

Наконец, важно то, что перед героем, как и перед читателем/слушателем, ставится вопрос об изменении или о принятии показанного мира, каким тот есть, что приводит к идее об избранничестве, о некоем предназначении лирического субъекта.

Песня, находящаяся в начале цикла, показывает героя, позиционируемого в противопоставлении миру, где властвует обыденное начало. Задаётся тема выбора действия или бездействия и проблема необходимости определения для героя своего места в данном миропорядке. Таким образом, в тексте «Песня без слов» заложена онтологическая проблема двойственности бытия в целом и неизбежность ситуации выбора в судьбе человека.

¹ *Исупов К.Г.* О жанровой природе стихотворного цикла // Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. – Донецк, 1977.

² Здесь и далее текст песни цитируется по изданию: Виктор Цой: Стихи, документы, воспоминания. – Л. 1991. – С. 330.

³ *Доманский Ю.В.* Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 108.

© С.А. Петрова

М.Б. ВОРОШИЛОВА
Екатеринбург
**ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ:
КРЕОЛИЗОВАННАЯ МЕТАФОРА
КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА РОК-КОМПОЗИЦИИ**

Статья написана в рамках гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых – кандидатов наук МК-79.2013.6 (договор № 14.124.13.79-МК)

В последнее время всё чаще появляются научные работы, посвящённые анализу визуальной (в нашей терминологии – креолизованной¹) метафоры, интерпретируемой исследователями как некое ядро динамического креолизованного текста (в том числе кинотекста, видеоклипа). Визуальная метафора в современном научном дискурсе становится одним из основных когнитивных ключей к прочтению семиотически осложнённых, креолизованных текстов.

Теория визуальной метафоры стала закономерным развитием известной теории С. Эйзенштейна о «третьем элементе». В своих поздних работах, в частности, «Неравнодушная природа» (1945–1947), С. Эйзенштейн разрабатывает теорию киномонтажа как синтетического способа производства значения, в основе которого лежит сопоставление двух элементов, при котором возникает «третий элемент», качественно превосходящий оба исходных, и именно из этих «третьих элементов», располагающихся в

монтажных стыках видимого, складывается динамический, кинематографический текстуальный смысл фильма. Данный процесс, по мнению автора, и вербален (его базовая единица – метафора), и визуален (принцип внутрикадрового и межкадрового монтажа).

Итак, в современном научном дискурсе активно развивается теория визуальной метафоры, которая, по мнению исследователей², выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков, напрямую отождествляемых с теми или иными объектами репрезентации³, то есть визуальная метафора создаётся за счёт монтажа двух и более визуальных образов.

Классическим примером использования визуальной метафоры в кинотексте являются ставшие уже каноническими кадры фильма С. Эйзенштейна «Стачка» – «один из владельцев завода выжимает лимон; в следующем кадре конная полиция давит забастовщиков. В конце фильма избиение рабочих показано в кадрах, чередующихся с кадрами забивания быка на бойне, раненые рабочие падают на землю, кровь хлещет из горла быка»⁴. Как писал сам С. Эйзенштейн, смешанный монтаж избиения и бойни производит «мощную эмоциональную интенсификацию» этого эпизода из истории рабочего движения, способствует активному сопереживанию со стороны зрителя.

Итак, уже на ранних этапах развития кинематографа монтаж начал использоваться в качестве средства создания визуальных метафор и в дальнейшем стал активно применяться в современной индустрии видеоклипов.

И вновь приведём уже классический пример, неоднократно описанный в научных работах⁵. В видеоклипе Мадонны «Ray of Light» совмещаются два образа: плод в утробе матери, контуры которого высвечиваются на мониторе при ультразвуковом обследовании, и образ крысы, бегущей в колесе. Будучи помещёнными в контекст остального визуального материала, где в режиме ускоренной съёмки показана жизнь американских мегаполисов в течение суток, эти образы сразу чётко и однозначно могут быть интерпретированы как визуализация суждения «современная жизнь в больших городах напоминает крысиные бега», и человек ещё до рождения обречён на неизбежное участие в этих бегах. Итак, из примера видно, что представляется возможным вербализовать визуальную метафору путём соединения зрительных образов и даже свести её к классическому изречению «всё – суета сует», – считает Л.С. Большакова⁶.

В данном случае мы полностью согласны с авторами, но хочется уточнить, что данная метафора была составлена, а главное – прочитана в более широком контексте, нежели два визуальных образа, о чём говорят и сами исследователи («будучи помещёнными в контекст»).

Однако лингвисту хочется воскликнуть: а где же текст песни? Если быть справедливым, визуальный ряд в видеоклипе всё-таки вторичен, сама песня не только была создана раньше, но и может самостоятельно функ-

ционировать, в отличие от видеоряда музыкального клипа, а сам текст песни тем более имеет право на самостоятельное существование и прочтение. И особенно важно данное замечание при изучении русского рока, отличающегося своим логоцентризмом.

Не стоит забывать при рассмотрении видеоклипа и о третьей его составляющей – о музыкальном ряде. Например, в альбоме группы «Гражданская оборона» «Всё идёт по плану» есть композиция, открывающая данный альбом, «Пролог». Это 54-секундная запись боя курантов, который в сознании русского человека ассоциируется с Новым годом – символом начала. Заметим, что данная семантика поддерживается и названием песни, и её композиционным расположением в альбоме.

Аналогично построена и последняя композиция этого альбома – «Финал», которая представлена мелодией советского гимна. «Использование данного прецедентного феномена воспринимается как открытая насмешка: советская идеология терпит крах, соответственно, рушится вся политическая система, государство находится в состоянии кризиса; гимн же апеллирует к могучему прошлому СССР, к великим идеям, стоящим у истоков советской идеологии, и напоминает о том, что все старания оказались напрасными. В данном случае мы можем говорить об игре смыслов, т.к. “Финал” – это, с одной стороны, название трека, завершающего альбом, а с другой, характеристика социально-экономического состояния страны»⁷. Итак, перед нами яркий пример метафорического образа, и вряд ли данная метафора может называться визуальной.

Мы же такой метафорический образ предлагаем называть креолизованной метафорой, преимущество данного понятия обусловлено тем, что оно может быть использовано и для метафорических образов, основанных на синтезе элементов не только визуальной системы.

Данное понятие значительно шире понятия визуальной метафоры и позволяет подчеркнуть сложную внутреннюю структуру образа, основанного не только на взаимодействии различных знаковых единиц, но и на взаимодействии нескольких образов. И именно взаимодействие является, с нашей точки зрения, базой данного понятия, это не просто синтез двух элементов, это их совместное развитие, их совместное прочтение, результаты которого могут быть более точными и более глубокими, а нередко и отличающимися от результатов их индивидуального прочтения.

Но независимо от выбранного понятия – будь то визуальная или креолизованная метафора – наиболее адекватной нам кажется методика её исследования, основанная на когнитивной теории, и в частности теории Дж. Лакоффа и М. Джонсона, описывающей взаимодействие двух структур знаний – когнитивной структуры «источника» и когнитивной структуры «цели»⁸.

Аналогичную методику уже традиционно используют современные исследователи при анализе визуальной метафоры. Так, Л.С. Большакова в своей работе опирается на когнитивную теорию метафоры М.В. Никитина,

который выделили две составляющие в структуре лексического значения слова – интенционал и импликационал – и пришёл к выводу, что как те, так и другие признаки вовлекаются в перестройку семантики слова при метафорическом переосмыслении⁹.

В качестве примера исследователь описывает визуальный образ голубя, вылетающего из рук узника в клипе «Over the Hills and Far Away» группы «Nightwish». Источником в данном случае является образ узника, выпускающего голубя на свободу. Стены тюрьмы, узник, голубь, бездонное небо – элементы, составляющие источник метафоры. Целью этой метафоры является стремление человека к свободе. Узник символизирует человека, поработанного обществом, стены тюрьмы – неволю. Бездонное небо символизирует свободу; голубь, улетающий в небо, – душу человека, стремящуюся к свободе¹⁰.

Таким образом, источник составляет план выражения метафорической конструкции, а цель – план содержания. Основание сравнения складывается из семантических признаков «пребывание в неволе», «страдание», «стремление к свободе», именно такие признаки в метафоре называются интегральными. Дифференциальные признаки в данном примере сводятся к оппозиции материальное (физическое) – идеальное (духовное). В источнике метафоры имеется нечто наглядное, визуально воспринимаемое: стены тюрьмы, голубь, облака, жест выпускающего, а в цели – нечто абстрактное, чувственно не воспринимаемое: социальный гнёт, душа, мысленное стремление к свободе.

Итак, бесспорно, что исследования когнитивных процессов визуальной (и шире – креолизованной) метафоры в динамическом креолизованном тексте актуальны и требуют своего дальнейшего развития, которое, по нашему мнению, должно идти по пути поиска связи с вербальным компонентом, что несомненно позволит представить более детальный и полный анализ текста в целом.

В качестве примера анализа креолизованной метафоры мы предлагаем обратиться к примеру, как нам кажется, ставшему классическим и легко узнаваемым. Вспомним знаменитый саундтрек, открывающий фильм Рашида Нугманова «Игла», «Звезда по имени Солнце», центральным образом которого является там сама звезда, образ центральный как на вербальном, так и на визуальном уровне.

На визуальном уровне данный образ построен на сочетании двух образов: огня зажжённой спички, от которой прикуривает главный герой, и заходящего за горизонт солнца, к которому стремится светящийся путь. Образ природного, естественного света (небесных светил, живого огня) как символ истины является устойчивым образом в творчестве В. Цоя¹¹. Но можно ли назвать данную метафору визуальной? Ведь оба образа представляют собой сферу-источник, тогда как сфера-мишень не воспроизводится на визуальном уровне. Возможно ли прочтение этой метафоры без текстовой поддержки?

Ведь связь данных визуальных образов осуществляется именно на текстовом уровне. Герой зажигает спичку на словах:

Городу две тысячи лет,
Прожитых *под светом Звезды*
По имени Солнце...

Второй раз эти слова звучат, когда в центре экрана оказывается заходящее солнце:

Через три она снова жива
И согрета *лучами Звезды*
По имени Солнце...

Но каковы отношения данных образов?

Каково значение данной метафоры?

И достаточно ли данной метафоры для прочтения текста в целом, или она лишь один из элементов более сложного метафорического образа?

Мы думаем, что ответить на данный вопрос поможет только комплексный анализ саундтрека с учётом образной системы поэзии В. Цоя и самого фильма, неотъемлемой частью которого и является саундтрек.

Итак, видеоряд состоит из трёх частей, как и текст песни.

В первой части видеоряда перед нами герой, идущий по городскому «колодцу», коридору, окружённому высокими стенами домов, где нет неба, где нет звёзд, где нет солнца, и единственным источником света является зажжённая спичка. Итак, ключевыми визуальными образами данного отрывка являются: город, путь (движение героя) и зажжённый в конце свет. Важной подсказкой для восприятия и трактовки данных образов является чёрная кошка, открывающая видеоряд и перебегающая дорогу герою, отсылающая нас к семантике судьбы. То есть мы могли бы вербализовать данную образную схему следующим образом: жизнь, судьба современного человека – это путь к свету, по тёмному и тесному, грязному коридору, городу.

Таким образом, у нас получается сложная схема данного метафорического образа, где сфера-источник обозначена традиционной метафорой чёрной кошки, а сфера-мишень – целым комплексом метафор.

На уровне же текстовом центральным является образ города, уже обозначенный на визуальном уровне.

Белый снег, серый лёд,
На растрескавшейся земле.
Одеялом лоскутным на ней –
Город в дорожной петле.
А над городом плывут облака,
Закрывая небесный свет.
А над городом – жёлтый дым,

Городу две тысячи лет,
Прожитых под светом Звезды.

И здесь образ города получает более развернутые характеристики за счёт наращивания новых метафорических образов, выступающих в роли определения. *«Белый снег, серый лёд, / На растрескавшейся земле»* – это хрестоматийный символ умирания, безжизненности, а *«лоскутное одеяло»* – символ разобщения людей в современном мире. Этот *«город в дорожной петле»* – а значит, этот город сам убивает себя, это город закрыт от истинного света, он лишён некой силы: *«а над городом плывут облака, / Закрывая небесный свет. / А над городом – жёлтый дым»*.

Но помимо этого визуальный образ жизненного пути получает и своё развитие. Ведь в нашем случае город – это не просто традиционный символ современной урбанистической цивилизации, это символ всей современной культуры, пришедшей на смену древним цивилизациям, ведь этому городу 2000 лет. А значит, перед нами не просто образ жизни, судьбы отдельного человека, пусть и героя, это судьба человечества, это жизнь цивилизации, жизнь как таковая.

Таким образом, всё-таки центральным в данном отрывке является метафорический образ пути, а вот во втором отрывке на визуальном уровне образы пути и солнца станут единственными, а значит, центральными. Свет, зажжённый героем в начале, превращается в заходящее солнце, к которому устремлен путь, которым путь освещён. Но важным элементом является то, что солнце-то заходящее, а значит, приговор уже вынесен, итог обозначен.

Получает ли поддержку визуальный образ на текстовом уровне, который в данном отрывке приобретает особое значение, ведь минимализм визуального уровня заставляет зрителя обратиться к тексту, где центральным становится образ войны:

И две тысячи лет – война,
Война без особых причин.
Война – дело молодых,
Лекарство против морщин.
Красная, красная кровь –
Через час уже просто земля,
Через два на ней цветы и трава,
Через три она снова жива
И согрета лучами Звезды
По имени Солнце...

Войны – во всех смыслах этого слова: как борьба, как драйв, страсть, как энергия, но всё же энергия разрушительная. Победителей на войне не бывает. Семантика смерти, заявленная на визуальном уровне, вновь получает своё развитие на текстовом, и таким развитием становится образ перерождения души человека, причём не в другом человеке, а в природе, что

ставит человека наравне с окружающим его миром, что возвращает его к истокам, что спасает его от убийственного города.

И в третьем отрывке перед нами появляется вновь герой, герой который сходит с поезда, герой, который сходит с этого пути, а значит, герой, который нарушает этот закон природы.

Он не помнит слово «да» и слово «нет»,
Он не помнит ни чинов, ни имен.
И способен дотянуться до звёзд...

Итак, перед нами герой, который «способен дотянуться до звёзд», бросить вызов судьбе, хоть и знает, что ему суждено «упасть, опалённым Звездой». И вот мы вернулись к образу судьбы, символом которой в творчестве В. Цоя является звезда¹².

Важно, что данные мотивы будут вновь использованы в видеоряде саундтрека, закрывающего фильм: герой, смертельно ранен, но он встаёт, зажигает огонь (прикуривает сигарету) и уходит по белому снегу туда – к свету...

Итак, мы вновь вернемся к тому образу заходящего солнца, с которого начали свою работу, теперь мы можем в полной мере описать весь спектр его значений.

Солнце – это некий источник света, энергии, жизни, смысла, к которому стремится всё живое, движение к которому – и есть жизнь, и пусть эта жизнь – война, и пусть это движение неизбежно ведёт к смерти, есть герои способные бросить вызов этому закону, герои, тянущиеся к солнцу, тем самым сокращающие свой жизненный путь, обречённые умереть молодыми.

Возвращаясь к теоретической базе нашего исследования, хочется ещё раз подчеркнуть два важных для нас момента.

Во-первых, визуальная метафора лишь маленький кусочек системы, более широким и адекватным орудием анализа всё-таки является метафора креолизованная, позволяющая показать все грани образа.

Во-вторых, важно помнить, что в структуре креолизованной метафоры сферы источник и мишень зачастую обозначены также посредством метафорических образов, но данные образы должны быть традиционны, должны быть известны зрителю, читателю.

¹ Подробно см.: *Ворошилова М.Б.* Креолизованная метафора: первые зарисовки // Политическая лингвистика. – 2012. – № 4 (42). – С. 94-99.

² См. работы: *Сарна А.* Визуальная метафора в дискурсе идеологии // Палітычная сфера. – 2005. – № 4. – С. 55-60; *Большакова Л.С.* Когнитивный механизм создания визуальной метафоры (на материале англоязычных музыкальных видеоклипов) // Современные проблемы науки и образования. – 2008. – № 2. – С. 119-123. Цит. по: Современные проблемы науки и образования [Электронная версия журнала] – Режим доступа: www.science-education.ru/21-703 (дата обращения: 26.05.2011).

³ *Сарна А.* Указ. соч. – С. 56.

⁴ Фернандес Д. Эйзенштейн: психоаналитический этюд. – СПб, 1995 – С. 61.

⁵ См. работы: Сарна А. Указ. соч. – С. 55-60; Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 119-123.

⁶ Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 120-121.

⁷ Ворошилова М.Б., Чемагина А.В. Советские прецедентные феномены в рок-альбоме Е. Летова «Все идёт по плану» (1988) // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 171.

⁸ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры: Сборник / Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступит. ст. и сост. Н.Д. Арутюнова, Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М., 1990 – С. 392.

⁹ Большакова Л.С. Указ. соч. – С. 123.

¹⁰ Там же

¹¹ См.: Нежданова Н.К. «Крест» и «звезда» Виктора Цоя [Электронный ресурс] // Творческое объединение «Crazy family»: сайт. – Режим доступа: <http://japson.ru/gold/books-g/roez5/17.htm>. См. также: Яркова А.В. Мифопоэтика В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст – Тверь, 1999. – Вып. 2. – С.101-106.

¹² Там же.

© М.Б. Ворошилова

Е.И. ИВАНОВА

Иваново

КОНЦЕПТ «НОЧЬ» В СТРУКТУРЕ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ В. ЦОЯ

Высокая степень актуализации и значимости творческого наследия В. Цоя в социокультурном пространстве XX и XXI века раскрывается через дешифровку специфики языковой личности рок-поэта. Основной матрицей реализации и фиксации языковых компонентов языковой картины мира Цоя является комплекс поэтических текстов, поэтому в зону исследовательского внимания прежде всего должны попадать именно они.

Люди, близко знавшие В. Цоя, рассказывают о нём, как об обычном и даже закомплексованном человеке. Один из основателей группы «Кино» Алексей Рыбин говорил, что Цой всегда сомневался в качестве своих текстов, часто срывался и был очень деспотичным лидером¹. Но в массовом сознании остался совершенно другим: герой-одиночка, бросающий вызов миру. Образ В. Цоя лаконичен, его музыка проста, тексты понятны. Простые на первый взгляд тексты рок-поэта оказывали огромное влияние не только на культуру русского рока, но и на русскую культуру конца XX – начала XXI веков в целом.

Подчеркнём, что, на наш взгляд, ключом к пониманию феномена В. Цоя является изучение его языковой личности, в структуре которой нами выделено несколько ключевых, системообразующих и смыслообразующих концептов, являющихся фундаментом когнитивного уровня языковой личности рок-поэта. Например, ГЕРОЙ, СОЛНЦЕ, ЗВЕЗДА, НОЧЬ и т.д. Отбор данных концептов проводится на основе частотности их использования и употребления в текстах песен методом сплошной выборки.

В каждой языковой системе существуют универсальные концепты, так называемые константы культуры. Это слова, называющие пространст-