

*Linguistics.*

УДК 811.112.2

<https://doi.org/10.25076/vpl.36.02>

Н.А. Воробьева

П.Н. Хроменков

Московский государственный областной университет

## ЛИНГВОПРАГМАТИКА НЕМЕЦКИХ МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

В статье анализируется влияние музыкально-поэтических текстов на слушателей. Любой поэтический текст может восприниматься по-разному, а в соединении с музыкой влияние может усиливаться. На это влияет множество факторов, зависящих не только от адресанта, но и от реципиента, а также других окружающих факторов. Данная работа основывается на значимости роли языковой составляющей в процессе создания и восприятия текстов песен современного музыкального исполнителя музыкального стиля «метал-музыка», являющегося на данный момент одним из инструментов воздействия, как на коммуникативную активность человека, так и на его восприятие. Предметом данного исследования являются тексты песен всемирно известной немецкой метал-группы *Rammstein*. В задачи данного исследования входят определение понятий «поэтического и музыкального дискурса», «метал-музыки»; идейный смысл текстов *Rammstein*; особенности восприятия, интерпретации и роль ритма в музыкально-поэтическом сообщении; анализ лингвистических особенностей музыкально-поэтического текста на примере текста одной из песен *Rammstein*, а также опрос на тему восприятия творчества данной группы. В ходе исследования теоретически и экспериментально было доказано, что всякий поэтический текст действительно может восприниматься совершенно по-разному, на что влияет множество факторов, зависящих не только от адресанта, но и от реципиента.

Ключевые слова: поэтический текст, поэтический дискурс, музыкальный дискурс, метал-музыка, немецкий язык, *Rammstein*, влияние, образ мышления, сознание.

**УДК 811.112.2**

<https://doi.org/10.25076/vpl.36.02>

**N.A. Vorobyeva**

**P.N Khromenkov**

**Moscow Region State University**

## **LINGUO-PRAGMATICS OF GERMAN MUSICAL AND POETIC TEXTS**

*The article deals with the influence of musical and poetic texts on listeners. Any poetic text can be perceived quite differently, and in conjunction with the musical one influence can be amplified. This is influenced by many factors that depend not only on the addressee, but also on the recipient, as well as other surrounding factors. This work is relevant because it is based on the importance of the role of the linguistic component in the process of creating and perceiving the lyrics of a modern musical artist of such a musical style as "metal music". It is currently one of the instruments of influence, both on the communicative activity of a person and on his perception. The subject of this study is the lyrics of the world-famous German metal band Rammstein. The objectives of this study include definition of the concepts of "poetic and musical discourse", "metal music"; the ideological meaning of Rammstein's lyrics; features of perception, interpretation and the role of rhythm in the musical and poetic message; analysis of linguistic features of the musical and poetic text on the example of the text of one of Rammstein's songs, and a survey on the perception of the creativity of this group. In the course of research it was proved theoretically that any poetic text indeed can be perceived utterly differently, many factors affect that, dependent not only on the addressee, but also on the recipient.*

*Key words:* poetic text, poetic discourse, musical discourse, metal music, German language, Rammstein, influence, way of thinking, mind.

### **Введение**

Многие факторы оказывают влияние на сознание человека, его образ мышления и поведение. Одним из таких факторов, оказывающих воздействие на человека, является музыка. Она

воздействует на настроение, поведение и даже сознание человека.

#### **Материалы и методы**

Материалом для исследования послужили наиболее известные и популярные произведения группы Rammstein. Для решения поставленных задач в работе применяются следующие методы лингвистического анализа: метод структурного анализа собранного эмпирического материала, метод композиционно-стилистического анализа, экспериментальный метод, некоторые статистические приёмы обработки данных.

#### **Теоретические основания**

И.И. Чумак-Жунь определяла поэтический дискурс как сложную, нелинейно организованную систему поэтических текстов, образно-речевые элементы которой представляют собой интегративное и системно связанное единство их языковых, прагматических, социокультурных, психических и парадигматических свойств. «Понимание поэтического дискурса как системы включает одновременно и динамический процесс образноречевой деятельности, вписанной в соответствующий метаконтекст, и его результат – поэтический текст» (Максименко, Подрядова, 2013, с. 30).

Результатом поэтического дискурса, его коммуникативным событием является поэтический текст. Ю.В. Казарин характеризует поэтический текст как «явление многоаспектное. Его можно рассматривать только с учётом внутритекстовых и нетекстовых сторон ПТ, а также факторов, определяющих его специфику в качестве следующих категорий (сущностей)» (Казарин, 1999, с. 13–14). Наиболее важными для лингвистической стороны автор назвал следующие категории:

- категория лингвистическая, имеющая свой план выражения и содержания, специфика которых определяется единицами знаковой системы, имеющей знаковую природу и уровневое иерархическое строение;
- категория антрополингвистическая, заключающая в себе индивидуально-авторскую художественную картину мира, а также содержащая в себе языковые приметы и особенности индивидуального (авторского, субъективного) поэтического мышления (поэтической номинации в первую очередь) и

обобщённого (объективного, инвариантного) языкового мышления;

- категория культурная, то есть знаковая системность поэтического текста родственна знаковой системе (знаковым системам, знаковости вообще) культуры»
- «категория эстетическая, так как конкретный поэтический текст создаётся всегда в тех или иных эстетических рамках метода, школы, направления, т.е. объективно является частью целой эстетики изящной словесности (естетики словесного творчества);
- категория духовная как высшее проявление культурной (интеллектуальной, эмоциональной, психологической, гуманитарной и т.п.) деятельности человека наряду с другими родами и видами искусства, науки, техники и философии» (Бахтин, 1986).

М.Ш. Бондельд в одной из своих статей утверждает, что, «сопоставляя вербальную и музыкальную коммуникации, резонно обратить внимание только на ту разновидность первой из них, в которой отмеченное принципиальное различие снято. Такой разновидностью является словесная художественная речь. Однако, по его словам, это относится не ко всей музыке. Так, например, малохудожественная бытовая музыка не претендует на роль речи – коммуникации: её не слушают, это фон, на котором осуществляются какие-то иные житейские функции. Именно поэтому было бы гораздо целесообразнее обратить внимание на взаимоотношения вербальной и музыкальной коммуникаций не в их языковом, но в их речевом аспекте. Являясь актом коммуникации, т.е. сообщением, музыкальное произведение, таким образом, несёт определённую информацию, не совпадающую с её носителем – музыкально-акустическим феноменом. Этим, как представляется, обусловлено наличие языка, на котором излагается данное сообщение» (Бонфельд, 1996, с. 15–24).

Нельзя не упомянуть восприятие сообщения, играющее важную роль в любом типе дискурса. По словам А.А. Леонтьева «Восприятие речи – сложный и многомерный процесс. И самое главное – что существуют две различных ситуации восприятия. Первая – когда происходит первичное формирование образа восприятия. Вторая – когда происходит опознание уже

сформированного образа» (Леонтьев, 2003, с. 127). Он также утверждал, что «текст обладает двумя основными свойствами – связностью и цельностью. В противоположность связности, цельность есть характеристика текста как смыслового единства и определяется на всём тексте. Она имеет психолингвистическую природу. Внешние (языковые и речевые) признаки цельности выступают для реципиента как сигналы, позволяющие ему, не дожидаясь полного восприятия текста (а иногда и с самого начала процесса восприятия), прогнозировать его возможные границы, объем, и, что самое главное, его содержательную структуру и использовать все эти данные для облегчения адекватного восприятия» (Леонтьев, 2003, с. 134-136). Таким образом, восприятие текста - это сложнейший процесс его обработки, включающий в себя как разные уровни его внутренней организации (фонетический, семантический и так далее), так и экстравербальные факторы.

«Под музыкальным дискурсом мы, вслед за А.М. Черемисиным, понимаем динамически порождаемое и воспринимаемое, связное, коммуникативно организованное, целостное музыкально-речевое произведение-знак в совокупности с экстрамузыкальными факторами (прагматическими, социокультурными, психологическими)» (Богословская, 2016).

«Современный музыкальный дискурс имеет ряд характерных особенностей. Так в роли социальных агентов кроме самих музыкантов могут выступать и другие представители музыкальной сферы, например, звукорежиссёры, музыкальные продюсеры, менеджеры и т.д. Кроме того, использование языковых форм напрямую зависит от принадлежности коммуникантов к определённому музыкальному стилю» (Клипатская, 2014, с. 88).

Помимо этого, можно отметить массовость – ещё одна особенность музыкальной коммуникации, включающая широкую распространённость (рок, классическая музыка и т.д.), общепонятность и специфичность, т.е. разделение на определённые социальные группы (рэп, поп, джаз, метал).

«Что касается рок-культуры, то она включает в себя не только собственно музыкальный компонент, но и вербальный, поведенческий, предметный и социокультурный компоненты, и, таким образом, фокусирует в себе все основные грани названной

культурной системы» (Клипатская, 2014, с. 88). Другими словами, в данном случае большую роль играет имидж группы, который оставляет определённый отпечаток в сознании слушателей. Это включает в себя помимо самого образа исполнителей другие особенности, например, логотип. Каждая музыкальный коллектив имеет свою собственную эмблему, отражающую их сущность. Порой данные логотипы могут выглядеть запутанно и непонятно, что будет выделять их на фоне других.

Также слушатели определённого музыкального направления, в данном случае рока, имеют определённый стиль жизни, мышления, систему ценностей, взгляды и предпочтения. И каждая группа, имея свой собственный стиль, старается не только соответствовать ему, но и своим фанатам, прислушиваясь к их мнению. Именно это обратная связь с аудиторией и отличает данный дискурс от, например, рекламного и политического, которые, в свою очередь, направлены на широкую аудиторию, а не на определённого адресата, занимающего активную позицию.

Говоря о нашей теме, «музыка жанра рок имеет не универсальный характер. К моменту его появления в искусстве уже не было места упорядоченности и обусловленности, отсутствовала вера в человеческую индивидуальность, разумность и гуманизм. Языковая личность, причастная к рок-культуре, осознает свою ущербность» (Клипатская, 2014, с. 89). Поклонники данного направления, как правило, соглашаются с представлением о несовершенности данного мира и людей, живущих в нём. Таким образом, рок-культура противопоставляет человека и общество. Исходя из этого, можно сказать, что индивидуализм является основной чертой представителей рок-культуры.

«Чтобы подчеркнуть свою обособленность, индивидуальность представители музыкального дискурса рок-культуры пользуются определённым коммуникативным ходом. Исследование этого кода в интервью (60 текстов) представителей современной русскоязычной музыкальной рок-культуры показывает, что для обозначения характерных предметов и явлений в их языке используются определённые лексические единицы: термины (модуляция, каденция, ритм), профессионализмы (саундтрек, релиз, эксайтер, фланжер, рэк, патч, продакшин-компания, демолента, бэклайн, трек), жаргонизмы (драйв, лабать, весло,

забойный, улётный, олдовый, сингл, фэн» (Клипатская, с. 89, 2014). «Стоит отметить, что большую часть данного вида дискурса составляют заимствованные слова. Иноязычные лексемы, с одной стороны, употребляются в качестве номинативных единиц, что характерно и для других коммуникативных сфер (например, политической, рекламной). С другой стороны, в музыкальном дискурсе заимствованные слова выполняют специфические функции, выступая в качестве единиц, не полностью адаптированных в русском языке, поскольку представители музыкальной рок-культуры не хотят, чтобы их коммуникативный код был разгадан, и таким образом отграничиваются от других социальных объединений» (Клипатская, 2014, с. 89.).

Оба произведения, как поэтическое, так и музыкальное, несут в себе некое содержание – информацию, зашифрованную с помощью определённого кода. Её передача и восприятие основывается в вокально-звуковом канале связи.

Е.В. Сидоров выделяет два вида коммуникации, которые, на наш взгляд, справедливы, в том числе и для музыкально-поэтической коммуникации. Предложенные им варианты отличаются друг от друга характером коммуникации и отношениями между её участниками (Подрядова, 2012, с. 43):

1. Коммуникация, в которой адресат представлен, присутствует здесь и сейчас, а его реакция на совершенный речевой акт может быть как вербальной, так и невербальной, она может наблюдаться адресантом, который имеет возможность изменять своё речевое поведение в связи с наблюдением реакции адресата.

2. Коммуникация, в которой адресат не присутствует физически и является воображаемым, потенциальным участником коммуникации. Данный вид речевого общения характеризуется пространственно-временным разрывом контакта участников коммуникации, однако организация речи адресантом соотносится с фактором адресата.

Первый вариант может наблюдаться, например, при живом выступлении исполнителя перед аудиторией или индивидуальным слушателем. В зависимости от условий, при которых происходит коммуникация (выступление в концертном зале, на массовом фестивале на открытом воздухе, домашнем капустнике и т.д.), и от

того, как представлен адресат (коллективный или индивидуальный), можно судить о типе коммуникации, имеющей место в конкретном случае. Так, при массовом выступлении это, как правило, фронтальная коммуникация, при которой информация поступает в одном направлении от отправителя к коллективному реципиенту. При приватном выступлении коммуникация может принять форму диалога, в рамках которого происходит уточнение и обсуждение идеи, заключённой в тексте. При определённых благоприятствующих условиях проведения коммуникация возможны частные случаи создания диалога на общей базе фронтальной коммуникации.

Второй вариант коммуникации, как отмечает Е.В. Сидоров, может иметь место при письменной коммуникации и её формах» (Сидоров, 2008, с. 14). Данные условия исполняются в музыкально-поэтической коммуникации, при непрямом контакте коммун кантов, например, при прослушивании аудиозаписей или просмотре видеозаписей реципиентами.

#### **Метал музыка как особый вид коммуникации**

Теперь обратимся к такому явлению, как «метал-музыка». Это «музыкальный жанр, разновидность рок-музыки, сформировавшаяся в начале и середине 1970-х годов, преимущественно в Англии и Соединённых Штатах Америки» (Метал, 2019). От рока метал отличает в основном его грубое звучание: «тяжёлые по звучанию риффы, которые исполняются на электрогитарах со звуком, который искажён эффектом дисторшн, гитарные соло имеющие длительную продолжительность, ритм-секция бас-гитары и ударных достаточно плотная, и конечно же энергичный и резкий вокал» (Метал музыка, 2019).

В дальнейшем, данный жанр стал включать себя отдельные направления. Они варьируются от довольно «мягких» (классический хэви-метал и пауэр-метал) и до весьма «тяжёлых» для восприятия для многих новых слушателей (дэт-метал и блэк-метал). Метал-направление широко в странах Европы и Америки, однако, на Ближнем Востоке данный жанр не имеет широкого развития из-за цензурных ограничений. Фанатов и поклонников данного направления принято называть металлистами или металхедами (англ. metalhead).

Данный жанр оказал немалое влияние на другие жанры

тяжёлой музыки. Так, например, произошло объединение металла и альтернативной музыки, начавшееся в США в 1990-х годах, что дало начало такому жанру как «альтернативный метал».

В это же время произошло ещё немало объединений различных жанров с металом и появлению новых. «В конце 80-х в США и западной Европе возник индастриал-метал – смесь металла и индастриала. Для него характерно использование риффов из хеви-метала, «индустриального» синтезатора и вокодера, сильно искажённого звука гитар и искажённого вокала» (Метал, 2019). «Наиболее известные современные группы, исполняющие свои композиции в данном жанре – это Rammstein, Marilyn Manson, Oomph!, Pain, Роб Зомби. Жанр особенно прижился в Германии, где выделяют сцену Neue Deutsche Härte. Музыкантам индастриал-метала свойственна тяга к эпатажу, выражаемое в постановке скандальных видеоклипов и вызывающих сценических шоу. Так, Rammstein часто заигрывают с экстремальной сексуальностью, Мэрилин Мэнсон использовал имидж католика, Роб Зомби посвятил своё творчество тематике ужасов и смерти» (Индастриал-метал, 2019).

Если обратиться к жанру Neue Deutsche Härte (NDH), что в переводе с немецкого означает «Новая немецкая тяжесть», то, как уже говорилось ранее, он возник непосредственно из индастриал-метала на территории Германии. «Для NDH характерно соединение глубокого и чистого вокала, лирики преимущественно на немецком языке и использованием электрогитары, бас-гитары, ударных и синтезатора. Кроме того, в жанре зачастую используются семплы, иногда – драм-машины, нередко встречаются элементы индастриала, использование готических органов, хоров или пения» (Neue Deutsche Härte, 2019). Данный жанр также окрестили как «танцевальный метал» (нем. Tanzmetal).

Сам «термин Neue Deutsche Härte был придуман немецкой прессой после выхода дебютного альбома немецкой группы Rammstein Herzeleid в 1995 году по аналогии с Neue Deutsche Welle» (Neue Deutsche Härte, 2019). Этот жанр вобрал в себя многие черты тяжёлой музыки. Однако NDH немногим отличается от индастриал-метала, в следствие чего нельзя полностью охарактеризовать представителей этого жанра как NDH-группы. «Для NDH, как и для индастриал-метала характерно широкое

разнообразие используемых инструментов/звуковых эффектов, часто требуется несколько прослушиваний композиции, чтобы определить все детали. Основную линию музыки ведёт почти танцевальный бит в стиле, техно который обычно включает в себя бас-ударные или сменяющие друг друга тарелки и бас-ударные партии» (Neue Deutsche Härte, 2019).

«К характерным чертам NDH можно отнести немецкоязычный мужской вокал, обычно более спокойный, чем в других метал жанров. Лирика затрагивает такие темы, как любовь, ненависть, ревность, сексуальность, религия и смерть, зачастую делает это косвенно, через метафоры или повествование» (Neue Deutsche Härte, 2019). Также в этом жанре некоторые группы прибегают к приёму двусмысленности при написании текстов. Соло партии также можно назвать необычными. Нередко в них присутствуют синтезирующие инструменты и семплы органов, хоров или пения. Помимо этого, зачастую можно услышать нотки джаза, получаемые при использовании медных духовых инструментов и саксофона. «Интересной особенностью жанра являются названия групп, которые часто состоят из сложных существительных и, как правило, звучат «жёстко», «мощно». Группы формируют свой концертный образ на основе мужественного, близкого к милитаризму стилю, в конечном счёте, левые антифашистские организации подвергли критике группы направления «Neue Deutsche Härte» за бездумное использование различного рода изображений времён нацистской Германии; особенно это касалось группы Rammstein, «героизировавшей в своих выступлениях культу атлетических тел, огня, мускулов и барабанной дроби» (Neue Deutsche Härte, 2019).

В рамках этого жанра работает группа Rammstein, произведения которой анализируются в данной работе. Группа возникла в Германии в 1994 году и до сих пор существует в своём первоначальном составе. «Rammstein является культовой немецкой рок-группой, образованной в январе 1994 года в Берлине. Стиль музыки Rammstein, который сами музыканты в шутку окрестили «танц-метал» (нем. Tanzmetall), преимущественно представляет собой индастриал-метал в духе новой немецкой тяжести (Neue Deutsche Härte). Однако он смешивает элементы, как и электронного индастриала, так и

альтернативного металла, и других жанров» (Rammstein, 2019). Многие их тексты считаются провокационными и часто подвергаются критике, но помимо таковых имеются ещё и душевные баллады, рассказывающие истории, которые не оставят никого равнодушным.

Если же говорить о музыке, то невзирая на различия между ней и языком, можно соединить их таким образом, что в результате получится особый вид коммуникации с повышенной экспрессивностью, так как оба явления имеют ряд характеристик, позволяющих им сочетаться и соединяться в единое целое. Так Жукова утверждает: «Музыкальный язык не имеет всех свойств и функций языка вербального, естественного, не может его заменить. Однако нельзя на основании данного утверждения отказывать музыкальному языку (невербальному и частично искусственноному) в наличии собственно языкового плана содержания, в смысловом наполнении» (Жукова, 2011, с. 16).

Говоря об особенностях восприятия музыкально-поэтического сообщения, то восприятие речи и музыки отвечают разные отделы головного мозга. «Ч. Дарвин полагал, что основой речи являются музыкальные проявления в форме пения, строящегося на музыкальных тонах и ритмах. Онтогенетическое развитие ребёнка также говорит о том, что музыкальное выражение первичнее речи – об этом свидетельствует тот факт, что младенцы могут воспроизводить голосом мелодию гораздо раньше, чем овладевают речевыми навыками» (Матейова, Машура, 1984, с. 26).

Известный советский нейропсихолог А.Р. Лuria в одном из своих трудов отмечал, «что понимание сложных, логико-грамматических конструкций обеспечивается иными отделами коры левого полушария, в частности его нижне-теменными и теменно-затылочными отделами (или зоной ТРО). Именно эти зоны коры, как показали многочисленные исследования, обеспечивают ориентировку в пространстве, превращение последовательной, сукцессивно поступающей информации в одновременные, симультанные схемы и служат основой для создания сложных, организованных по типу внутреннего пространства симультанных схем, которые лежат в основе операций логико-грамматическими отношениями» (Лuria, 1979). Ахутина Т.В. в свою очередь занималась изучением правого

полушария. «Правое полушарие принимает участие в текущем мониторинге получаемой/передаваемой информации, проверке соответствия этой информации хранящимся в долговременной памяти знаниям о действительности и обеспечивает целостность обрабатываемой информации; обладает анатомо-физиологическими особенностями, которые обеспечивают ему большую успешность в активации широкого круга информации, тесно связанной с чувственным и эмоциональным опытом» (Ахутина, 2009, с. 5–26).

А.Р. Лурия также утверждал, что «поражение задних отделов верхней височной извилины левого (доминантного) полушария не нарушает, как правило, сложного музыкального слуха, но приводит к нарушению возможности различать близкие речевые звуки (фонемы). Это явление, известное в клинике как «сенсорная афазия», не сопровождается ни понижением общей слуховой чувствительности, ни невозможностью различать звуки предметов (тиканье часов, звуки посуды, шум автомобиля). Данный факт говорит о том, что вторичные отделы слуховой коры левого полушария тесно связаны с системой речевой деятельности. Были описаны случаи, когда музыканты и композиторы, испытавшие тяжёлое поражение этой области, сохраняли возможность не только воспринимать музыку, но и продолжали свою музыкальную и композиторскую деятельность. Существенным симптомом центрального поражения слуха этого типа является невозможность схватывать и воспроизводить сложные ритмы» (Лурия, 2006, с. 162).

«В каждой музыкальной культуре вокальная и инструментальная палитры предлагают музыканту практически неограниченный выбор звучаний, которые могут сочетаться самым различным образом, и в силу этого каждое мгновение звучащей музыки, не говоря уже о целой пьесе, становится для слушателя прямым источником острого, полноценного переживания» (Орлов, 1992, с. 331-332). Голос исполнителя имеет огромное влияние на слушателя, а именно если реципиент при первом прослушивании имеет негативное отношение к вокалу, то у него не возникнет желания и дальше слушать произведение, мелодию и вникать в текст. Но в обратной ситуации, если слушателя привлекает голос певца, то он будет продолжать

прослушивание. То есть можно сделать вывод, что голос играет важную роль в передаче текста, его аттрактивности.

Теперь обратимся к ритму в музыке. По А.А. Леонтьеву «Ритм – это канонизированная периодическая повторяемость соизмеримых речевых отрезков. Единицами такой соизмеримости обычно являются слоги, слова и (или) синтагмы» (Леонтьев, 2003, с. 206). «Ритм в широком смысле, как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана была поэзия первобытных народов» (Жирмунский, 1975, с. 16). «Ритм служил и поныне служит основой культуры народов Африки – предполагаемой прародины человечества. Все жизненные события сопровождаются ритмами различных музыкальных инструментов, изготовленных из всевозможных материалов (слоновая кость, дерево, кожа, бамбук). Самый распространённый инструмент – барабан – задаёт тон жизни африканцев, под его звуки рождаются, женятся и даже умирают. Африканские ритмы занимают значительное место в современной профессиональной музыке, помогают повысить энергетический заряд, способствуют выработке гормона эндорфина в организме человека» [Баранова, Князева, 2017, с. 9].

В метал-музыке ритм играет значительную роль. Но не только произведения данного жанра основываются на чувстве ритма. Оно присуще всему музыкально-поэтическому дискурсу. Так же отметим, что на рок-концертах в целом аудитория ведёт себя организованно, в такт ритма: покачивание головой и поднятыми руками, хлопанье и даже топот – всё это происходит в такт музыке. Исполнители всячески поддерживают ритмические особенности своим поведением на сцене, тем самым усиливая эффект от воспроизводимой музыки.

#### **Результаты и обсуждение**

Что же касается интерпретации музыкально-поэтического сообщения, то здесь всё неоднозначно. Так как основными чертами данного типа дискурса являются массовость и односторонняя направленность, передача информации происходит только в одном направлении, то есть общение между адресантом и адресатом отсутствует. Реципиент при прослушивании может

интерпретировать песни немного иначе, чем авторы, особенно если он незнаком с творчеством исполнителя. Rammstein же по большей части оставляет это право за слушателями. Участники группы говорили о своих текстах: «Кристиан Лоренц: «Но мы не хотим никому навязывать, как нужно понимать наши песни. Искусство лишь тогда свободно, когда оно не разъясняется, а остается открытым любой интерпретации»» (Фукс-Гамбёк, 2018, с. 11), «Кристофф Шнайдер: «Мы ненавидим давать однозначные ответы. Rammstein всегда оставляет пространство для интерпретаций»» (Фукс-Гамбёк, 2018, с. 107).

Так же нам стоит упомянуть то факт, что впечатление от данной коммуникации может быть совершенно разным – как очень положительным, так и крайне отрицательным, что является следствие массовости аудитории. На это могу оказывать влияние различные факторы такие как, например, экстралингвистических (близость тематики и проблематики реципиенту) и речевые (владение языком оригинала, восприятие стилистики сообщения).

«Важную роль при создании текста, способного привлечь внимание слушателя, играет интертекстуальный компонент сообщения. Включение в текст ссылок на другие материалы делает его более многогранным и интересным для восприятия и интерпретации, то есть происходит реализация поэтической функции интертекста, часто представленной как развлекательная функция. Важную роль играет также и апеллятивная функция интертекста, которая, в отличие от поэтической, направлена на ту часть аудитории, которая может опознать ту или иную ссылку, а также по возможности оценить её выбор и адекватно понять стоящую за ней интенцию» (Подрядова, 2012, с. 83). Слушателям, которые наиболее интересуются группой, то есть являются её фанатами, намного проще распознать интертекстуальные отсылки, имеющиеся в текстах песен, что позволяет им глубже прочувствовать их смысл. Приведем некоторые из них. Так, в песне *Donaukind* идёт отсылка на персонажа немецкой средневековой легенды Гаммельнского крысолова, в *Mein Herz Bennt* – к герою детских немецких сказок песочному человеку, *Links 234* имеет намеренную отсылку к нацистским маршам, а в *Mein Teil* рассказывается история о «каннибалах из Роттенбурга», причём повествование ведётся от первого лица (так же как в

песнях *Spieluhr* и *Hilf mir*), что заставляет слушателя погрузиться в действие в качестве человека, переживающего данные события, что не может не привлечь внимания в психологическом плане. Группа черпает вдохновение не только из фольклора, но и из реальных историй, происходящих в современном мире. Помимо этого, в песнях группы присутствуют интертекстуальные компоненты из ранних работ музыкантов. Так, например, в песне *Wollt Ihr Das Bett In Flammen Sehen* строчка “Sex ist ein Schlacht. Liebe ist Krieg” является отсылкой к строчке с тем же смыслом, но уже на английском языке “Sex is a battle, love is a war” группы Feeling B, в которой некоторые участники секстета до появления в Rammstein.

«Любой поэтический текст, в том числе и положенный на музыку, строится в первую очередь с ориентиром на такую технику стихотворной речи, как фоника, то есть звуковую инструментовку стиха» (Подрядова, 2012, с. 85). «Фонетическое и, в особенности, фоносемантическое оформление текста несёт определённый экспрессивный характер, привлекающий внимание реципиента при его восприятии и интерпретации, следовательно, выступает в роли атTRACTора» (Подрядова, 2012, с. 86). При анализе было выделено несколько основных способов звукового оформления поэтического текста:

1. Фонетическое выделение слов-символов с установление между собой особой ассоциативно-семантической связи для формирования у адресата определённого художественного образа, обычно происходящее в пределах одной строки.

Так в песне Rammstein *Ohne dich*, в строке „*Ohne dich kann ich nicht sein, ohne dich*“ для объединения фразы на фоносемантическом уровне автор использует повторяющийся звук [h], который при этом в рамках данной синтагмы встречается только в этих словах, делая акцент на невозможности существования без любимого человека.

В строчке песни *Mein Teil* „*Denn du bist, was du isst, Und ihr wisst, was es ist*“ автор объединяет понятия «пиши» и «существования», показывая тем самым, что «ты то – что ты ешь».

*“Zerreißen zerschmeißen  
Zerdücken zerpflücken  
Zerhauen und klauen”*

*Nicht fragen zerschlagen  
Zerfetzen verletzen  
Zerbrennen dann rennen  
Zersägen zerlegen  
Zerbrechen sich rächen”*

В данной песне “Zestören” автор использует множество слов с приставкой *zer-* не случайно. Она обозначает разделение, разрушение, что точно помогает отразить смысл названия песни.

Обычно такие единицы не являются служебными, а особенности подачи исполнителя и ритма в музыкальном тексте приводят к усилению восприятия текста реципиентом.

2. Аллитерация. В песнях Rammstein можно заметить, что больше всего выделен звук [r], который солист всегда выделяет «особым», раскатистым произношением.

*“Nun liebe Kinder gebt fein acht  
Ich bin die Stimme aus dem Kissen  
Ich singe bis der Tag erwacht  
Ein heller Schein am Firmament  
Mein Herz brennt” (Mein Herz Brennt)  
„Tiefe Brunnen muss man graben  
wenn man klares Wasser will  
Rosenrot oh Rosenrot  
Tiefe Wasser sind nicht still” (Rosenrot)  
„Eins – Hier kommt die Sonne  
Zwei – Hier kommt die Sonne  
Drei – Sie ist der hellste Stern von allen  
Vier – Hier kommt die Sonne” (Sonne)*

В приведённых примерах звук [r] окружён повторяющимися звуками [m], [n] и [l], которые также проходят через весь куплет.

3. Ассонанс. Гласные звуки также имеют особое значение за счёт своего повторения в поэтическом тексте. Их роль особенно важна в текстах песен, в которых, как правило, гласные обычно распеваются. Что же касается безударных гласных, то они помогают сохранить ритм произведения и раскрыть все голосовые способности исполнителя. В приведённой ниже песне распевается последнее слово в каждой строчке.

*“Ich tu dir weh  
Tut mir nicht leid*

*Das tut dir gut*

*Hört wie es schreit*” (Ich tu dir weh)

Нередко исполнитель намеренно изменяет стандартное звучание гласных для того, чтобы сохранить ритм и рифму в произведении. В обычном поэтическом тексте такого эффекта достичь не представляется возможным.

«Если в обычной (нестихотворной) речи мы руководствуемся при выборе слов почти исключительно их основными признаками, то … слова в стихоряде подбираются не только по основным, но и по второстепенным признакам, по вторичной семантической окраске. Эти второстепенные признаки слов внутри стихоряда, взаимодействуя, образуют своеобразный семантический настрой; отдельные контексты, кумулируясь, могут образовывать настолько «насыщенный» контекст, что становится возможным пропуск какого-либо существенного по основным семантическим признакам слова внутри стихоряда (явление, в обычной речи невозможное или крайне редкое)», – так рассуждал А.А. Леонтьев в своей работе «Основы психолингвистики» (Леонтьев, 2003, с. 211–212).

Если рассматривать лексико-семантические маркеры, то под ними принято понимать различного вида тропы, которые способствуют не только формированию стихотворного текста, но и формированию его художественного образа. «Так же тропы являются элементами создания так называемого словесно-поэтического образа» (Подрядова, 2012, с. 92). Наиболее часто встречающимися среди лексико-семантических средств являются:

Наиболее часто встречающимися среди лексико-семантических средств являются:

- Метафоры: “*Messers Kuss*” (Mein Herz Brennt), “*Feuerräder*” (Feuerräder)
- Эпитеты: “*heissen Tränen*”, “*kalten Venen*” (Mein Herz Brennt), „*die schwarze Seele*“ (Reise, Reise), „*Wilder Wein*“ (Wilder Wein), „*Kaltes Grab*“ (Asche zu Asche)
- Игра слов: „*Du hasst mich – Du hast mich gefragt*“ (Du hast)
- Оксюморон: „*Und bin im Wasser verbrannt*“ (Feuer und Wasser)
- Олицетворение: “*Doch ihre Worte frisst der Wind*“ (Nebel), „*die Wellen weinen leise*“ (Reise, Reise), „*Die Flinte springt vom*

*Futteral*“ (Waidmanns Heil), „*Harfen schneiden sich in's Fleisch*“ (Adios)

- Сравнение: “*Sehnsucht versteckt sich wie ein Insekt*“ (Sehnsucht), „*Er wird zu seiner Tochter gehen // und dann wird er wie ein Hund mit eigen Fleisch und Blut sich paaren*“ (Tier), „*Der Wedel zuckt wie Fingeraal*“ (Waidmanns Heil), „*Wilder Wein - wie eine Taube*“ (Wilder Wein)
- Антитеза: “*Roter Sand und weiße Tauben*“ (Roter Sand), „*Feiner Schweiß*“ (Waidmanns Heil), „*Mein schwarzes Blut und dein weisses Fleisch*“ (Weißes Fleisch), „*Die warmen Hände sind so kalt*“ (Wo bist du),
- Слова, обозначающие имена собственные объектов реального мира: *Moskau, Amerika, Paris, Weissen Haus*

Далее нами был произведён анализ лингвистических особенностей музыкально-поэтического текста на примере текста песни “*Spieluhr*” что в переводе с немецкого обозначает «музыкальная шкатулка». Текст песни, как правило, воспринимается на фонетическом, семантическом и других видов строения, в совокупности способствующих формированию у слушающего определённых ассоциативных образов при получении и интерпретации (сознательной и бессознательной) музыкально-поэтического сообщения. Обращаясь непосредственно к поэтическому тексту, мы можем обнаружить, что в песне содержится много шумных звуков:

“*Ein kleiner Mensch stirbt nur zum Schein // Wollte ganz alleine sein // Das kleine Herz stand still für Stunden // So hat man es für tot befunden // Es wird verscharrt in nassem Sand // Mit einer Spieluhr in der Hand*“

“*Hoppe hoppe Reiter // Und kein Engel steigt herab // Mein Herz schlägt nicht mehr weiter // Nur der Regen weint am Grab // Hoppe hoppe Reiter // Eine Melodie im Wind // Mein Herz schlägt nicht mehr weiter // Und aus der Erde singt das Kind*“

Фрикативный передненёбный [ʃ], который присутствует в названии, а также переднезубный [ts] и среднеязычный взрывной [h]. Эти звуки фонетически отражают загадочность и таинственность такого предмета как музыкальная шкатулка. Раскатистый звук [r], который является визитной карточкой группы, в этой песне исполнитель не просто решил не смягчать, но

и делал на нём акцент, тем самым делая песню более мрачной и устрашающей, а не просто грустной и печальной.

При анализе вербально-звукового оформления можно заметить, что понятие “*Spieluhr*” появляется на фоне синтезатора, гитар и ударных, но при этом мелодия достаточно спокойная, без резких переходов, которые присутствуют в проигрышах и припевах, что сделано намеренно.

Если обратиться к интертекстуальности, то песенка, которую напевал ребёнок, содержит слова “*Hoppe hoppe Reiter*” из детской немецкой песенки, аналогом которой в русской культуре является песенка «По кочкам, по кочкам, по ягодам-цветочкам», когда ребёнок сидит на коленях у взрослого и его покачивают, таким образом ребёнок сам себя успокаивал.

Если рассматривать произведение с музыкальной точки зрения, то можно заметить, что уровень громкости и «жёсткости» увеличивается во время припева, тем самым выделяя его из всей песни и повышая на нём концентрацию внимания слушающего. Также этому способствуют паузы вербальные и музыкальные, причём перед припевом они более короткие, чем после.

Данная песня также легла в основу опроса на тему «Восприятие творчества группы Rammstein». Респондентам нужно было ответить на несколько вопросов, результаты которых представлены ниже.

В опросе приняли участие 52 человека, 19 из которых были представители мужского пола. Средний возраст приходился на категорию 18-25 лет. Категория работающих составляла около четвери, остальные – учащиеся. Отвечая на вопрос о знакомстве с группой Rammstein, отрицательный ответ дали только 3 человека, остальные – положительный. При оценке творчества группы от 1 (резко негативное) до 5 (очень нравится) было видно, оно не воспринимается агрессивно, а наоборот, вызывает интерес и восхищение у большинства опрашиваемых. Говоря о знакомстве с песней *Spieluhr*, мнения разделились практически поровну. Однако большинство реципиентов не имели точного представления, о чём поётся в песне. В вопросе, касающимся эмоций, вызванных песней, было предложено несколько вариантов ответов: умиротворение, печаль, страх, ярость. Некоторые участники предложили свои варианты ответов, но большинство склонялись к

умиротворению, печали и страху. В вопросе об отношении к песне после прочтения дословного перевода большинство ответили, что их мнение не изменилось. В вопросах «Какое влияние оказывает на Вас раскатистый звук [г] солиста?» и «Как Вы думаете, с какой целью автор использует большое количество шумных звуков [ʃ], [ts], [h], [s]?», требующих респондентов написать ответ самим, большинство людей дали именно те ответы, которые были описаны при анализе данной песни. На последний вопрос, где респондентам нужно было выбрать из четырёх вариантов стилистических средств одно, подходящее под приведённые примеры, большинство дали правильный ответ – метафора, на втором месте идёт эпитет, на третьем – гипербола. Погрешность данного вопроса можно объяснить тем, что не все опрашиваемые часто сталкиваются со средствами выразительности, вследствие чего не всегда могут правильно определить троп.

#### **Выводы**

Итак, в ходе нашего исследования мы теоретически и экспериментально доказали, что всякий поэтический текст может восприниматься совершенно по-разному, на что влияет множество факторов, зависящих не только от адресанта, но и от реципиента.

Подводя итог, можно сказать, что поэзия всегда занимала определённое место в мире, что и сегодня не является исключением. Но она может существовать не только в стихотворной форме, но также и в прозаической, и музыкальной. В современном мире музыка занимает значительную часть нашей жизни, а значит, имеет огромное влияние на людей, слушающих её.

#### **Литература**

1. Ахутина Т.Н. Роль правого полушария в построении текста // Психолингвистика в XXI веке: результаты, проблемы, перспективы. XVI международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации. – М.: Эйдос. – 2009. – С. 5–26.
2. Баранова С.М., Князева Г.Л. Значение и особенности ритма в музыке разных исторических эпох // Новая наука: опыт, традиции, инновации. Общество с ограниченной

ответственностью "Агентство международных исследований" (Уфа). – 2017. – Том 1 №2. – С. 9-11.

3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.

4. Богословская И.В. Музыкальный дискурс: возможности и перспективы исследования // Теория языка и межкультурная коммуникация. Курск: Курский государственный университет. – 2016. – №4. – С. 10-15.

5. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер.: Проблемы музыказнания. – СПб.: РИИИ, 1996. – Вып. 8.

6. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Сов. писатель: Ленингр. отд-ние, 1975.

7. Жукова Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб.: СПбГУ, 2011.

8. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: монография. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 1999.

9. Клипатская Ю.А. Характеристика музыкального дискурса как сферы коммуникации (на примере рок-культуры) // Русская филология. Вестник Харьковского Национального Педагогического Университета имени Г.С. Сковороды. – 2014. – № 1-2 (51). – С. 89–90.

10. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики: учебник. – М.: Смысл: СПб: Лань, 2003.

11. Лuria A.P. Лекции по общей психологии. – СПб.: Питер – 2006.

12. Лuria A.P. Язык и сознание / под ред. Хомской Е.Д. М.: Моск. ун-т , 1979.

13. Максименко О.И., Подрядова В.В. Поликодовый музыкальный поэтический дискурс // Вестник РУДН. Сер.: Теория языка. Семиотика. Семантика. – М.: РУДН – 2013. – № 4 – С. 27-37.

14. Матейова З., Машура С. Музыкотерапия при заикании. – Киев: Вища школа, 1984.

15. Орлов Г.А. Древо музыки. – СПб.: Вашингтон: Советский композитор: Н.А. Frager & Co, 1992.

16. Подрядова В.В. Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов (лингвистический аспект): дисс. ... канд. филол. наук. – М.: Московский гос. обл. ун-т, 2012.
17. Сидоров Е.В. Онтология дискурса. – М.: ЛКИ, 2008.
18. Фукс-Гамбёк М. Rammstein. Горящие сердца. – М.: ACT – 2010.
19. Метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://play-info-guitar.ru/guitar-mir/stili-music/metal-muzyika> (дата обращения 15.10.2019)
20. Индастриал-метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%BC-%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%BB> (дата обращения 15.10.2019)
21. Neue Deutsche Härte [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Neue\\_Deutsche\\_Härte](https://ru.wikipedia.org/wiki/Neue_Deutsche_Härte) (дата обращения 15.10.2019)
22. Rammstein [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Rammstein> (дата обращения 15.10.2019)
23. Метал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Метал> (дата обращения 15.10.2019)

#### Refereneces

- Akhutina, T.N. (2009). Rol' pravogo polushariya v postroyenii teksta [The Role of the right hemisphere in the construction of the text]. In *Psycholinguistics in the XXI century: results, problems, prospects. XVI international Symposium on psycholinguistics and communication theory*, (pp. 5-26). Moscow: Eidos.
- Baranova, S.M., & Knyazeva, G.L. (2017). Znachenije i osobennosti ritma v muzyke raznykh istoricheskikh epokh [The Meaning and features of rhythm in music of different historical epochs]. *New science: experience, traditions, innovations*, 1 (2), 9-11.
- Bakhtin, M.M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow: Iskusstvo.
- Bogoslovskaya, I.V. (2016). Muzykal'nyy diskurs: vozmozhnosti i perspektivy issledovaniya [Musical discourse: possibilities and prospects of research]. *Theory of language and intercultural communication*, 2, 10-15.

- Bonfeld, M.S. (1996). Muzyka: yazyk ili rech'? [Music: language or speech?] *Musical communication. Series: Problems of musicology*, 8, 154.
- Zhirmunsky, V.M. (1975). *Teoriya stikha [Theory of verse]*. Soviet writer: the Leningrad Department.
- Zhukova, G. K. (2011). *Reprezentatsiya natsional'nogo v yevropeyskom muzykal'nom diskurse [Representation of the national in European musical discourse]*. (Candidate thesis abstract: Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia).
- Kazarin, Yu.V. (1999). *Poeticheskiy tekst kak Sistema [Poetic text as a system]*. Yekaterinburg: Ural University Press.
- Klepatskaya, Y.A. (2014) Kharakteristika muzykal'nogo diskursa kak sfery kommunikatsii (na primere rok-kul'tury) [Characteristics of musical discourse as a sphere of communication (on the example of the rock culture)]. *Russian Philology. Bulletin of Kharkiv national Pedagogical University named after G. S. Skovoroda*, 1-2 (51), 89-90.
- Leontiev, A.A. (2003). *Osnovy psikholingvistiki [Fundamentals of psycholinguistics]*. M: Smysl: Saint-Petersburg: Lan'.
- Luria, A.R. (2006). *Lektsii po obshchey psikhologii [Lectures on General psychology]*. Saint Petersburg: Piter.
- Luria, A.R. (1979). *Yazyk i soznaniye [Language and consciousness]* Edited by Chomskaya, E.D. Moscow: Moscow University, 320.
- Maksimenko, O.I., & Podryadova, V.V. (2013). Polikodovyy muzykal'nyy poeticheskiy diskurs [Polycode musical poetic discourse] *Vestnik RUDN. Series: Theory of language. Semiotics. Semantics*. Moscow: RUDN, 4, 27-37.
- Mateyova, Z., & Mashura, S. (1984). *Muzykoterapiya pri zaikanii [Music therapy for stuttering]*. Kyiv: Vyshcha shkola.
- Orlov, G.A. (1992). *Drevo muzyki [Tree of music]*. Saint Petersburg: Washington: Soviet composer: N. A. Frager & Co.
- Podryadova, V.V. (2012). *Attraktivnyye osobennosti muzykal'nykh poeticheskikh tekstov (lingvisticheskiy aspekt) [Attractive features of musical poetic texts (linguistic aspect)]*. (Candidate thesis, Moscow state regional University, Moscow, Russia).
- Sidorov, E.V. (2008). *Ontologiya diskursa [Ontology of discourse]* Moscow: LKI.

Fuchs-Gambeck, M. (2010). *Rammstein. Goryashchiye serdtsa* [Rammstein. Burning heart] Moscow: AST.

УДК 81.33

<https://doi.org/10.25076/vpl.36.03>

А.А. Гаджиев

А. К. Хмелёв

Московский государственный областной университет

## АЛГОРИТМ ЛЕСКА И СИСТЕМА BABELFY ДЛЯ ДИЗАМБИГУАЦИИ

Дизамбигуация является актуальным направлением исследований в сфере теоретической, прикладной и компьютерной лингвистики. В настоящее время задача качественного снятия лексической многозначности не решена, тем не менее, существует ряд подходов к дизамбигуации. В статье описан эксперимент по анализу работы систем разрешения лексической многозначности – алгоритма Леска и системы Babelfy. Системы, выбранные для работы, основаны на разных подходах к дизамбигуации. Алгоритм Леска работает на пакете библиотек и программ NLTK, Babelfy - на основе семантической сети Babelnet. Тестирование проводилось с использованием собранной выборки предложений, содержащих многозначные слова, фразовые глаголы, омонимы, другие неоднозначные лексические единицы. В ходе исследования проводился анализ качества работы систем, для каждой из них представлен коэффициент эффективности. В соответствии с проведенным статистическим анализом ошибок можно сделать вывод о недостаточно высоком качестве работы систем снятия многозначности. В заключении описаны возможные причины ошибок систем дизамбигуации и предложено решение по их улучшению.

Ключевые слова: обработка текста, семантическая сеть, дизамбигуация, значение, контекст, синсет, тезаурус.