхал? Металчерч тоже о своем реюнионе объявили!

Риповец (*преим. ед.ч. из-за получающейся при образовании формы мн.ч. некоторой неблагозвучности и громоздкости.*)(от аббревиатуры R.I.P.- Rest In Peace - покойся с миром) (*презр.*) - 1. Человек, взявшийся за какое-либо полезное андерграунду (см.) дело, и не выполнивший его вообще, а в клиническом случае и похеривший деньги;

2. Человек, уверявший всех, что он - бессеребренник, и прихвативший доверенные деньги.

3. Всякое ненадежное лицо.

Ритм (*только ед. ч.*) - 1. Ритм-гитара;

2. Вся ритм-секция, включающая в себя бас-гитару, ритм-гитару и ударные.

Сначала ритм держать научись, а потом приходи!

Ритм-гитарист (*пренебр.*)(ср. **лид(ер)-гитарист**) – музыкант, исполняющий в песнях коллектива фоновые (ритм)-партии.

Ритм-гитаристы – самые первые кандидаты на вылет. В любой группе.

Ритм держать - играть согласованно со всеми участниками группы.

Ритмуха (*ед. и мн.ч.*)(устар., фам.) - ритм-гитара.

Ну и ритмуха у тебя! Сам самогонил?

Ритм-секция (*преим. ед.ч.*)-- 1.Совокупность музыкальных партий произведения для инструментов занимающих низкие частоты и обладающих ритмообразующей функцией.

Тако ритм секцией только ворон пугать!

2. Собственно инструменты низкого тембра.

Ничего из ритм-секции не забыли?

3. Музыканты, играющие на инструментах ритм-секции.

Ритм-секция в сборе? Тогда можно начинать репетировать!

Ритмы (*только мн.ч.*)(ирон.) - ехидное высказывание, характеризующее доминирующий признак современной популярной музыки

Рифф (*ед. и мн.ч.*)- 1. Ограниченный во времени и пространстве отрывок музыкального произведения (металлического) из сочетания и последовательности которых и строятся песни в этом стиле.

Этим риффом мы заткнем концовку!

2. (см. **рыба**)Костяк песни без текста и окончательных аранжировок, используемый вокалистом для подбора собственной партии и определения ритма текста.

Вожусь с риффом и холодным потом обливаюсь: влезет текст или нет...

Риффинг – 1. Процесс сочинение музыкальных тем (риффов).

2. Процесс виртуозного исполнения музыкальных тем (риффов).

Ролл (только ед.ч.) – рок-н-ролл.

Ты, я вижу, в ролле новичок.

Рояль (преим. ед.ч.) 1.(вычурн.)- гитара;

2.гитара хорошего качества.

Рычаг (только ед.ч.)(иначе машинка (см.)) - ручка на гитаре, приводящая в действие механизм искусственного натягивания струн для получения визжащего звука.

Ты рычагом-то поменьше дергай, образина!

Рубить (уваж.) – 1. Максимально экспрессивно и энергично играть ритм на электрогитаре.

Я как услышал, как вы рубите, сразу заделался вашим фэном!

2. Исполнять партию на барабанах.

Рубиться - получать эстетическое удовольствие на концерте, что выражается в конвульсивных и неумелых, но очень экспрессивных телодвижениях, размахивании головой и поднятием в воздух правой руки с «козлом» (см.)

Пойдем со мной, сынок! Я научу тебя рубиться!

Рулить – играть музыку.

«В целом же нью-йоркцы рулят агрессивный кроссовер: умный, энергичный, закрученный»

(METAL MUSIC MAGAZINE)

Рыба - (см. 2. Рифф, болванка) Костяк песни без текста и окончательных аранжировок, используемый вокалистом для подбора собственной партии и определения ритма текста (Источник: книга «Легенда о динозавре», - М., 1999 г.)

Рэйдио-френдли (неизм.)(агл. *radio-friendly* – букв. «дружественный радио») – единица музыкальной продукции (песня, композиция), пригодная для воспроизведения в радиопрограммах. Должна отвечать определенным требованиям: принадлежность к популярной музыке, несложность восприятия, «раскрученность».

У «Металлики» все последние песни получаютя рэйдио-френдли.

С

Сава – искаженное наименование группы Savatage.

Над савой какой-то злой дух витает.

Сайд-проект (см. *солный проект, сольник* **Г**)- «сторонний» музыкальный проект.

Этот активист больше времени светится в сайд-проектах, чем в основной своей группе.

Самогонить - собирать своими руками музыкальный инструмент.

Самовар (только ед.ч.)(пренебр.) - народное название американской хэви-металлической группы MANOWAR.

Умри, несчастная, я пил из Самовара!

Саунд (только ед.ч.)- 1. Звук, звучание.

2. Звуковой стиль, индивидуальное звучание определенной группы.

Я вас уважаю, ребята! И как вы добились такого отстойного саунда?

Сбивка (ед. и мн.ч.)- в партии барабанщика кратковременный и очень скоростной отход от основного ритма, не выбивающийся однако из ритмического размера. Во время С. ударник, как правило, проходит барабанными палочками по всем альтам (см.), хэттам (см.) и тарелкам (см.).

Ваши барабанист знает, что такое сбивка? А почему я ни одной сбивки не слышал.

О сбивках можно долго рассуждать. К сожалению для многих, играть их надо быстро и четко.

Сведение - процесс наложения записанных партий инструментов, их объединение в одном файле, их выравнивание во времени и редактирование, а также регулировка громкости отдельных инструментов на предмет соответствия ее балансу музыкального отрывка/песни.

Слушай, как вы так быстро записались? У нас на одно сведение больше времени ушло.

Сводить (ся) - совершать сведение.

А мы быстро свелись или Мы недолго сводились.

Секвенсор

Сессионник (ед. и мн.ч.)-- музыкант, приглашенный в группу для записи одного альбома (см.) при условиях отсутствия в одной музыканта данной специализации и отсутствия у коллектива

намерения включать С. в основной состав, в виду факультативности необходимой работы.

Ну что, коллеги, как поступим на сей раз: научимся играть или возьмем сессионников?

Сессионный (музыкант)(см. *сессионник*)

Сессия (ед. и мн. Ч.) - промежутки времени, перемежающиеся разной степени длительности паузами, когда осуществляется запись музыкального материала группы на носители.

Чтой-то очень уж много сессий в этой записи.

Симфо- (см. *симфо-блэк, симфо-дэз, etc*) первая часть сложносоставных слов,

обозначающих принадлежность к академическому (симфоническому) звучанию.

Симфо-блэк - подстиль, характеризующийся в дополнение к собственно блэк-металлу наличием четко выраженных музыкальных партий симфонических инструментов (или их синтезированной заменой). Примеры специализирующихся в этом стиле групп: CRADLE OF FILTH ("Колыбель грязи", "Люлька мерзости"), THEATRES DES VAMPIRES ("Театр вампиров").

Трублэкстеры называют симфо-блэк "ушатом с соплями". Может, они в чем-то и правы?

Симфо-дэз - подстиль, характеризующийся в дополнение к собственно блэк-металлу наличием четко выраженных музыкальных партий симфонических инструментов (или их синтезированной заменой).

Симфо-дезом детей не испугаешь. Симфо-дез - медный таз, несущийся на гребне педералистической волны.

Сингл (ед. и мн.ч.)(неодобр.)- пластинка с одной-двумя песнями на каждой стороне. Возможны также в составе этого формата ремейки, ремиксы старых песен или тех, что представлены на данном сингле.

Когда наварим 8 синглов, соберем их и выпустим альбом!

Синт - синтезатор.

Склад – помещение для репетиций, базирующееся в помещении какого-либо (продовольственного, мебельного и т.д.) склада.

На складе тепло и уютно. Но по ночам такие блоходавы разгуливают – кошмар!

Скорпы - жаргонное наименование старейшей хард-н-хэви команды - немецкой SCORPIONS.

Скриминг (англ. scream- крик, вопль)– 1. (см. *ноктиурнал*).

2. Хриплый, надрывный, «орущий» голос, используемый в стиле трэш-металла (см. *трэш, сроч*).

Скримсовать (англ. screams- крики, вопли) – петь, используя особую вокальную технику – *скриминг* (см.)

«Крис скримсует и верещит, как недорезанный блэкарь; иной раз это даже действует на нервы» (журнал METAL MUSIC MAGAZINE («Музыкальный журнал»), рецензия на SIX FEET UNDER).

Скрипелка (см. также *скрипучка*) – скрипка.

Скрипучка – скрипачка.

Слипкнот(ы) – 1. Жаргонное наименование американской группы SLIPKNOT, играющей в стиле «индастриал» (mutant-metal)(см. *индастриал*).

2. Музыканты группы SLIPKNOT.

Снимать I (*презр.* (см. *косить*) - перенимать чей-либо стиль игры, манеру в музыке; (ср. *звукосниматель* (см.))

Снимать II (*уваж*)-2. Подбирать на слух произведение известного коллектива.

Поздравь меня, курилка, я наконец снял эту чертову песню!

Собирать I С. <количество> - привлекать на свои выступления публику. В последнее время это значение почти вошло в литературный язык (в разговорную форму существования языка оно вошло уже в 2-ой половине 90-х годов XX века).

Он собирает полный зал.

Собирать II - соединять на репетициях партии отдельных инструментов в единое целое.

Замучились собирать эту вещь. Но как нас теперь с нее прет!

Сольник I (ед. и мн.ч.)- (см. *сольный проект*) преимущественно разовый проект одного из участников известной группы на стороне. Случаются, когда музыканту хочется для разнообразия отойти от стиля и генеральной линии группы-матки, но для ухода из нее он пока не созрел.

Мы бы без сольников совсем свихнулись от скуки наверно!

Сольник II (*только ед.ч.*)(*фам.*)- солирующая гитарная партия (иначе *соляк* (см.)).

В каждом сольнике должен быть кусок пантомимы!

Сольный проект (ед. и мн.ч.)(см. *сольник I*.)

Соляк (ед. и мн.ч.)(*фам.*)- соло на муз. инструменте.

И что ты хочешь выразить этим соляком?

Сонги (*только мн. ч.*) – песни.

Ну и сколько у вас сонгов накопилось?

Сопли (только мн.ч.)(презр.)(из жаргона дэс-музыкантов) - 1.Использование камерных инструментов (скрипки, флейты) в металлической музыке.

2. Результат подобного процесса.

Этим ублюдкам только волю дай - все соплями залиют!

Эта вещь - сплошные сопли!

Сопли вешать 1. Неоправданно часто брать на гитаре флажиолеты (см.)

2. Вообще брать флажиолет.

3. «Грязно», неумело играть на гитаре.

Сорокопятка (устар.) – стандарт грампластинок, рассчитанных на 45 об./мин.

В этом стандарте распространялась музыкальная продукция известных групп 60-х. Как то: DEEP PURPLE, PINK FLOYD и т.д.

Ты застал времена сорокопятки?

Состав (только ед.ч.)- 1. сформировавшаяся на данный момент совокупность участников группы.

В этом составе ребята уже целый год празднуют.

2. Крайне редко употребляется в значении коллектива, то есть является стилистическим синонимом слова *группа*.

Этот состав, помнится, засветился в 99-м.

Состояние курсива (см. курсива состояние)

Спид (см. *спид-металл*).

Спид-металл (от англ. speed - быстрый, скоростной, скорость) - почти мертвый сегодня стиль, просуществовавший не более пяти лет в середине восьмидесятых. Первоначально культивировался группами EXCITER, ранними работами ANTHRAX и т.п. Музыкально спид-металл был попыткой придать традиционному хэви-металлу многократное ускорение без внесения принципиальных технических изменений.

Сплит [англ. split-совмещение] – 1. Особый формат расположения коммерческого материала музыкальных групп на носителе - записи двух и более коллективов на одном CD, объединенные зачастую общей идеей или родственностью музыки.

Сплиты - штука редкая, но меткая!

2. Функция синтезатора, при которой клавиатура программно делится на несколько частей (в основном на две: под правую и левую руку), за каждой из которых закрепляется звук определенного инструмента. Например: скрипка, фортепиано и т.д.

Наша клавишница вчера таких сплитов навертела! Мы сели.

Сплит-диск (см. *сплит*).

Срач (см. *срэш*)

Срэш (см. *срач*)(*презр.*) – музыка в стиле «трэш-металл» (см. *трэш*).

Станок (*фам.*) собственная гитара.

Статисты (стилистический антоним слова *фронтмен* (См.) - музыканты, во время выступления находящиеся как бы на заднем плане, не привлекающие к себя особенного внимания. В широком смысле - все, кроме вокалиста.

Статисты в этом бандформировании прыгучие. А вокаллер - йазмазня.

Стоунер-рок [англ. stoner rock – «каменный», первобытный рок; «каменная скала»] – ответвление стиля *дум-металл* (см.), избравшие путь возвращения к истокам (Black Sabbath, группа 70-х гг.), т.е. избавление от рычащих вокалов, ориентированности гитар (и ритм- и соло-) на низкие частоты, романтически-трагической тематики текстов.

Стояк - микрофонная стойка.

Стратос (*фам.*) - жаргонное искажение названия пауэр-металлической группы STRATOVARIUS.

Стратос - хороший пример талантливой, но трендовой группы.

Стратосы - музыканты группы STRATOVARIUS.

У стратосов вида нет: лабают хорошо, а рыла, как у свиней на скотобойне, и жирные все. А вокаллер вообще - стоит как слон и лагает вполголоса! Но группа классная.

Строиться – настраивать инструменты, часто всей группой одновременно, перед репетицией.

Строились долго?

Студийная группа (Ср. *концертная группа*)

Студия (*ед. и мн.ч.*)- Помещение, предназначенное (или - не очень, как часто бывает в *андерграунде* (см.)) для записи за плату на носители музыкального материала группы. Обычно перед записью группа подписывает контракт с лейблом, владеющим данной С. (см.), в котором отражаются условия сотрудничества - как правило, лейбл берет на себя всю работу, связанную с микшированием, оформлением и распространением альбома, удерживая оговоренные расходы из прибыли, полученной от продажи дисков

Стэйджиться – заниматься *стэйдж-дайвингом* (см.)

Стэйдж-дайвинг [англ. stage diving – прыжок со сцены] – процесс активного переживания выступления любимых или не очень музыкантов/групп, выражающийся в прыжках со сцены в зал, полный стоящих зрителей.

Этот тип постоянно стэйдж-дайвингом занимается. Словно для этого и приходит на концерты.

Суппорт (англ. support – поддержка) – комплекс организованных действий по распространению определенной музыкальной продукции или популяризации музыкального коллектива.

И дерьмо хорошим суппортом протолкнуть – делать нечего.

Сцена – совокупность музыкальных групп, объединенных одним или несколькими общими признаками (национальность; стиль, в котором работает; временной период и т.д.)

Финская сцена, думстерская сцена, сцена 70-х.

Сыгранность (только ед.ч.) - приобретаемая долгой практикой способность четко и правильно играть музыкальный материал с данными музыкантами (т.е. с теми, с которыми *сыгрывались*).

Сыграться - научиться играть четко, в ритм друг другу, «чисто» (См. также **сыгранность**).

Здорово мы с «...» сыгрались!

Сэйшн (преим. ед.ч.)- небольшой неформальный концерт см. также *джет-сейшн*).

Ну и какого ты мнения об этом т.н. сэйшне?

Сэлф-продакшн – музыкальный материал, созданный и распространяемый на средства автора.

А этот сэлф-продакшном занялся; не отвлекайте, спонсоры.

Сэмпл (ед. и мн.ч.) (от англ. sample - образец, шаблон, модель) - 1. Заранее записанный и пропущенный через фильтры звук, использующийся в готовом виде при производстве музыки.

Сэмплом песни не испортишь!

2. Определенный порядок звуков, записанных заранее и используемый в качестве исполняемой не живую (см.) музыкальной партии (см.).

Ты бы еще гитары на сэмплы записал, умник!

Сэмплер (преим. ед.ч.)- 1. Устройство для записи и воспроизведения сэмплов.

Человек изрядно смахивает на старый сэмплер.

2. Комбинация синтезированных звуков, композиция, состоящая из них. (См. 2. **Сэмпл**)

Сэнксы (от англ. *Thanks* - *благодарности*) - благодарности различным лицам/группам, способствовавшим или помогающим появлению данной записи на свет. С. пишутся в буклетах.

Сэт – концерт.

Т

Тарелки (*ед. и мн.ч.*)- железные элементы ударной установки, дающие самый высокий по тону звонкий звук.

Тарелкам - бой!

Тащиться - испытывать на концерте и при прослушивании ленты любимой группы ощущения эйфории, экстаза, сопровождаемые в первом случае неестественными телодвижениями, и тряской головы, а также скандированием названия выступающей группы.

Смотри, как отморозки тащатся!

Тевтонский (металл) – германский.

«Лакримоза» - тевтонский металл.

Текста - тексты песен.

Текучка – частая смена музыкантов одной специализации в группе.

Нас с барабанцами текучка год мучила.

Теплиться - 1. Производить запись неспешно, в домашних или гаражных условиях.

А «Берта» как? Да теплятся потихоньку.

2. Существовать (о музыкальном коллективе), несмотря на отсутствие выступлений на публике.

3. Формально существовать.

Техника - степень умения музыкантов качественно, четко и правильно извлекать звук из подшефного инструмента.

У этого лабара техника ниже колен. Это не комплимент

Техникой на грани фантастики нас уже не удивишь. Но покорить - можно.

Техничный (*уваж.*) - обладающий высокой, качественной, профессиональной техникой исполнения музыкальных произведений (о музыканте, его игре, его записях).

Зверррски техничный альбом.

Техничный у вас гитареро! Дайте поиграть!

Топ-ген (*только ед.ч.*)- десятка лучших песен. (По аналогии образованы слова топ-файв, топ-хандрид и т.д.).

Мы в топ-тене, аист!

Точка – репетиционная база определенного музыкального коллектива (см. также **точка-запятая**)

Точка-запятая (см. также **точка**, **репа**, **склад**) – репетиционная база, которой пользуются сразу несколько групп. Следствием этого становится необходимость составлять расписание и испытывать разного рода неудобства, перебои в графике репетиций.

На этой точке-запятой мы уже замучились торчать. Прям ноев ковчег какой-то – все только и делают что ноют. Никакой производительности.

Трасса 1. (в ряде случаев как стилистический синоним можно указать **проигрыш**) (*пренебр.*) - участок музыкального произведения, характеризующийся быстрым ритмом, однообразными ударными типа **костыли** (см.), простой энергичной мелодией. Как правило, Т. присутствует после соло, перед третьим (обычно) припевом.

Если в песне одни трассы, плевать я хотел на такую песню.

2. Турне.

Когда поедете в следующую трассу?

Трек (*ед. и мн.ч.*)- 1. Звуковая дорожка, звукозапись;

С этим треком мы, похоже поторопились!

2. Фонограмма, звуковое сопровождение.

Не пользуй треки, сынок!

Тритрешка – стандарт грампластинок (33 об/мин),

На тритрешках хоть что-то еще поместиться могло. Не то что на сорокопятках.

Труба - 1. Особая форма построения голоса, когда гортань широко раскрыта, живот и грудина напряжены, а получающийся звук отличается густым, мощным и объемным звучанием.

Ты трубой петь когда станешь. Надо, чтоб у тебя была труба.

2. (*презрит.*) Вообще голос.

Ты трубу-то свою пока заткни, дай отстроиться!

Тру-блэк (*только ед.ч. - неисч. сущ.*)(от англ. True black) - 1. Ответвление в стиле. Первая волна стиля, пришедшаяся на конец 80-х - нач. 90-х. Зародился в Северной и Западной Европе (Англия). Развитие получил в Норвегии на почве антихристианства (дело в том, что тамошние активисты вдруг вспомнили, что их родина дольше всех в Европе сопротивлялась христианству). Те суровые годы характеризуются религиозными противоречиями и

постоянными поджогами церквей. Примеры групп: IMMORTAL (Норвегия), SATYRICON (Норвегия).

2. Продукт работы групп, в своем творчестве старающихся использовать и развивать наследие, бескомпромиссность и нонконформизм команд (см.), породивших это течение.

С тру-блэком по жизни!

Трэнд (только ед.ч.)(от англ. - trend -тенденция, уклон) - 1. (презр.) -набор штампов, банальность в музыкальном течении (а иногда и всей индустрии в целом). *Чертов трэнд! Совсем заел, окаанный!*

2. Тенденции, особенности развития индустрии/стиля на данном этапе его эволюции.

Тренд сейчас такой: дэт в гробу вертится, блэк сатанеет от популярности, а хэви вопит в свое удовольствие и вроде как обеими ногами в ренессанс

3. (презр.) Заштампованные суждения «о судьбах мира», самоуверенные и неудачные попытки аналитически оценить веяния андерграунда, его перспективы и закономерности развития.

Он своим трендом вонючим заканючил меня до полусмерти.

Трэш (только ед.ч.)(thrash – молотить, долбить) - в начале 80-х был самым экстремальным видом металла. Нынче же устарел. Особенности: жесткая ритм секция, укрепленная играющим в унисон с гитарами басом, хриплый вокал и остросоциальная направленность текстов. Представители: METALLICA, SLAYER, MEKONG DELTA, МАСТЕР (Россия).

Трэшевые законы, видоизменившись, существуют и ныне в новых стилях.

Трэшак (ед. ч.)(презр.) - название стиля *трэш* -металл(см.) с точки зрения поклонника прогрессивных стилей металлической музыки.

Был примерный мальчик, но стал играть трешак и покатился.

Дал трешака.

Трэшер (ед. и мн.ч.) - поклонник стиля *трэш-металл* (см.)

Трэшеры - люди эпилептические.

Тур (только ед.ч.) поездка группы с выступлениями по заранее намеченному маршруту.

*Новый тур «***»- это что-то!*

Турбус [англ. tour + bus (неверно произнесенное)]– автобус, перевозящий группу, ее аппаратуру, обслуживающий персонал в гастролях.

Если группа обзавелась турбусом, пусть даже «Мамзелью», это начало большого пути!

Турне (то же, что и **тур** (см.))

Тусовка (ед. и мн.ч.)- 1. Общество музыкантов, приверженных одному стилю.

Оказывается, депрессивные думстеры тоже в своей тусовке.

2. Вся музыкально-металлическая общественность.

В Воронежской тусовке намечился раскол!

Тэппинг – техника игры на гитаре, заключающаяся в цикличном и очень скоростном взятии одних и тех же нот. Звучит очень эффектно, эмоционально, и вместе с тем несложно в освоении.

Хоть тэппингом удиви меня, балбесина!

Тяжеловесы – поклонники/исполнители музыки в стиле металл.

Тяжеловесом стать не трудно, а ты попробуй через пяток лет им остаться!

Тяжесть – то есть максимальная заполненность высокими, низкими и средними частотами (применительно к музыкальному произведению (песне), сложность для восприятия, реже – атональность.

Их новый альбом просто ломится от тяжести.

Тяжмет (только ед.ч.)(уваж.) - совокупность всех стилей металлической музыки, позволяющая говорить о ней, как о сформировавшейся индустрии. Жаргонизм образован методом частичной аббревиации от словосочетания тяжелый металл.

Вот вырастем - всех задавим своим тяжметом!

У

Уан-мэн-проджект (англ. one man project – проект одиночки)(неизм.) – проект, осуществленный полностью одним человеком. Чаше (ввиду большей благозвучности) употребляется жаргонизм **однорыльщина** (см.)

Уан-мэн-проджект – это театр одного актера.

Убавить верхов/низов (см. также *добавить верхов/низов*) - на микшерном пульте уменьшить громкость (удельную мощность) высоких/низких частот звука.

Убавь верхов, осел, угорим.

Убойный (одобр.)- 1. Сильно воздействующий на нервную систему, предельно эмоциональный, сконцентрированно энергичный (преим. о музыке).

2. (одобр.) (вариант - **убойно**) Оценочно-медоветное и экспрессивное восклицание.

У них убойный музон! Это был убойный концерт.

Угар (ед./мн. число) - 1. Высшая степень эмоционального единения музыкантов и зала;

2. Ощущение вседозволенности, доминирования животных сторон личности над духовными.

Удо-юдо - жаргонное искажение имени известного музыканта (группы АССЕРТ и U.D.O.) - Удо Диркшайдера.

Как Удо-Юдо «Штиль» (песня группы «Ария») пел(о)... не скажу, сам поприкалывайся.

Урла (только ед.ч.)(уничиж.) - низшая ступень интеллектуального и морального падения, когда для определения явления вместо номинанта ед. числа употребляется неисчисляемое существительное. Это этап, когда гопники (см.) превращаются в уж совсем безликую массу.

Урла плюс равенство на... равно уравнение.

Усилок (ед. и мн.ч.)(фам.)- усилитель.

Подкрути усилок, меня хрен слышно!

Установка (преим ед.ч.)- совокупность барабанов, образующая ударный инструмент.

Нашей установке не повезло родиться под известной маркой на гражданской фирме.

Утопить голос - понизить на пульте уровень громкости (плотность выводимого голоса) микрофона.

Утопи голос, а то крикун нас совсем орать разучилмя - зевает, как моджахед на солнышке.

Ф

Фан (ед. и мн.ч.)(уваж.)- поклонник, активный приверженец, первая стадия интеллектуального рабства и обезличивания личности. Не путать с институтом спортивного фанатства.

Фанов совсем мало нынче осталось. Музыкантов и то больше!

Флаер (ед. и мн.ч. - **флаера**)(от англ. flyer - летающий) - рекламный листок группы или издания рассылаемый бесплатно по почте. Особенно буйствуют Ф. в почтовой сети e-mail.

Одним флаером больше, одним меньше... Все равно их никто не читает.

Фэн (ед. и мн.ч.)- то же, что и фан(см.)

Фэнзин (ед. и мн.ч.)(англ. fan-zine (контаминация от magazine - журнал) - самопальное издание по андерграунду. Тираж отпечатывается в дешевых типографиях или ксерокопируется. Постоянного штата сотрудников нет. Из-за издержек в производстве и очень малого тиража (от 50 до 1000 экз.) стоит очень дорого (около 1-2\$. Бывает, цена доходит до 8-10\$). Примеры: GRIMOUR OF EXALTED DEEDS; BLACKSMITH, RAVEN - Россия, «ЖЕЛЕЗЫ» Magazine - Воронеж.

Лавина фэнзинов чего-то поредела в последние годы.

Фанера (преим. ед.ч.)- фонограмма.

«Но вместо крыльев фанера гремит за спиной!» Ю. Шевчук, песня «Фонограмщик».

Фендеровский (ед. и мн.ч.)- изготовленный фирмой «Фендер» (обычно гитары).

Фендеровским гитарам не хватает одного - приемлемой цены!

Фест (преим. ед.ч. Мн.ч. - **фесты**)(сокр. от *фестиваль*)- музыкальный андерграундный фестиваль.

Фестами произрастать славный андерграунд будет.

Фидбэк [англ. feedback] – возникающее в колонках при особых условиях (настройка электрогитар) резонансное эхо, т.е. знакомый многим свист в колонках. Впервые Ф. зафиксирован на пластинке в песне `I feel Fine` и является неотъемлемым атрибутом «грязной» музыки (**панк-рок**, **альтернатива**, см.), в которой используется как дополнительный шумовой фон.

Опять два часа строились? Фидбэки не замучили?

Финики - 1.Обобщенное наименование музыкантов финских групп.

2. Музыканты определенной, данной финской группы.

Фишка (ед. и мн.ч.)- 1. Индивидуальные приемы игры на инструменте, что создают стиль музыканта.

Чем больше фишек, тем легче слушать.

2. Незначительные особенности данного музыкального произведения.

Хоры в «Штиле» - знатная фишка.

Флажолет (ед. и мн.ч.) (*уваж.*)- прием искусственного повышения ноты на октаву путем легкого касания струны на соответствующем ладу. В «металлическом» сознании стал чем-то вроде мерила мастерства гитариста, хотя на самом деле это не так.

А он как дернет флажиолет, и всем стало ясно, что он крут!

Фленджер (только ед.ч.) - популярная примочка (см.). По генерируемому звуку напоминает «размазанный» дисторш(е)н (см.). Используется для лиричных соло и эмоционального фона (См. также дисторш(е)н, квакушка, овердрайв).

Фоно (неизм.) – 1. Фортепиано.

Мне, например, фоно нравится: могучая дубовина.

2. Синтезированное на компьютере звучание фортепиано, звук (сэмпл) фортепиано, получаемый на компьютере, его обозначение.

Я в эту композицию фоно вставил на фоне, и знаешь, здорово зазвучало!

Формат (преим ед.ч. Мн.ч. - **фоматы**)- вид записи сочинений групп, вставший в основу их классификации по размеру, наличию/отсутствию новых песен, представленности материала (см. материал-2.) одного/нескольких коллективов, демонстрационности/смысловой завершенности материала.

(См. демо, альбом, компиляция, миньон, концертник).

Все форматы хороши, но альбом - лучшие всех.

Формация (преим ед.ч. Мн.ч. - формации)(см. также: *банда, группа, команда*) - творческое объединение музыкантов, освоивших разные инструменты с целью совместной игры музыки, выражающей их мысли, чувства и (особенно в последнее время) идеологию.

Формацией стать не трудно, сложно ей оставаться.

Фотосессия (см. также **рекорд-сессия**) – совокупность действий музыкантов и фотографа(ов), направленных на создание фотогалереи музыкального коллектива: либо тематической (для интернета и рекламы), либо приуроченной к выходу нового альбома с целью оформления вкладыша для кассет.

На фотосессии они кривлялись, как Петрушки.

Фьордз-энд-филдз (англ. fjords&fields – заливы и поля)(неизм.) – обозначение особого меланхолического, языческого, «холодного» настроения, связанного с прослушиванием творчества многих скандинавских металлических групп.

Ну финики дают! Полнейший фьордзэнфилдз.

Фэн-клуб [англ. fan-club] – организованное сообщество, иногда оформленное юридически (официальный Ф.-К.), поклонников творчества известных артистов (чаще музыкантов). Официальный Ф.-К. – коммерческая организация, учрежденная менеджментом рок-группы. Она обрабатывает почту поклонников, за

определенный взнос принимает новых членов в свои ряды, рассылает им информационные бюллетени, сувениры, аудио- и специздания. К сожалению, не все фэн-клубы чистоплотны и оперативны.

(По материалам «Популярного краткого словаря металло-музыкальной терминологии», журнал PAINKILLER).

X

Хайр (*преим ед.*)(*уваж.*)(от англ. hair - волосы) длинные волосы как у юношей, так и у девушек фэнов/музыкантов, нашедших свое выражение поначалу в хиппанстве, а впоследствии в металле (см.). Одновременно признак нонконформизма и знак возвращения к мужественному средневековью, когда мужчины знатных родов и воины гордо носили голову с плюмажем собственных длинных волос.

Хватит хайрами трясти, уже концерт кончился.

Хай-хэтт (См. **чарлик**)

Халявщик – неумелый, непрофессиональный, бездарный музыкант (обычно вокалист), удерживающийся в группе благодаря своей наглости, напору, интригам; лишний человек в группе.

Вокалетка наша – совсем халявщица, но окрутила, зараза, гитариста – теперь ее фиг выпрешь из банды.

Хард-н-хэви (неизм.) - музыкальное течение, объединяющее несколько музыкальных стилей разных временных периодов и особенностей звучания (***трэш-металл***, ***хэви-металл***, ***пауэр-металл***, ***прогрессив-металл*** (см. все).

Ни дня без хард-н-хэви!

Хард-рок (*только ед.ч.*)(от англ. Hard-rock - «твердая скала») - стиль, стоявший непосредственно у истоков зарождения металлической культуры; начал свою карьеру в середине 60-х с творчеством таких известных всему миру групп, как Led Zeppeline («Свинцовый дирижабль»), Deep Purple («Глубокий Багрянец» - вольный перевод) и добившийся впоследствии признания официальными критиками за упор на мелодичность, выраженную почти джазовыми импровизациями соло-гитары, предельно насыщенными клавишами и высоким (ставшим впоследствии традицией и требованием хэви-металла (см. ***хэви-металл***, ***пауэр-металл***)) сильным вокалом.

Хардятник (*ед. и мн.ч.*)- 1. Поклонник и/или исполнитель хард-рока.

Хардятников нужно холить и лелеять.

2. Музыка стиля хард-рок (см.), реже - хэви-металл, пауэр-металл (см.). В этом значении упор делается на жесткости звучания музыки этих стилей.

Херстианство (только ед.ч.)(унич.) Крайне антихристианские блэкстеры (см.), вдохновленные не иначе, как Ницше.

В херстианстве обретишь ты бесправие своё.

Херстос (преим. ед.ч.)(унич.) - в жаргоне блэк-металлистов (см. блэк-металл) прозвище мифического центрального персонажа Ветхого Завета (см. также херстианство).

Ты, Херстос, ты на кресте!

Хипы - 1. Жаргонное наименование хард-роковой группы URIAH HEER.

Раньше хипы лучшие были.

2. Поклонники/музыканты группы URIAH HEER.

Хит (ед. и мн.ч.)(от англ. To hit - ударять, бить; попадать в цель) — одно из наиболее популярных в данном отрезке пространственно-временного континуума музыкальных произведений.

Сто пудов, «Гниющее разложение» станет хитом.

Хорус (только ед.ч.)(от лат. chorus - хор) - эффект создания полифонии из игры одного инструмента.

А этот момент удобрим хорусом.

Х-тианство [икстианство, ихтианство] (унич.)(только ед.ч.)(см. также херстианство, херстос) - жаргонное наименование одной из мировых религий - христианства.

Хук [англ. hook - крюк](редк.) — 1. Легко запоминающаяся, «цепляющая» мелодия. Х. — основа хорошей, популярной песни, так как помогает потребителям быстрее идентифицировать произведение.

2. «Хитовая» песня.

С каким здоровским хуком они вылезли! Не слышал?

Хэви-металл (только ед. ч.)(от англ. heavy - тяжелый) - стиль, пришедший на смену хард-року (см). От последнего отличается полученным более совершенными примочками тяжелым звуком и отошедшими на второй план клавишами. Особенности: чистый и сильный вокал, упор на мелодичность, длинные техничные соло, философские, героико-романтические, ориентированные на историю и мифологию тексты. Любовь, попадая в тексты хэви-групп приобретает трагические черты - смерть любимой и т.д. Небольшой процент социально ориентированных текстов. Стилю

свойственна лиричность. Представители: MANOWAR, JUDAS PRIEST, IRON MAIDEN, АРИЯ (Россия).

Хэви-металл не умер, он просто так пахнет.

Хэвишник (ед. и мн.ч.)- 1. (устар.) Музыка в стиле хэви-метал;
Сейчас и не найдешь-то нормальный хэвишник.

2. Поклонник и/или исполнитель подобной музыки.

Мой юный друг, и я был когда-то экзальтированным хэвишником!

Хэдбэнгер (хэдбенджер) (ед. и мн.ч.)- букв. - лоботряс. Металлист (самоназвание). Происходит от известной привычки вышеупомянутых трести *хайром* (см.) во время концертов или просто по причине хорошего настроения.

Все просто: один раз покантовался на сейшине и стал хэдбенджером!

Хэдлайнер (преим. ед.ч.)(от англ. Headliner - главенствующий<headline - заголовок) - группа, приглашенная в данный город/включившая его в свой *тур* (см.) в качестве центрального коллектива, ради которого (а вовсе не из-за команд разогрева) *фэны*(см.) и придут на концерт.

На концерты ходят только ради хэдлайнера!

Хэлл – сокращенное наименование немецкой пауэр-металлической группы HELLOWEEN.

Хэлл нонче летом в Москву обещался. Знаем мы, конечно, цену таким обещаниям, но все же хотелось бы...

Хэтт (преим. мн.ч. *хэтты*) – часть барабанной установки, состоящая из двух совмещенных тарелок, подведенные к педали. Издают, в зависимости от метода воздействия (упрощенно говоря), два вида звуков: при ударе барабанными *палочками* (см.) издают звук, схожий с тарелочным (см. *тарелки*), только слегка приглушенный; после же нажатия на педаль очень кратко звенят. Обладают ритмообразующей функцией.

Ты не приударяй так увлеченно за хэттами, смотри вон еще сколько играть - выдохнешься.

Ч

Чарлик (см. *хай-хэтт*)

Чемодан(ед. и мн.ч.) - жесткий чехол от электрогитары.

Слушай, когда ты обзаведешься, наконец чемоданом? Если не жалко гитару, отдай мне!

Чёс – исполнение ритм-партии на ритм-гитаре; более актуально для рок-музыки со слабо искаженным звуком ритм-гитары.

Ну давай – грянь чёсом!

«Чистый» вокал (только ед.ч.)(уваж.)(ср. *гроулинг, инфернал, ноктиурнал*)- Так в андерграундном музыкальном жаргоне называются традиционные виды вокала (т.е. восходящие к традиционной школе), основным принципом которых можно назвать следование мелодико-ритмической линии, наличие интонаций и пр.

Чопики (*пренебр.*) - 1. невысокого качества барабаны.

2. барабаны от «третьих фирм» или фирм-«по паме».

Ш

Шитзин (англ. shit – дерьмо + magazine – журнал)(*презр.*) – кустарного производства, неинтересный, дилетантский журнал, чаще всего – **фэнзин** (см.)

Такого шитзина я еще не читал. Впрочем, я его и не читал. Просто посмотрел.

Шитпарад – неудачный, провалившийся концерт типа фестиваль (с несколькими выступающими коллективами). Слово позаимствовано и переосмыслено; изначально это название передачи на MTV [эмтиви].

Ты в «Луче» был? Там шитпарад гремел устало.

Шок-рокер – музыкант, певец, известный и популярный, талантливый шоумен, строящий свой имидж на оскорблении, высмеивании общественных, культурных, национальных и иных ценностей. Примеры: Элис Купер, Мэрилин Мэнсон (оба под псевдонимами).

Таких шок-рокеров как Мэнсон еще поискать надо.

Штукатурка (см. **корпспэйнт, пэйнткорпс**) – концертный грим блэк-металлистов.

Задрали уже своей штукатуркой, пингвины и гвинпины (здесь: ирония по поводу разночтений этого термина).

Э

Электруха (фам.,*пренебр.*)- электрогитара.

Элли (эллишка) – LP-стандарт, т.е. виниловая пластинка.

У тебя нет раннего «Мастера» на эллишке?

Эмбиент (от англ. - ambient - поглощать, окружать) - электронно-медитативный стиль музыки, построенный на клавишных гармониях различных синтезированных звуков. Возможен вокал. Представители: MORTIIS, ORDO EQUILIBRIO, MOON FAR AWAY (Россия).

Энгри-металл (англ. angry – яростный, гневный) – агрессивная, бескомпромиссная, тяжелая и быстрая музыка, одно из экстремальнейших ответвлений трэш-металла (см. *трэш-металл, срач*). Проблематика текстов песен – социальные пороки, несправедливости, показанные в самых уродливых своих проявлениях и нетерпение, злобное обличение их. Примеры групп, работающих в этом стиле: PANTHERA, SEPULTURA.

Энерджайзер [э-нэр-джай-зер] (*по аналогии с «никогда не уступающими» батарейками*)(*уваж.*) – барабанщик.

Эти энерджайзеры – двужильный народ какой-то!

Эшелон - совокупность музыкальных групп, сгруппированных по определенному признаку (стиль, время существования и т.д.). Это понятие очень удобно для обожающих обобщения музыкальных журналистов.

Хэви-эшелон долго ждал на запасном пути, пока к нему не подцепили вагон с термоядерным пауэр-металлом.

Список использованных помет:

авт. - авторское (ставится в том случае, когда автор известен).

восх. - восхищенное

вычурн. (ман.) - вычурное, манерное (слово употребляется в тех случаях, когда произносящий хочет изящно сострить).

ирон. - ироничное

неодобр. - неодобрительное

одобр. - одобрительное

презр. - презрительное

редк. - редкое (ставится в том случае, когда слово употребляется достаточно часто, чтобы быть представленным в словаре, но недостаточно часто, чтобы признаваться равноправным остальным).

уваж. - уважительное

уничиж. - уничижительное

устар. - устаревающее (ставится в случаях, когда слово еще причастно к жаргону, но уже постепенно исчезает из

систематического употребления нового поколения
жаргононосителей

фам. - фамильярное.

Примеры словоупотреблений приведены из реальной речи носителей музыкального жаргона города Воронежа, за исключением случаев, когда источником служила пресса и теле-, радиопрограммы (источник указывается в словарной статье после примера).

Содержание

Коммуникативные аспекты песни

Стернин И.А. Песня и русское общение	с.3
Хорошко Е.Ю. Черты национального самосознания в жанре русского романа	с.7
Пухова Т.Ф. Коммуникативность русской народной песни	с.18
Дьякова Л.Н. Авторская песня как форма общения	с.25
Сапрыкина В.И. Феномен песни в русской и немецкой этнокультуре	с.33
Цуканова М.И. Песня-репортаж	с.37
Коренева Е.Ю. Песенный текст в американском мюзикле	с.44
Грачев М.А. «Споём, жиган...»	с.48
Лемяскина Н.А. Песни-переделки в коммуникативном поведении младшего школьника	с.67
Рухленко Н.Н. Песня в зеркале семейных родословных	с.69

Язык песни

Хорошко Е.Ю. НЕ в русском романе	с.77
Нагибина Е.В. Слова-сигналы в текстах современных эстрадных песен с любовной тематикой	с.81
Сердюк М.А. Языковая объективация образа повествователя в русской народной лирической песне	с.87
Никитенко А. Наименования героя/объекта и субъекта обряда в тексте ритуальных песен юга России	с.92
Позднышева Г.В. Особенности функционирования полипредикативного предложения с сочинением и подчинением (на материале песен «Битлз»)	с.94
Ракова К.И. Гипотактические и паратактические конструкции в песенных текстах	с.100
Харченко В.К., Хорошко Е.Ю. «Романсные» вопросительные Конструкции	с.106
Шейфель Н.А. Видо-временные отношения в простых и сложных предложениях (на материале англоязычных песенных текстов)	с.114

Музыка и язык

Павлова А.А. Концепт ПЕСНЯ и метафоротворчество	с.119
Сапрыкина В.И.Музыкальные образы и их языковая репрезентация в художественной картине мира	с.126
Стернина С.Г. Русская песня и русский язык	с.129
Петроченко Е.В Интонация языка и мелодика народной песни	с.131

Приложение

Скрипченко Ю. Словарь музыкального жаргона	с.145
Содержание	с.208