

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Цикл баллад В. С. Высоцкого «Стрелы Робин Гуда»:
лингвопоэтический аспект

Исполнитель Диканов Дмитрий Геннадьевич

(фамилия, имя, отчество)

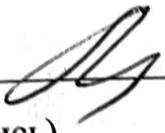
Руководитель кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Васильева Инга Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«15» января 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	Error! Bookmark not defined.
<u>ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА</u>	6
<u>1.1. Место лингвопоэтического анализа художественного текста в лингвистике текста</u>	6
<u>1.2. Методы лингвопоэтического анализа текста</u>	9
<u>1.2.1. Трёхуровневый анализ</u>	10
<u>1.2.2. Лингвопоэтика художественного приёма</u>	13
<u>1.2.3. Лингвопоэтическая стратификация</u>	13
<u>1.2.2. Лингвопоэтическое сопоставление</u>	15
<u>1.2.2. Лингвопоэтика повествовательных типов</u>	16
<u>1.3. История, становление и развитие лингвопоэтики</u>	17
<u>Выводы</u>	26
<u>ГЛАВА II. Лингвопоэтическая специфика цикла баллад В.С. Высоцкого «Стрелы Робин Гуда»</u>	Error! Bookmark not defined.
<u>2.1. Идиостиль баллад</u>	27
<u>2.2. Лингвопоэтические особенности баллад</u>	30
<u>2.2.1. Баллада о времени</u>	30
<u>2.2.2. Баллада о ненависти</u>	35
<u>2.2.3. Баллада о вольных стрелках</u>	39
<u>2.2.4. Баллада о любви</u>	44
<u>2.2.5. Баллада о двух погибших лебедях</u>	49
<u>2.2.6. Баллада о борьбе</u>	55
<u>Выводы</u>	61
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	62
<u>БИБЛИОГРАФИЯ</u>	63

ВВЕДЕНИЕ

Изучение литературы в лингвопоэтическом аспекте связано с основными эстетическими и философскими установками той культурной парадигмы, к которой данное произведение принадлежит. Анализ художественного текста направлен на постижение его смысла. Однако смысл включает в себя не только план содержания, но и форму выражения.

Структуру и семантику текста чётко разграничить зачастую трудно, они представляют собой неразрывное целое: анализируя одну из составляющих текста, исследователь затрагивает всю текстовую ткань. Поэтому методы лингвопоэтического анализа до сих пор четко не сформулированы и не разработаны.

Аналитическое внимание к языку художественной литературы последних десятилетий и к ее лингвопоэтическим нормам вызывает живой интерес, однако до сих пор остается мало изученным.

Творчеству Владимира Семёновича Высоцкого (1938 – 1980) посвящено уже немало исследовательских работ, направленных на изучение отдельных аспектов творчества поющего поэта, однако недостаточно исследований произведений автора в лингвопоэтическом аспекте..

Актуальность работы обусловлена, с одной стороны, недостаточной изученностью языка художественных произведений В.С. Высоцкого, а с другой, общим интересом к лингвопоэтическому анализу художественного текста в современной филологии.

Теоретико-методологической основой исследования стали работы, посвященные филологическому анализу текста, ученых -лингвистов В.В. Виноградова, В. Я. Задорновой, Ю. М. Лотмана, А. А. Липгарта и др. Теоретической базой работы являются также научные статьи Л.В. Щербы,

А. А. Потебни, Р. Я. Якобсона, О.С. Ахмановой, Г.И. Климовской, А.К. Жунисбаевой, в который рассматривается лингвопоэтический аспект анализа художественных текстов.

Объектом исследования являются поэтические произведения В. С. Высоцкого, в частности, баллады В. С. Высоцкого для фильма Сергея Тарасова «Стрелы Робин Гуда» 1975 года.

Предмет исследования: лингвопоэтическая специфика цикла баллад В. С. Высоцкого для фильма «Стрелы Робин Гуда».

Материал исследования – тексты В. С. Высоцкого «Баллада о времени», «Баллада о ненависти», «Баллада о вольных стрелках», «Баллада о любви», «Баллада о двух погибших лебедях», «Баллада о борьбе».

Цель работы: рассмотреть шесть баллад В. С. Высоцкого «Стрелы Робин Гуда» в лингвопоэтическом аспекте.

Для достижения цели необходимо решить следующие **задачи:**

- сделать реферативный анализ теоретического материала по особенностям лингвопоэтического анализа;
- выработать исследовательский подход для данного материала в соответствии с целью исследования;
- проанализировать индивидуально-авторскую манеру В. С. Высоцкого;
- определить интертекстуальный аспект баллад данного цикла;
- сделать лингвопоэтический анализ шести текстов «Баллада о времени», «Баллада о ненависти», «Баллада о вольных стрелках», «Баллада о любви», «Баллада о двух погибших лебедях», «Баллада о борьбе».

Методологическая основа исследования. Для решения указанных задач в данной работе используются следующие методы **исследования:** метод языковой интуиции, метод сплошной выборки текста, семантико-структурный анализ, лингвостилистический анализ, сопоставительный анализ, мотивный анализ, семантико-стилистический анализ, сравнительный анализ.

Научная новизна лингвопоэтического анализа текстов В. С. Высоцкого

заключается в том, что данный анализ представляет собой сочетание лингвистического и поэтического подходов к анализу литературных текстов. В силу того, что творчество поэта в этом аспекте изучено мало, лингвопоэтический анализ баллад В. С. Высоцкого открывает новые возможности для изучения произведений данного автора.

Теоретическая значимость лингвопоэтического анализа шести баллад В. С. Высоцкого позволяет исследовать специфические стилистические приемы, которые автор использует для передачи своих идей, настроений и образов в данном цикле. Это позволит охарактеризовать связь между формой и содержанием художественного текста.

Практический потенциал данной работы может быть реализован посредством использования выводов о лингвопоэтических приемах в цикле баллад Высоцкого для фильма «Стрелы Робин Гуда» в качестве опорного материала в исследованиях студентов высшего профессионального образования, изучающих творчество этого поэта, учёных – высокоцковедов, а также для проведения лекций по лингвопоэтике.

Апробация работы. Материалы работы были представлены в форме доклада на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 25.04.2024 г.).

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы. Объём работы составляет 68 страниц, список литературы включает 50 наименований.

ГЛАВА I. СПЕЦИФИКА ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Место лингвопоэтического анализа художественного текста в лингвистике текста

К изучению и анализу художественного текста традиционно подходят с двух точек зрения: лингвистической и литературоведческой. В лингвистическом методе основным материалом для анализа является – язык произведения, а в литературоведческом – сам текст. Это, казалось бы, подтверждает известное деление филологии на лингвистику и литературоведение, однако работы таких учёных, как: В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, А. А. Липгарт, В. Я. Задорнова, Г. И. Климовская и другие, говорят о возможности совмещения этих подходов.

Ещё Аристотель предпринял первые попытки такого подхода к разбору художественного текста. Его трактаты являются основательными исследованиями языка художественной литературы. В них не только подробно описаны жанры такой литературы, даны определения её тропам, приведены теоретические основы ораторского искусства, но и совершена попытка раскрыть цели и сущность литературного творчества.

«При толковании художественного произведения важно не только разъяснение идеи, но и оценка художественной стороны литературного творения. Без понимания тончайших смысловых нюансов отдельных выразительных элементов языка, без лингвистического анализа текста это невозможно». – писал Л.В. Щерба. [48. С. 27]

А.А. Потебня в монографии «Из записок по теории словесности» говорил о необходимости сближения поэтики и лингвистики. Отождествляя структуру слова со структурой художественного произведения, считая поэтическое произведение результатом сложной душевной деятельности

творца, учёный заключил, что слово есть искусство, а именно поэзия. [38. С. 126]

Мы видим, что потребность в совмещении двух филологических подходов в изучении художественных текстов назрела уже давно, и появления лингвопоэтического подхода к анализу текста было неизбежным, оставаясь только вопросом времени.

Как отдельная филологическая дисциплина, лингвопоэтика оформилось в 70-х XX в. Чтобы прийти к своему современному состоянию, рассматривающему различные пути изучения языковых особенностей художественного текста, она претерпела череду изменений.

Формирование лингвопоэтики осуществилось в результате специализации такого раздела стилистики, как «Художественный стиль», определяющего и описывающего средства художественной выразительности. В первую очередь тропы и фигуры с преимущественным вниманием к их лингвистической стороне.

Позже, на этой же базе оформилась другая филологическая дисциплина – лингвостилистика. Но в сфере её внимания находится более широкий перечень единиц различных языковых уровней от фонетического до синтаксического, изучающихся в качестве инструментария, потенциально пригодного для выявления степени языковой выразительности художественного текста.

В интересы лингвостилистов входят такие явления, как, например, фонетические и словообразовательные средства выразительности художественного текста, историческая перспектива лексики и фразеологии – устаревшие и новые языковые единицы, включая авторские окказионализмы; транспозиция частей речи, эстетический потенциал синтаксических единиц различного типа. Лингвостилистика не замыкается только на тропах и традиционных средствах создания экспрессии: синонимах, антонимах, омонимах. Она изучает эстетический потенциал различных языковых средств, способных в художественном контексте передавать экспрессию.

Оформление лингвостилистики в отдельную науку было завершено в концепции В. В. Виноградова. Учёный различал стилистику языка, стилистику речи и стилистику художественной литературы. [8. С. 212] В настоящее время в качестве самостоятельной отрасли лингвостилистики оформилась функциональная стилистика, охватывающая все аспекты функционирования языка.

Напомним, что в отличие от лингвостилистического анализа произведения, занимающегося всеми видами речи, лингвопоэтический анализ имеет дело только с художественными текстами. И если лингвостилистический выявляет отдельные стилистические особенности текста, и изучает конкретный языковой материал, из которого он «соткан», то лингвопоэтический разъясняет эмоционально-эстетическое воздействие от художественного произведения, им оказываемого. В лингвостилистическом исследовании допустимо анализировать практически любой фрагмент любого текста, а лингвопоэтическому анализу требуется не фрагментарный материал. Потому что отрывка может быть недостаточно для понимания замысла автора, раскрытия его идей и особенностей художественного мышления. Только прочитав, осмыслив и прочувствовав произведение целиком можно начинать его разбор лингвопоэтическим способом.

Тщательно «вчитываясь» в анализируемый текст, разбирая значение каждой его единицы, мы таким образом наиболее полно постигаем содержание всего произведения. Подобный подход иногда называют пристальным чтением, и подвергают критике [4. С. 115]. По разным, зачастую экстралингвистическим, причинам считается, что медленное, вдумчивое чтение мешает воспринимать целостность текста, и ведёт к смещению акцентов смысловых и логических планов. Но вспомним слова В. В. Набокова, говорившего: «книгу вообще нельзя читать – ее можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, – это перечитыватель». [33. С. 25] Мы же считаем, что независимо от того, как исследователь читает текст, медленно или быстро, или же в среднем темпе,

главное, чтобы такое чтение было филологическим. Чтобы при нём не оставались незамеченными детали и различные подробности текста.

То есть, цель лингвопоэтического анализа состоит в том, чтобы определить, как та или иная единица языка: слово, словосочетание, грамматическая форма, синтаксическая конструкция, используется автором в процессе словесно-художественного творчества. Каким образом то или иное своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию данного эстетического эффекта [5. С. 67]

Под уровнями языка традиционно понимают подсистемы общей языковой системы (фонетическую, лексическую, грамматическую и стилистическую), каждая из которых характеризуется совокупностью однородных единиц с характерным набором свойств, подчиняющихся правилам уровневой сочетаемости в парадигматическом и синтагматическом отношении и. т. д.

1.2. Методы лингвопоэтического анализа текста

На сегодняшний день можно говорить о четырёх устоявшихся методах лингвопоэтического анализа: трёхуровневом анализе, лингвопоэтике художественного приёма, лингвопоэтической стратификации, лингвопоэтическом сопоставлении и пятом, наиболее новом, современном, спорном методе, но востребованном и интенсивно развивающемся сейчас анализе лингвопоэтики повествовательных типов.

Первым методом исследования отдельно взятого художественного текста для лингвопоэтического разбора является его трёхуровневый анализ. Он позволяет учёному увидеть текст, как совокупность художественных приёмов и последовательно проанализировать свойства стилистически маркированных языковых единиц, употреблённых в тексте.

Первыми учёными, предложившими использовать трёхуровневый метод лингвопоэтического анализа были авторы книги «What Is the English We Use» О.С. Ахманова и Р.Ф. Идзелис. [1. 156 с.] Долгое время, данный метод

оставался единственным в своём роде видом лингвопоэтического анализа. Позже ученица О.С. Ахмановой В. Я. Задорнова подробно описала этот вид анализа в книге «Восприятие и интерпретация художественного текста» [16. 383 с.] и показала его возможности на примерах из английской литературы.

1.2.1. Трёхуровневый анализ

Трёхуровневый лингвопоэтический анализ художественного текста проводится в три последовательных этапа:

- а) на семантическом уровне;
- б) метасемиотическом;
- в) метаметасемиотическом.

Рассмотрим каждый из них более подробно.

1. Семантический уровень

На семантическом уровне языковые единицы: слова, словосочетания, синтаксические конструкции рассматриваются в их прямом значении.

В. Я. Задорнова так определяет работу на этом этапе: «На семантическом уровне мы ограничиваемся, в основном, содержательной (логической) стороной вопроса» [15. С. 111]. Для этого на трех первых языковых уровнях: фонетическом, лексическом и грамматическом выделяются языковые единицы. Исследование свойств каждой из единиц ограничивается ее непосредственным окружением в тексте. Помимо лексики здесь могут обсуждаться также определенные факты морфологического или синтаксического уровня, если они обращают на себя внимание и требуют особого комментария.

2. Метасемиотический уровень

На метасемиотическом уровне осуществляется переход от рассмотрения непосредственного значения языковых единиц к изучению их функционирования в тексте. Продолжается лексический, фонетический и грамматический анализ выделенных единиц, обобщая их качественные характеристики с точки зрения стилистики. Некоторые элементы текста

рассматриваются во взаимодействии, в широком художественном контексте. Это даёт возможность исследователю выявить новое – коннотативное, метафорическое и образное – содержание, или «сверхсодержание», что и оправдывает название данного этапа.

В. Я. Задорнова объясняет различия между первым и вторым уровнями так: «Семантический уровень представляет собой как бы фон художественного произведения, на котором все его элементы рассматриваются как части языковой системы. В контексте художественного произведения языковые единицы живут своей особой жизнью, приобретают новое содержание. Это новое (метафорическое, образное) содержание, для которого выражением является и содержание, и выражение языковых единиц семантического уровня, исследуется на метасемиотическом уровне». [7. С. 113].

3. Метаметасемиотический уровень

На третьем, метаметасемиотическом уровне дается характеристика идейно-образного содержания произведения, и определяются языковые средства, благодаря которым достигается эстетическое воздействие.

Об особенностях третьего уровня В.Я.Задоронова пишет: «Если исследователь хочет проникнуть в подлинный смысл произведения, понять намерение писателя, ради которого использовались те или иные стилистические приемы, он должен анализировать произведение на метаметасемиотическом уровне. Для этого необходимо тщательно изучить литературное направление, к которому принадлежал писатель, его мировоззрение, эпоху, в которую написано произведение, и.т.д.». [7. С. 8-9]. Слова, словосочетания, синтаксические конструкции анализируются здесь с точки зрения дополнительного содержания, тех дополнительных смыслов, которые они приобретают в контексте. [8]

Академик Р.А. Будагов (1910 – 2011), (учёный той же, что и лингвист В.Я. Задорнова, филологической школы Московского университета – прим. автора), допускал, соглашаясь с В.Я. Задорновой что изучение литературного

художественного текста в отрыве от современного этому произведению языка и исторического контекста будет неполным. [7. С. 22]

Однако мнения учёных насчёт метаметасемиотического уровня текста разделились. Некоторые считают, что изучать произведение стоит, не выходя за рамки самого текста, не оглядываясь на биографию автора, эпоху, в которую он жил, в каких условиях писал своё произведение и к какому жанру оно относится, поскольку текст, как полноценный организм, самодостаточен.

Например, крупнейший отечественный специалист по стилистике В. В. Виноградов, «отец-основатель» лингвопоэтики, был убеждён, что изучать словесно-художественное творчество необходимо независимо от внешней судьбы автора. Он писал: «Языковед должен найти и увидеть замысел посредством тщательного анализа самой словесной ткани литературного произведения». [8. С. 24]

По авторитетному мнению профессора В.В. Виноградова, действительность, раскрывающаяся в художественном произведении, должна быть выражена в его речевой оболочке. Все называемые и воспроизводимые в нём предметы, лица, и действия, объединены и связаны между собой и поставлены в разнообразные функциональные отношения. Они отражаются в способах связи, зависят от употребления и динамического взаимодействия слов, выражений и конструкций во внутреннем композиционно-смысловом единстве словесно-художественного произведения. [9. С. 76]

Подобное понимание лингвопоэтического анализа проповедует и современный исследователь лингвопоэтики, доктор филологических наук А. А. Липгарт, автор научных работ по этой дисциплине и учебного пособия «Основы лингвопоэтики». В нём он пишет о: «необходимости разработки особых исследовательских приёмов, которые позволили бы уменьшить степень субъективизма при проведении лингвопоэтического анализа развёрнутого произведения речи». [4. С. 77]

В нашей работе знание биографии В. С. Высоцкого, представление о

советской эпохе, в которую он творил без малого два десятилетия, все 60-е и 70-е годы XX века, став впоследствии одним из главных её и ярчайших символов, стало существенным базой для анализа его баллад лингвопоэтическим способом. И метаметасемиотический метод стал хорошим помощником.

1.2.2. Лингвопоэтика художественного приёма

Задача лингвопоэтики художественного приёма направлена на выявление роли некоторого художественного приёма в тексте — в создании эстетического эффекта и передаче его идейно-художественного содержания.

Данный метод основывается на изучении объемного материала, чтобы понимать, какие именно функции лингвопоэтики, учитывая содержание выбранных для анализа текстов, выполняет определенный художественный элемент или приём.

Результаты такого исследования несколько ограничены. Но метод лингвопоэтики художественного приёма может стать полезным при изучении отдельных аспектов художественных текстов.

Как и трёхуровневый анализ, лингвопоэтика художественного приёма не подразумевает определения повествования изучаемого текста. Однако, А. А. Липгарт, исследуя лингвопоэтические характеристики атрибутивных сочетаний, употреблённых в пьесах У. Шекспира, в своей работе «Методы лингвопоэтического исследования» [27. С. 365] находит общий повествовательный контекст, в котором они употреблены, а также взаимосвязь между объёмом метаметасемиотических свойств, реализуемых компонентами словосочетаний, и тем насколько динамично в тексте выражено повествовательное начало.

Говоря о данном направлении, стоит упомянуть, что наиболее полно оно представлено в трудах В.В. Виноградова, Л.В. Щербы, Б.В. Томашевского и Л. Шпитцера.

1.2.3. Лингвопоэтическая стратификация

Лингвопоэтическая стратификация предполагает выделение в тексте «единых по замыслу, художественно-образной и лексико-грамматической структуре, и стилевым особенностям слоев, пластов, или страт, написанных как бы в одном ключе, вокруг единой стилистической доминанты» [20. С. 163]. Проще говоря, метод лингвопоэтической стратификации художественного текста, также разработанный кафедрой английского языкознания, состоит в том, что отдельные художественные тексты способны не просто передавать некое содержание или тему, или ряд тем при помощи единого списка стилистически маркированных единиц, но в таких произведениях целый набор языковых единиц будет задействован для передачи определённой темы. При этом другая тема будет развиваться с помощью другого набора языковых единиц.

Можно, конечно, сказать, что это всего лишь констатация языковой специфики текста и возможной его языковой сложности. Но для внимательного читателя такая конструктивная сложность послужит знаком того, что нужно обратить внимание на смену этих тем, на их языковое и семантически содержательное противопоставление. Это скажет ему об объективной сложности текста и о попытке автора привнести каким-либо способом, разнообразив текст и сообщить ему дополнительную сложность по сравнению с передачей непосредственного содержания с помощью фиксированного списка языковых единиц.

Пример подобного применения этого метода находим в трудах академика В. В. Виноградова. Например, в его рассуждениях о специфике организации пушкинской «Пиковой дамы» [8. С. 181]. Тот же принцип несколько позже был использован в работе Л. В. Полубиченко, посвященной стратификации «Алисы в Стране Чудес» [37. С. 111-115]. В этой работе Л. В. Полубиченко убедительно и ярко, с филологическим талантом показала специфику этого культового произведения английской литературы.

Но известны и другие примеры. Так в работах В.Я. Задорновой

[16. С. 249-260] и Т.Б. Назаровой [34. С. 137-152] – использование метода стратификации уже не связывалось с тематическим членением текста в связи с его стилистическим разнообразием, а имело скорей чисто содержательную основу или акцентировало внимание на композиционных особенностях.

Таким образом мы видим, что теоретическая сторона метода, ярко и убедительно обоснованная, на практике получила ограниченное применение и даже стал использоваться для обозначения разных по своей содержательной специфике линий исследования.

1.2.4. Лингвопоэтическое сопоставление

Следующий метод представленный в работах О. С. Ахмановой и В. Я. Задорновой - метод лингвопоэтического сопоставления. Он позволяет сравнивать художественную ценность двух и более текстов, объединённых общими тематико-стилистическими особенностями. Например, адаптации и пародии, так называемые «вторичные тексты», а также тексты, созданные в разное время, но написанные в одном стилистическом ключе. Но основная задача метода заключается в сопоставлении художественного текста и его переводов на различные языки. Читая оригинальный художественный текст, мы получаем заряд положительных эмоций от него, и это касается не только содержания произведения, но и в немалой степени от языка, которым оно написано, от употребления так называемых языковых единиц. «Вкусный» текст, часто слышим мы сейчас такое определение, это об этой эмоции говорят. Но при переводе она теряются, впечатления смазываются, наслаждения от языковых конструкций не происходит. Суть метода лингвопоэтического сопоставления как раз и заключается в том, возможно ли объяснить специфику впечатления от оригинального текста через отсутствие этого впечатления от перевода. Для этого на двух уровнях, семантическом и метасемиотическом, проводится сопоставление перевода и оригинала. Подробно рассматриваются все уровни языковой организации текста: фонетический, просодический, акустический, морфологический, лексический,

синтаксический и другие. Составляются списки соответствий и несоответствий. По полученным несоответствиям и делают вывод о снижении общего впечатления от перевода текста, доказывая эстетическую значимость опущенных в переводе языковых единиц.

Значимость данного метода объясняется попыткой исследователя сформулировать мысль, что специфику художественного текста составляют сочетание семантически значимых характеристик и метасемиотический проявлений свойств языковых единиц. Однако, какие из них реально значимы, а какие носят орнаментальную функцию, и могут быть убраны из текста при переводе, без ущерба для его художественной ценности, в работе О.С. Ахмановой и В. Я. Задорновой не уточняется. Такое исследование является несколько механистическим и не всегда способно объяснить специфику и оригинала, и его перевода.

1.2.5. Лингвопоэтика повествовательных типов

Лингвопоэтический анализ повествовательных типов в художественном тексте — это новейшее направление в лингвопоэтике. Согласно теории этого метода, повествование в художественном тексте — может быть представлено или в форме описания событий, явлений, фактов, ситуаций, или как рассуждения героев на отвлечённые темы. Также может выражать их пожелание по тому или иному поводу.

Используя данный метод лингвопоэтического анализа, исследователь в первую очередь определяет общий повествовательный характер текста, а потом, подробно изучая стилистические и лингвопоэтические свойства языковых единиц, устанавливает, какие из них участвуют в создании эстетического эффекта, передаче его идейно-художественного содержания того или иного повествовательного типа и выражении авторского замысла.

Лингвопоэтический анализ повествовательных типов в художественном тексте в последнее годы зарекомендовал себя эффективным методом лингвопоэтического исследования. Но по причине своей новизны (был

намечен в 2001 году в работе А. А. Липгарта и Н. Гаркавенко «Irish Melodies «by Thomas Moore: The Linguopoetic Typology of Artistic Texts», нуждается в дальнейших доработках и уточнениях.

1.3. История, становление и развитие лингвопоэтики

История лингвопоэтики началась в 1960-х годах, когда возник интерес к изучению языка художественной литературы. В России и за рубежом существуют две основные тенденции в изучении языка художественной литературы: структурно-семиотический подход (Р. О. Якобсон, А. Греймас, Р. Барт, С. Левин, М. Риффатер, Ю. М. Лотман и другие) и филологический подход (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, Л. В. Щерба, Б. В. Томашевский, А. М. Пешковский, О. С. Ахманова, Р. А. Будагов, Э. Аларкос Льюрака, Х. - А. Мартинес и другие).

Как отдельная филологическая дисциплина, лингвопоэтика оформилось в 70-х XX в. Чтобы прийти к своему современному состоянию, рассматривающему различные пути изучения языковых особенностей художественного текста, она претерпела череду изменений.

Становление новой филологической дисциплины происходило в направлении смены научной парадигмы, приведшей к уточнению формулировки цели и задач. Оно связано с именами В. В. Виноградова, понимавшего ее как науку о языке художественной литературы, В. П. Григорьева, отождествлявшего ее со структурной поэтикой, и А. А. Липгарта, давшего в своей книге «Основы лингвопоэтики» наиболее точное определение этой научной дисциплины:

«Лингвопоэтика – это раздел филологии, в рамках которого стилистически маркированные языковые единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи определенного идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта»

Роман Осипович Якобсон — выдающийся русский лингвист, основатель структурализма в языкознании помимо значительного вклада в развитие лингвистики, семиотики и литературоведения, оказал своими работами «Новейшая русская поэзия. набросок первый. Подступы к Хлебникову» (1921), и «Лингвистика и поэтика» (1960), огромное влияние и на лингвопоэтику. Якобсон занимался изучением поэтической функции языка, разработал теорию лингвистических функций и предложил понятие «шифтер» для обозначения грамматических категорий, которые указывают на отношение говорящего к высказыванию.

Теория Романа Якобсона — это лингвистическая модель речевой коммуникации, разработанная в статье «Лингвистика и поэтика» (1960). Она включает шесть функций языка: эмотивную, конативную, референтивную, фатическую, метаязыковую и поэтическую.

а) Эмотивная функция сосредоточена на адресанте, направлена на выражение отношения говорящего к собеседнику, функция, которая выражает чувства, эмоции и настроение говорящего. Она помогает передавать эмоциональное состояние говорящего и воздействовать на чувства собеседника.

б) Конативная функция функция усвоения, ориентированная на адресата. Она выражается повелительным наклонением или звательной формой и направлена на побуждение адресата к действию или привлечение его внимания.

в) Референтивная функция позволяет человеку сосредоточиться на своих мыслях и переживаниях, отстраняясь от внешнего мира. Эта функция помогает человеку рефлексировать, анализировать свои чувства и действия, а также формировать самосознание.

г) Фатическая функция - функция установления, поддержания или прерывания контакта с собеседником. Она реализуется через обмен приветствиями, поздравлениями, вопросами о здоровье и делах, а также другими подобными фразами.

д) Метаязыковая функция проявляется в комментировании, анализе, объяснении языковых явлений и правил, а также в рефлексии над языком и речью.

ж) Поэтическая функция заключается в создании словесных образов и использовании выразительных средств языка для передачи мыслей и чувств автора.

В области лингвистики Якобсон разработал новые методы анализа звуковых систем, фактически положив начало современной дисциплине фонологии. Он распространил аналогичные принципы и методы на изучение других аспектов языка, таких как синтаксис, морфология и семантика.

В области поэтики Якобсон предложил следующие идеи. Поэзия есть язык в эстетической функции. Противопоставляя поэтический язык естественному, Якобсон провозгласил, что поэзия «безразлична в отношении описываемого ею объекта». Поэтика может рассматриваться как составная часть лингвистики. Основной вопрос поэтики — «Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства?». Язык как средство общения между людьми наделён, по Якобсону, центральной поэтической функцией. Язык нацелен не только на механическую передачу сообщения, но и на транслирование характеристик обсуждаемых объектов [50. С. 27].

Г.О. Винокур внёс значительный вклад в развитие лингвопоэтики, исследуя язык литературы и его связь с эстетической функцией. Являясь представителем одного из очагов русской «формальной школы» и Московского лингвистического кружка, профессор Г.О. Винокур писал: «Язык со своими прямыми значениями и поэтическим употреблением как бы весь опрокинут в тему и идею художественного замысла» [10. С. 131].

В России термин «лингвистическая поэтика» впервые использовал В. В. Виноградов, который сформулировал предмет и задачи лингвопоэтики как отрасли филологической науки. Возникновение лингвопоэтики как раздела филологии, изучающего язык художественного произведения, связан с работами В. В. Виноградова, который определил задачу лингвопоэтического

исследования как изучение эстетической функции языковых единиц в произведении словесно-художественного творчества. Работы Виноградова посвящены идее выделения лингвопоэтики, как отрасли филологии, целью которой будет являться изучение функций языковых единиц. Изучая произведения русской классической литературы, учёный смог добиться синтеза между чисто языковым подходом к изучению художественных текстов и литературно-критическим. Ему удалось сочетать изучение разнообразных стилистических оттенков значений слов с их ролью в контексте — в передаче идейно-художественного содержания текста и создании эстетического эффекта.

Юрий Михайлович Лотман внёс вклад в развитие лингвопоэтики. Учёный существенно переосмыслил лингвистическое понимание текста и расширил литературоведческое, сместив акценты в сторону культурологической трактовки понятия. Учёный делал предметом изучения структуру текста — сложноорганизованное единство отношений между всеми элементами текста и текстом в целом, создающее его смысл. В основу анализа художественного текста учёный клал анализ организующих его бинарных оппозиций. Семиотический подход позволил Лотману сопоставлять художественные знаковые системы с нехудожественными и квазихудожественными — такими как эстетизированное или идеологически нагруженное бытовое поведение. Так учёный перешёл к интерпретации всех явлений культуры как принципиально «текстовых»: литературный текст сопоставим с текстом театральным, изобразительным, с нехудожественным текстом, с репертуаром анонимных цитат, набором общеизвестных в данной культуре фактов, формами поведения (поведенческие тексты) и т. д. Также Лотман заложил фундаментальные принципы «объяснительной» лексикографии, на основе которых создаются последующие поколения лингвокультурологических трудов — комментариев и словарей. Учёный в своих трудах уделяет большое внимание важнейшим категориям «человек-язык-культура», которые составляют

лингвокультурологическую триаду. Изучая художественный текст вширь и вглубь, Лотман видит необходимым выделить семиосферу, объясняя это тем, что любой язык способен полноценно функционировать лишь, взаимодействуя с семиотическим пространством. Под семиосферой исследователь подразумевает динамическую модель, которая рассматривает текст как функцию трёх переменных: знаковой композиции, адресата и контекста. Эта триада подчёркивает взаимосвязь и взаимозависимость текста, интеллекта и культуры, представляя их как аспекты одного и того же явления. Отличительной чертой методов исследования Лотмана является подход к тексту, как историка литературы и текстолога.

Разработка системы категорий и параметров лингвопоэтического анализа была предложена В. Я. Задорновой. Учёной был разработан трехуровневый подход к анализу художественного текста, состоящий из семантического, метасемиотического и метаметасемиотического описания [16. 334 с]. Для семантического уровня характерно обсуждение лексики, факты морфологического и синтаксического уровня. На стадии метасемиотического уровня анализируется не отдельные единицы текста, а варианты их сочетания в рамках отдельных словосочетаний или же целых предложений. На третьем уровне, метаметасемиотическом, подводится вывод и формулируется конечная идея стихотворения. Таким образом, подобный анализ текста помогает расшифровать отдельные словосочетания, выявить, что составляет специфику текста. Задорнова определяет словесный поэтический образ как не прямое, ассоциативное выражение одного предмета или явления в терминах другого в соответствии с глобальным эстетическим замыслом автор. Важным нюансом, по мнению Задорновой, для успешного изучения произведения является обладание необходимой информацией о том, к какому литературному направлению принадлежит автор, сведениями об эпохе, когда было создано исследуемое произведение, взгляды и мировоззрение писателя. Исследовательница считает одним из ключевых лингвопоэтических понятий образ, который является связующим звеном

между лингвостилистическим уровнем и художественным замыслом произведения. Данное понятие она формулирует следующим образом: «непрямое, ассоциативное выражение одного предмета или явления в терминах другого в соответствии с глобальным эстетическим замыслом автора» [17. С. 96].

Развитие лингвопоэтики в работах А. А. Липгарта, который рассматривал взаимосвязь лингвопоэтики и лингвостилистики, лингвопоэтики и литературоведения, а также описывал конкретные методы лингвопоэтического исследования [26. 165 с; 27. 377 с]. К достижениям Липгарта относится и выделение видов лингвопоэтической функции. А.А.Липгарт впервые сформулировал теорию повествовательных типов, в основе которой лежит идея, что повествование может быть представлено описанием событий, рассуждением или волеизъявлением героя.

Современные исследования: Е. В. Борисова использовала лингвопоэтический метод в отношении больших произведений, разделяя их по тематическому принципу для удобства анализа. Согласно ему, на первом этапе группируются фрагменты, имеющие общую линию повествования, а на последующих этапах отрывки собираются в сжатый текст, после чего наступает стадия научно-филологического анализа. Понятие «образ» исследовательница определяет так: «конкретная и в то же время обобщенная картина бытия, отражающая в той или иной мере мировосприятие художника слова, созданная им при помощи вербальных средств и сюжетно-композиционных приемов и имеющая эстетическое значение» [5]. Сами образы Борисова классифицирует на персонифицированные и неперсонифицированные. К первой группе она относит образы людей и животных, а ко второй – образы материального мира.

Лингвопоэтический анализ текста нашел отражение и в работах учеников Борисовой: Л.М. Козеняшевой, Г.В. Борисовой, М.Ю. Никифоровой. Козеняшева рассматривает образ исключительно в рамках человека. Г.В. Борисова в своих работах обосновывает методику сочетания

лингвопоэтического подхода и категориального метода исследования, задачей которого является структурирование и последовательность анализа. [б. 356 с] Подобное сочетание методов позволяет интегрировать в лингвопоэтический анализ понятия смежных дисциплин: социолингвистику, лингвокультурологию и другие. Работы же М.Ю. Никифоровой посвящены образам материального мира, образу дома [13].

Лингвопоэтика — это раздел филологии, изучающий язык художественной литературы. Она анализирует использование языковых средств в литературных произведениях, выявляет особенности авторского стиля и помогает лучше понять авторский замысел. Предметом лингвопоэтики является совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое для воплощения его идейно-художественного замысла.

Поэтический язык обладает рядом особенностей:

- 1) Образность: поэт использует слова для создания новых смыслов, выходящих за рамки контекста произведения. Она находит отражение через эмоциональный фон, интонационное содержание, использование различных фигур речи. Образные слова и выражения в лингвопоэтике — это средства, которые используются для создания художественных образов и передачи идей автора. Они могут быть разными: фразеологизмы, метафоры, крылатые выражения, афоризмы и другие. Образные слова и выражения важны для обогащения языка и передачи эмоций.
- 2) Многозначность слова-образа: одно слово может иметь несколько значений, что порождает множество интерпретаций стихотворения. Такой приём позволяет читателю глубже понять произведение и увидеть его с разных сторон зрения.
- 3) Изысканная метафоричность: поэты используют сложные и необычные образы для передачи своих мыслей и чувств. Метафора делает любое поэтическое произведение более ярким, образным и запоминающимся.

Метафоры позволяют раскрывать свои семантические и метасемиотические свойства в разной степени, участвуя в передаче идейно-художественного содержания текста и создании эстетического эффекта от его прочтения.

Метафоры используются для создания образного плана повествования и развития отвлечённого плана, способствуя раскрытию главной идеи текста.

4) Совпадение автора и рассказчика, яркое и свободное выражение авторского «я».

5) Использование языковых средств для передачи художественного образа, эмоционального состояния и настроения рассказчика.

6) Применение стилистических фигур, эмоционально-экспрессивной лексики и фразеологизмов.

7) Многостильность, использование языковых средств различных стилей для выполнения творческого замысла.

8) Функция передачи информации часто завуалирована, цель художественного стиля — передача эмоций автора и создание настроения у читателя.

В рамках лингвопоэтики анализируются структура стиха, ритм, рифма, метафоры, аллитерации и другие стилистические приемы, которые делают текст поэтическим и запоминающимся. Лингвопоэтика помогает понять, каким образом язык используется для творческого самовыражения и передачи глубоких чувств и мыслей.

Целью лингвопоэтического анализа художественного произведения является определение, как языковые единицы (слова, словосочетания, грамматические формы, синтаксические конструкции) включаются автором в процесс словесно-художественного творчества и каким образом своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию определённого эстетического эффекта.

Основной задачей лингвопоэтического исследования материала является выявление сравнительной значимости и функций единиц языка, передающих идейно-художественное содержание текста. Являясь частью

системы филологических дисциплин, лингвопоэтика имеет ряд схожих черт с литературоведением. Однако задачей последнего является рассмотрение языковых особенностей и характеристик текста, в то время как лингвопоэтика делает акцент на особенностях содержания и композиции тех или иных произведений - в этом плане задачи лингвопоэтики значительно шире.

К задачам лингвопоэтики также можно отнести:

- 1) Раскрытие потенциальных смысловых и стилистических возможностей, которые открываются в слове автором;
- 2) Выделение и систематизацию элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения;
- 3) Применение специфических методов исследования, таких как лингвопоэтическое сопоставление текстов и выявление образно-тематических центров.

Уникальность данной интердисциплины состоит в том, что любое законченное художественное произведение может стать предметом анализа исследователей. Она позволяет изучать взаимосвязь между языком и художественным произведением, исследовать, как язык используется для создания образов, передачи настроения и воздействия на читателя. Лингвопоэтика также изучает роль языковых средств в формировании смысла и структуры текста, а также влияние контекста на интерпретацию текста.

Выводы к первой главе

Анализ текста может иметь различные цели. Из всего существующего разнообразия методик и приемов анализа художественного текста мы выбрали те, которые раскрывают лингвопоэтику текста в целом. Таким образом, были кратко представлены следующие способы анализа: анализ семантических полей текста, анализ ключевых слов, анализ словесных рядов, анализ стилистически маркированных текстов, анализ концептов, мотивно-ассоциативный анализ, анализ интертекстуальных связей.

Лингвопоэтика основывается на различных методах исследования, но при этом не является исключительно лингвистической, поскольку лингвопоэтический анализ, затрагивает не только языковую, но и содержательную стороны художественного произведения.

Традиция лингвопоэтического анализа отдельных текстов в первую очередь восходит к трудам академика В.В. Виноградова.

В числе методов, которые используются в рамках лингвопоэтического анализа, традиционно ученые выделяют трёхуровневый анализ. В отличие от других видов лингвопоэтического исследования, трёхуровневый подход вполне прост: сначала изучается семантический уровень текста (разъясняются все вопросы, связанные с содержанием текста), затем изучаются тропы и фигуры речи, которые использует автор (метасемиотический уровень анализа) на завершающем (метаметасемиотическом) уровне предполагается объяснить, как маркированные языковые единицы, использованные в тексте, создают эстетический эффект и передают определенное художественное содержание.

Анализ метаметасемиотического уровня текста можно считать идентичным его лингвопоэтической интерпретации. Для более объективного и подробного анализа текста часто возникает необходимость выйти за рамки конкретного отрывка или даже конкретного произведения и обратиться к творчеству писателя в целом или сопоставить текст с аналогичными художественными произведениями.

ГЛАВА II. Лингвопоэтическая специфика цикла баллад В.С. Высоцкого «Стрелы Робин Гуда»

2.1. Идиостиль баллад

Владимир Высоцкий не нуждается в представлении. Слава настигла его при жизни, а после смерти поэт приобрёл всенародный статус. Творчество Высоцкого укрепилось во времени и стало неотъемлемой частью русской национальной культуры. Его имя произносят наряду с именами первых поэтов России: Пушкина и Есенина, в народном сознании он единственный продолжатель этой славной великой линии.

Народность поэзии Владимира Высоцкого неслучайна. Причина этого не только в том, что большую часть своих произведений он исполнял под гитару, и они по факту являются песнями, быстро распространившимися по стране на магнитофонных лентах, а позже и на пластинках. А как нам представляется в том, что песни эти были особого рода. Понятные и «академику и урке», как писал Леонид Филатов в своём посвящении Высоцкому.

Иосиф Бродский в одном интервью, говоря о смерти Высоцкого, отмечал, что это потеря прежде всего для русского языка.

Язык песенной поэзии Высоцкого, действительно, индивидуален, ярок и сразу же узнаваем, внимательный читатель вряд ли спутает его с другим.

Первые критические работы о творчестве Высоцкого стали появляться в «перестройку», во второй половине 1980-х. В 1987 году в журнале «Вопросы литературы» №4 возникла печатная дискуссия о нём, вызвавшая большой резонанс. Вслед за этим, всё больше и больше стали «проступать филологические чертежи дома, который построил Высоцкий» [12, С. 196]. Возникла необходимость уже не критического осмысления, а литературоведческого подхода к исследованию его поэзии.

В 1990 г. в Воронеже вышел сборник научных статей «В.С. Высоцкий: исследования и материалы» [12. 190 с], а в 1991, там же, работа А.В. Скобелева

и С.М. Шауловой «Владимир Высоцкий: мир и слово» [42. 176 с], где исследовались фольклорные и мифологические истоки творчества поэта.

С 1997 г. начал выходить альманах «Мир Высоцкого» [32. 535 с], где в числе различных материалов попадают: библиографические, текстологические, литературоведческие, стилистические, филологические, лингвистические. Среди них не удалось найти лингвопоэтических разборов его поэзии, если такие есть, то нам они неизвестны.

Говоря о цикле баллад Высоцкого для фильма Сергея Тарасова «Стрелы Робин Гуда» нужно сделать существенную оговорку, что балладами свои произведения назвал сам автор. Балладами они являются только по содержанию, что продиктовано сюжетом фильма, где соединяется, как и в текстах Высоцкого, эпическая и лирическая тематика, где идея диктует содержание текстов.

По форме же баллады Высоцкого отличаются от классических баллад эпохи романтизма, и от баллад, написанных русскими поэтами: Пушкиным, Лермонтовым, Жуковским, поздними их предшественниками.

Можно дать общее жанровое определение этим шести балладам – песни. Высоцкий исполнял их под аккомпанемент гитары, записал с оркестром.

Темы песен – баллад Высоцкого вечные, вневременные, обозначенные в самих названиях: время («Баллада о времени»), борьба («Баллада о борьбе»), сильнейшие чувства – любовь («Баллада о любви»), ненависть («Баллада о ненависти»), счастье («Баллада о коротком счастье» - второе авторское название «Баллады о двух погибших лебедях»), рыцарство, честь в «Балладе о вольных стрелках». Так или иначе, все эти темы присутствуют и взаимодействуют между собой в каждом из шести текстов. Например, в «Балладе о борьбе» есть, и время, и ненависть, и любовь («и прекраснейших дам обещали любить») и рыцарство, и в «Балладе о любви» тот же самый набор.

Время, ненависть, борьба, любовь для Высоцкого не просто центральные темы текстов, а олицетворённые персонажи. Ненависть у поэта

«в почках набухших томится», «потом сквозь кожу сочится», «просится из берегов», она живая, бурлящая, как и Любовь, возникшая из органики, «из пены уходящего потока». И лебеди у Высоцкого не простые, а точно бы сказочные, способные, как и люди, счастье испытывать.

В этом цикле поэт всё время обращается к далёкому прошлому, черпая в прежних временах образцы поведения, достоинства, мужества. Рыцарский кодекс чести не пустой звук для Высоцкого. Постулаты этого кодекса являются остовом всех баллад. На них, как на позвоночнике, держатся все слова и идеи произведений поэта, не только этих шести баллад, но и всего творчества.

Условный рыцарь, лирический герой баллад, и автор соблюдают, проповедуют и поэтизируют постулаты кодекса чести: ищут подвигов, борются с врагами, защищают обиженных, справедливы и галантны с женщинами.

Поэтика баллад отличается лаконизмом эпитетов (тощий, смертный, славный, синий, неровный, вспотевший, нужный), минимумом метафор (лес – обитель), особой ритмикой, которую в полной мере можно прочувствовать, услышав эти песни в исполнении автора, записанные с оркестром.

Цикл имеет свою динамику. Начинается с ухода в условное прошлое («Баллада о времени», «Баллада о ненависти»), продолжается конкретикой этого прошлого («Баллада о вольных стрелках»). Затем происходит постепенное абстрагирование, обращение к вечным вопросам («Баллада о двух погибших лебедях») и возврат к конкретике современности, через призму общечеловеческих тем.

2.2. Лингвопоэтические особенности баллад

2.2.1. Баллада о времени

Понятие «время» в поэзии и судьбе Высоцкого играет ключевую роль. Он очень спешил, особенно в последние годы, подгоняемый работой и несовместимыми с жизнью зависимостями. Можно сказать – сгорал. Бесконечные гастроли, спектакли, съёмки, заграничные поездки, загулы...

Алла Демидова, актриса, много лет проработавшая с Высоцким в одном театре, вспоминала так: «В конце его судьба уже тащила. Я придумала эту метафору, но она очень точная, когда нельзя голыми руками остановить взлетающий самолет, даже если знаешь, что он погибнет. Вот это – жизнь Высоцкого последние два года. И он знал и не мог остановиться, и все знали, но не могли остановить.»

28 июня 1970 г, в анкете актёра Театра на Таганке Анатолия Меньшикова, на вопрос: Чего тебе недостаёт?, Высоцкий написал лаконично: – Времени. А за восемь месяцев до смерти, в интервью Валерию Перевозчикову от 14 сентября 1979 года Владимир Семёнович на *«Какой вопрос вы бы хотели задать самому себе?»* ответил так: «Сейчас... Я вам скажу... Может, ошибусь... Сколько мне еще осталось лет, месяцев, недель, дней и часов творчества? Вот какой я хотел бы задать себе вопрос, вернее, знать на него ответ.»

Это только несколько очень известных примеров. Почти каждый вспоминающий о Высоцком, близко знавший его или всего лишь однажды видевшийся с поэтом, говорят в один голос одни и те же слова. Неизменно употребляют глаголы: спешил, торопился, опаздывал, гнал, применяя целые формулы: «сжигал свечу с двух сторон».

Земную жизнь Высоцкого длинной не назовёшь. Скорее – наоборот. Владимир Семёнович прожил ровно 42 с половиной года. За 20 лет творчества им было создано около шестисот поэтических произведений.

Данная баллада не единственная на тему «времени» в творчестве поэта.

Есть ещё два «явных» текста Высоцкого о времени: это «Песня о новом времени» (1964), повествующая о сложном периоде страны, пережившей большую войну:

Наше время иное, лихое, но счастье, как встарь, ищи!
И в погоню летим мы за ним, убегающим, вслед.
Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,
На скаку не заметив, что рядом товарищей нет.

И «Песня об обиженном времени» (1977), написанная для сказки «Алиса в стране чудес». Здесь звучит мотив о неумении человечества ценить своё время:

Но... Плохо за часами наблюдали счастливые,
И нарочно Время замедляли трусливые,
Торопили Время, понукали крикливые,
Без причины Время убивали ленивые.

Тема времени разрабатывалась Высоцким на протяжении всего творческого пути, и дидактическая «Баллада о времени» становится своеобразным итоговым рассуждением, можно сказать, наставлением поэта потомкам:

И во веки веков, и во все времена
Трус, предатель – всегда презираем,
Враг есть враг, и война всё равно есть война,
И темница тесна, и свобода одна -
И всегда на неё уповаем.

Основная тема данной баллады заявлена в названии. Время здесь одушевлено, оно является одновременно и субъектом («замок времени скрыт», «время подвиги эти не стёрло», «оно свои тайны отдаст»), и объектом, над которым возможно произвести физическое воздействие («взять его крепче за горло»), подразумевая наличие у времени тела.

Лексема «время» в «Балладе» упоминается 2 раза. В обоих случаях олицетворяется, употребляется в значении «не уничтожило»:

«Время подвиги эти не стёрло...», «Время эти понятия не стёрло...».

Кроме того, время в этом тексте ещё и главное действующее лицо. Оно способно «скрыть, укутать, укрыть», то есть надёжно и надолго спрятать что-либо, но готово и заговорить, если подойти к нему правильно, без сюсюканья.

Начало баллады переносит нас в прошлое (упоминается 3 раза), эпоху средневековья. Лексико-семантическое поле «Средневековье» представлена следующими лексемами: замок турниры, легенды, осады, вольные стрелки; различные виды оружия: мечи, копья, стрелы, тетива – верёвка, стягивающая концы лука. Фигурируют также языковые единицы: ведьмы, шабаш, темница.

Через весь текст проходит антитеза положительного и отрицательного, враги и победившие их, люди с «добрым именем» и подлецы, темница и свобода. Но во всех случаях, признавая, что «враг есть враг, и война всё равно есть война», автор убеждает нас в победе добра над злом во все времена. Всё пойдёт своим чередом: замки с оковами падут, трусы/предатели будут преданы презрению, а мерзавцы, как и положено, будут наказаны кулаками.

Весь текст баллады буквально пронизан реалиями войны, наполнен военной лексикой. Это баллада не просто о времени, а воспоминания о «военном времени», потому что в истории человечества всегда будет существовать противоборство добра со злом, свободы и неволи, любви и ненависти, трусости и храбрости. Задача каждой временной эпохи: прошлого, настоящего и будущего сохранить вневременные положительные ценности. В эпоху Средневековья они были заявлены в «рыцарском кодексе чести». «Заповеди» этого кодекса становятся автономными, самодостаточными высказываниями, запоминающимися благодаря своей мужской лаконичности и суховатой поэтической суровости.

Хорошо, если конь закусил удила

И рука на копьё поудобней легла,

Хорошо, если знаешь, откуда стрела,

Хуже, если по-подлому, из-за угла.

Фразы эти, словно выкованы из стали или выбиты в камне.

Усиленные сквозной рифмовкой, используемой на протяжении всей баллады, они, как рыцарские постулаты, чётко, без единого эпитета, очень сдержанно напоминают нам о может быть самом главном:

И всегда хорошо, если честь спасена,
Если другом надёжно прикрыта спина.

Кроме темы времени и войны важную роль играет тема любви. Конечно, любовь, одна из главных тайн времени.

После легенд и сотен стихов о «вольных стрелках», о делах военных, о которых во все времена высказывалась наша поэзия, начиная с памятника древнерусской литературы «Слова о полку Игореве», и десятков шедевров о Куликовской битве, войне 1812-го, Великой Отечественной, до современной, так называемой Z-поэзии, появившейся в последние годы, автор призывает читателя не забывать о любви:

Ты к знакомым мелодиям ухо готовь
И гляди понимающим оком,
Потому что любовь – это вечно любовь,
Даже в будущем вашем далёком.

Но после этой спокойной, почти идиллической строфы о вечном чувстве, поэт возвращает нас в тревожную, воинственную атмосферу боя. Она «схвачена» настолько наглядно и реалистично, что становится слышно, как с лязгом лопается сталь «под напором меча», видно, уже дымящуюся от натуги тетиву, потому что из лука непрерывно стреляют, только успевая стрелы менять... И совсем, как в кино, с особой наглядностью, на глазах у читателя, валятся в грязь враги, крича о пощаде...

Сразу после феерии боя, Высоцкий снижает военный пафос, и вновь погружает нас в философское, с привкусом горечи, размышление о доброте:

Но не все оставаясь живыми,
В доброте сохраняли сердца,
Защитив своё доброе имя
От заведомой лжи подлеца.

Здесь ещё слышно беспокойное эхо боёв: «оставаясь живыми», «защитив своё доброе имя», «подлецы», оно никуда не уйдёт из текста, сохранится вплоть до финала, но на передний план выходит уже иное - доброта.

Именно говоря о добре, Высоцкий закончит свою балладу. Два последних стиха её мягко, но утвердительно станут ответом на предыдущее высказывание поэта. В 8 строфе читаем: «Но не правда ли, зло называется злом / Даже там, в добром будущем вашем?». А кода стихотворения, после переосмысления всех ратных дел, звучит так:

Чистоту, простоту мы у древних берём,
Саги, сказки из прошлого тащим,
Потому что добро остаётся добром
В прошлом, будущем и настоящем.

При довольно большом объёме, (51 строка, 12 строф) «Баллада о времени» вообще небогата эпитетами. Это строгие, неяркие определения, необходимые для усиления художественной выразительности. Гранит у Высоцкого «молчаливый», прошлое «холодное», а будущее «далёкое» и «доброе». Мелодии «знакомые», а ложь «заведомая». Особняком стоят «чувства вечные», хлынувшие из горла экспрессивно окрашенной «дымящейся» кровью. Но они лаконично вписываются в воинственный и жёсткий рисунок стихотворения, где много движения и батальных сцен.

В «Балладе о времени» большое количество глагольных форм, поскольку война является одной из тем текста. Лингвистический анализ показал, что в тексте баллады использовано 28 глаголов: 5 причастий (презираем, прикрыта, срыт укутан укрыт) и 5 деепричастий (урча, крича, сдаваясь, оставаясь, защитив), 8 глаголов (лопалась, дымилась, сидела, валилась, сохранили, легла, не стёрло, закусил) – в прошедшем времени; 4 (бьют, знаешь, берём, тащим) – в настоящем, 6 (развяжет, заговорит, отдаст (2), упадут, спадут, сойдут, польются) – в будущем, 2 (взять, оторвать) –

инфинитив, 2 – (гляди, готовь) - повелительное наклонение без времени. Эти глаголы создают динамику стихотворения, держат читателя, как и большинство текстов Высоцкого, в непрерывном напряжении.

Текст строг и лаконичен, хотя содержит художественно-выразительные средства. Прежде всего, это метафоры: «плед из зелёных побегов», «груды веков».

Колорит средневековой эпохи подчеркивает присутствие архаической лексики: оковы, око, темница, поделом, присно, однако окрашенный ими текст остаётся остросовременным, понятным без расшифровки.

2.2.2. Баллада о ненависти

«Баллада о ненависти» - самая короткая из шести баллад цикла, всего 6 строк. Написанная, как и «Баллада о времени» разностопным ямбом, восходящим к стилю баллад эпохи романтизма, она, что явствует уже из названия, рассказывает нам об одном из сильнейших человеческих чувств.

Высоцкий в тексте баллады как крупный поэт показывает в рамках всё той же рыцарской романтической поэтики яркую, достоверную, живую картину, ясную и юношескую, и читателю умудрённому житейским опытом.

«Баллада о ненависти» бессюжетна. В тексте дана двойная коммуникативная рамка, присутствуют внутренний субъект речи и внутренний адресат, находящиеся в пространстве и времени данного текста. Создаётся вид некоего разговора, поскольку автор сразу обращается к читателю/слушателю: «торопись», «слышишь», «видишь», а через строфу «погляди», используя формы 2-ого лица. Такое обращение создаёт не только атмосферу доверия, но и придаёт дидактическую окраску произведению.

Действие баллады происходит в настоящем времени, в заданном высоком ритме, напоминающем гонку. Здесь всё движется и ждёт выхода наружу, создавая нагнетание: «росы вскипают», ненависть «затаённо бурлит» и уже «сквозь кожу сочится», «головы наши палит». Палить здесь – терзать, мучать, но и созвучно с палить – стрелять, жечь.

Мы помним, как исполняет Высоцкий «Балладу о ненависти» в сопровождении Эстрадного оркестра Латвийского радио и телевидения под управлением Алниса Закиса в аранжировке Алексея Зубова. Это очень динамичное мощное, горячее пение, срывающееся на крик. Ненависть Высоцкий пропевает так, будто в начале и в середине слова у него сдвоенные буквы «н»: нненнависть!

Таков и текст. Кричащий, выразительный, образный. Ненависть повторяется в нём 14 раз! 9 из них приходится на чётные строфы (2, 4, 6), по три в каждой, являющиеся рефреном. В них Высоцкий, используя анафору, перечисляет, где находится ненависть и что она делает с людьми, испытывающими её.

Ненависть в почках набухших таится,
Ненависть в нас затаённо бурлит,
Ненависть потом сквозь кожу сочится,
Головы наши палит.

Ненависть, видим мы, это и природное явление («в почках набухших таится»), и прежде всего человеческое («в нас затаённо бурлит», «потом сквозь кожу сочится»), способное довести до крайности, сжигая.

Ненависть юным уродует лица,
Ненависть просится из берегов,
Ненависть жаждет и хочет напиться
Чёрною кровью врагов.

Здесь, кроме ненависти, способной изменять человеческий облик («юным уродует лица») и выходящей из берегов, как в прямом природном стихийном смысле, так и в переносном, когда говорится о человеке, который не в состоянии уже себя сдерживать, прибавляется ещё ненависть к другому человеку, к другим людям, и она кровожадна, воинственна и способна уничтожать.

Автор объясняет читателю, что такое возможно, когда находишься у «слепой», «чёрной» ненависти в плену, из которого способна вывести только

«справедливая» и «подлинная» ненависть. Он даже находит слова оправдания в концовке баллады, делая её философской, почти лирической:

Ненависть! Пей – переполнена чаша!

Ненависть требует выхода, ждёт.

Но благородная ненависть наша

Рядом с любовью живёт.

Обратим внимание, что заключительный стих каждой строфы рефрена, приведённых нами, короче трёх предыдущих. Он словно обрывается, создавая ломанный ритм, усиливающий авторское высказывание. Завершая его на высокой ноте.

Ненависть в других пяти упоминаниях в тексте действенна и опасна. В пятом стихе первой строфы ненависть отражается на природе: «это росы вскипают от ненависти!». В пятом стихе третьей строфы на отдельном человеке: «заходится сердце от ненависти». А в первом стихе пятой строфы уже на группе людей, может быть на целом народе, вынужденном защищать себя, как в борьбе с фашизмом: «нас ненависть в плен захватила сейчас». Сразу на память приходят два произведения советских писателей: «Наука ненависти» М. А. Шолохова и стихотворение-призыв «Убей его» К. М. Симонова, написанных в ходе Великой Отечественной Войны, и мотивирующих русских солдат.

В пятой строфе баллады ненависть окрашивается эпитетами. В третьем стихе автор говорит нам, что: «не слепая, не чёрная ненависть в нас», поможет нам выжить и выстоять, после «справедливой и подлинной ненависти», а другое, ещё более сильное чувство – любовь. Не случайно этой мыслью автор завершает произведение: «Но благородная ненависть наша / Рядом с любовью живёт».

«Баллада о ненависти» полна описаниями природы. Они скупы, но рассыпаны по всему тексту. Начиная с «тощего грифа» в первом же стихе стихотворения, - хищника семейства ястребиных, питающегося падалью, кружащего и высматривающего себе добычу, до метафорического

представления леса, как обитатели, во второй строфе. Стихотворение усилено эпитетами: «плотный туман», «набухшие почки», «свежий ветер». Они, как всегда у Высоцкого, точны, лаконичны и работают на общий суровый образ произведения. Даже не окрашенные эмоционально слова, относящиеся к природным явлениям: «весна», «земля», «река», «берега».

При описании реакции на кровавое зло («Погляди, что за рыжие пятна в реке, - / Зло решило порядок в стране навести»), автор использует сильное сравнение: «И отчаянье бьётся, как птица в виске».

Стоит упомянуть и использование в «Балладе о ненависти» редкой для Высоцкого гипердактилической рифмы, встречающейся в творческом наследии поэта всего в 9 произведениях, включая такие известные, как «Скалолазка», «Кони привередливые» и «Баллада о детстве». При том, Высоцкий использует не классический вариант, состоящий из прилагательных и причастий, а зарифмовывает существительные и даже пары с составными частями из глагола и существительного. Как, например, в «Балладе о детстве»: «Там за стеной, за стеночкой, / За перегородочкой / Соседушка с соседочкою / Баловались водочкой...», или в нашем случае: «Лес – обитель твою – по весне навести! / Это росы вскипают от ненависти».

Примечательно, что в набросках Высоцкого к «Балладе о ненависти» есть совсем иной по настроению и содержанию отрывок. В нём нет ещё той ударной экспрессивной мощи окончательного варианта, а видны только подступы к главной теме баллады.

Косые, недобрые взгляды
Ловя на себе в деревнях,
Повсюду сновали отряды
На сытых тяжёлых конях.

Коварство и злобу несли на мечах,
Чтоб жёсткий порядок в стране навести,
Но ненависть глухо бурлила в ручьях,

Роса закипала от ненависти.

Гнев и горечь пришли к изголовью

Тех, невинных, кто рано угас,

Говорят, будто рядом с любовью

Помещается ненависть в нас.

Будто и не Высоцкий написал это, а другой поэт. Но и в этом наброске при внимательном изучении уже заметны, не получившие пока чёткую чеканную форму, лексически схожие с готовым текстом фрагменты. Узнаются «Высоцкие» эпитеты: «недобрые взгляды», «жёсткий порядок», «тяжёлые кони», не вошедшие потом в «Балладу о ненависти», но готовящие фундамент к ней. В трёх строфах россыпь глаголов: «сноваля», «несли», «бурлила», «закипала», «навести», «угас», «пришли», «помещается».

Уже по этому черновику, не предназначенному для публикации, а напечатанному в собрании сочинений для узкого круга специалистов, мы можем догадаться, какая большая работа проделана поэтом, чтобы получить тот текст, который мы сейчас разобрали.

2.2.3. Баллада о вольных стрелках

«Балладу о вольных стрелках», пожалуй, можно назвать центральной балладой цикла. Объяснение этому очень простое: главные героини её, вольные стрелки и Робин Гуд, являются главными героями фильма, для которого этот цикл и был написан.

Если говорить об истоках, понятно, что Высоцкий не первый разрабатывал тему Робин Гуда. У него есть великие предшественники. Самые значительные из них: поэт Роберт Саути, воспевший Робин Гуда в стихах, Вальтер Скотт в романе «Айвенго», Александр Дюма в романах «Робин Гуд – король разбойников» и «Робин Гуд в изгнании».

Но главное, Робин Гуд – это герой средневековых английских баллад, занимающих огромное значение в истории английской литературы. В

наиболее полном сборнике таких баллад, опубликованном Фрэнсисом Чайлдом в XIX веке, 40 произведений о Робин Гуде!

Имя Робин Гуда упоминается в трёх произведениях Уильяма Шекспира. В «Генрихе IV», «Двух веронцах», и «Как вам это понравится». Заметнее всего тема Робин Гуда выступает в комедии «Как вам это понравится», сюжет которой восходит к легенде о Гамелине, схожему с сюжетом о Робин Гуде, только место храброго стрелка из лука там занял изгнанный герцог, мыслитель и гуманист, за которым последовало много «весёлых людей». В теме этой комедии поднимается концепция «природы», под которой Шекспир подразумевал в том числе искренность человеческих чувств, и всё то, что создаёт подлинное достоинство человека. «Если есть в тебе природа, не примирайся с этим» - говорит Гамлету призрак о преступлении Клавдио, и Гамлет не примирается. Напрашивается историческая параллель: Гамлет – главная и любимая роль Владимира Высоцкого в театре на Таганке, роль, которую он сам себе «выпросил» у Любимова, ставшая знаковой в судьбе поэта и артиста. Последний спектакль, сыгранный Высоцким за несколько дней до смерти - «Гамлет».

Поскольку разбираемые нами баллады напрямую связаны с кинематографом, упомянем кратко о Робин Гуде в кино. Первый фильм о нём вышел в 1922, а на сегодняшний день последний, в 2018. Почти столетие Робин Гуд – герой кинематографистов: 6 мультфильмов, 10 сериалов и 22 художественных фильма сняты об этом герое, включая советские «Стрелы Робин Гуда» и «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго». В обеих звучат песни Владимира Высоцкого.

Но вернёмся к «Балладе о вольных стрелках». Вольные стрелки – это добрая «сотня» средневековых вооружённых молодцов под предводительством лихого «атамана» Робин Гуда. В разное время к нему примкнувшие и примыкающие мужчины, как правило не ладившие с законом, или бежавшие от него, промышляющие разбоями и охотой, заодно помогающие бедным и попавшим в беду, «рыцари, без страха и упрёка».

Баллада начинается как раз с характеристики этих будущих «рыцарей» и того почему и как они попадают к хозяину, своему легендарному предводителю – Робин Гуду.

Если рыщут за твоею
Непокорной головой,
Чтоб петлей худую шею
Сделать более худой, —

Нет надежнее приюта:
Скройся в лес — не пропадешь, —
Если продан ты кому-то
С потрохами ни за грош.

Бедняки и бедолаги,
Презирая жизнь слуги,
И бездомные бродяги,
У кого одни долги,

Все, кто загнан, неприкаян,
В этот вольный лес бегут, —
Потому что здесь хозяин —
Славный парень — Робин Гуд!

Сам автор, рассказывая на концерте о цикле баллад для «Стрел Робин Гуда», выделял именно эту балладу, как характерную для него: «Песни, которые я писал для этого фильма, не похожи на те, которые я делал раньше. Только одна немножечко похожа».

«Баллада о вольных стрелках» (как об окружении Робин Гуда), непосредственно связана с сюжетом фильма. Но и без экранной картинки мы хорошо представляем себе этих «стрелков», описанных автором с помощью говорящих эпитетов.

Высоцкий описывает такого рыцаря. Он с «непокорной головой» (1 стих 1 строфы) и «худой шеей», (2 стих 1 строфы) не от сытой жизни, предполагаем мы, уходит в лес («скройся в лес – не пропадёшь») от «рыщущих» за ним преследователей. А в 3, 4 стихе 2 строфы узнаём, что он ещё и «продан... с потрохами ни за грош». Продан здесь в смысле предан. Продать с потрохами (наречие, разг.-сниж.), на жаргоне означает, продать полностью, со всем, что есть, целиком, поскольку потроха – это внутренности птиц и животных. Кроме продать, словосочетание «с потрохами» часто используется в том же значении с глаголами сдать (предать), и купить. «Ни за грош», ещё один фразеологизм, означающий в разговорной речи – ни за что, совершенно напрасно.

Далее Высоцкий рассказывает из каких слоёв формировалась дружина будущих вольных стрелков, даёт им определения. Это «бедняки и бедолаги» не желающие становится «слугами» действующей власти. «Бездомные бродяги», у кого кроме долгов ничего не осталось. Загнанные, неприкаянные мужчины, убегающие от всей своей неустроенности в «этот вольный лес», где хозяйничает – «Славный парень Робин Гуд!»

Попадая к нему, будущие «вольные стрелки» начинают чувствовать себя, как дома.

Здесь с полслова понимают,
Не боятся острых слов,
Здесь с почётом принимают
Оторви-сорвиголов.

Поэт использует разговорные выражения, описывая атмосферу и условия пребывания в команде Робин Гуда. «С полслова понимают» (разг.) – с намёка, в самом начале высказывания. «Не боятся острых слов», острые слова здесь в значении: остроумное словцо, прибаутка, каламбур, рыцарский сленг. «Оторви-сорвиголова» - авторский неологизм, образованный от «сорвиголова» (разг.) – отчаянный, ничего не боящийся и ни пред какой опасностью не останавливающийся человек, большой озорник, и «оторвиголова» (прост.) - почти такого же по значению слова. Соединив эти

синонимы, Высоцкий достигает более ёмкого, хлёсткого определения.

Но и настоящие рыцари («и скрываются до срока / Даже рыцари в лесах»), есть в этой «робингудовой» бригаде. «Кто без страха и упрёка / Тот всегда не при деньгах». Рыцарь «без страха и упрёка» - это звание, которое стало и прозвищем, французский король Франциск I пожаловал выдающемуся рыцарю Пьеру Террайлю де Баярду за его беспримерную храбрость, великодушие, благородство и преданность. Выражение стало общеупотребительным по отношению к бесстрашным, благородным и великодушным людям, беззаветно преданным своему сюзеру или идеалам и не имевшим никаких пороков, в которых их можно было бы упрекнуть.

«Кто без страха и упрёка / Тот всегда не при деньгах» - ироничное и афористичное высказывание поэта, сразу запоминающееся, схожее с цитатами из «Баллады о времени», вроде этой: «Хорошо, если знаешь, откуда стрела, / Хуже, если по-подлому – из-за угла», и тех, что будут нам попадаться в других балладах «Робин Гудовского» цикла.

Продвигаясь с вольными стрелками в лес, где они «знают все оленьи тропы, / Словно линии руки», встречаем (7 строфа, 1, 2 стихи) отсылку поэта к хиромантии – одной из древнейших систем гадания по линиям на ладонях, и умелое использование выразительного лексического средства – сравнения.

Далее (10 строфа, 1, 2 стих), уставшие вольные стрелки «Спят, укрывшись звёздным небом, / Мох под рёбра подложив». «Укрывшись звёздным небом» - метафора. А в 3, 4 стихе той же 10 строфы опять разговорно-ироничная лексика: «Им какой бы холод не был - / Жив – и славно, если жив!

Из «Баллады о вольных стрелках» мы немало узнаём о самих стрелках, и почти ничего об их предводителе Робин Гуде. На протяжении всего стихотворения, трижды, с одинаковым интервалом, в заключительных стихах 4, 8, и 12 строфы, повторяется, как некий заговор, одна и та же восклицательная строчка: «Славный парень Робин Гуд!» В 4 строфе он «хозяин вольного леса», в который бегут будущие вольные стрелки, в 8 «по

лесной стране гуляет», а в 12 Робин Гуд представлен автором, как «первый в мире лучник», знающий, что ждёт и где ждут его завтра с вольными стрелками.

Как видим, информации немного, и в стихотворении Высоцкого Робин Гуд предстаёт таинственным и неразгаданным, отчего-то кажется, что весёлым, появляющимся в тексте только в качестве образца для подражания и доказательства правоты бегущих к нему вольных стрелков. Да и баллада ведь о них, о «вольных стрелках», а не о Робин Гуде.

2.2.4. Баллада о любви

Когда вода Всемирного потопа
Вернулась вновь в границы берегов,

Эти первые строчки баллады отсылают нас к Всемирному потопу – (от греч. – катаклизмос – «смыть водой»), глобальному наводнению, описанному в десятках мифологических и религиозных источниках. Наиболее древний письменный из них – месопотамские сказания. В христианской, библейской, Ветхозаветной традиции — это потоп планетарного масштаба, случившийся по волеизъявлению Бога. Так Он наказал людей за богоотступничество и развратный образ жизни.

А в 3–4 строчках могут возникнуть уже другие ассоциации, с древнегреческой мифологией, в частности с мифом об Афродите – богине красоты и любви, родившейся из пены морской.

Из пены уходящего потока
На сушу тихо выбралась любовь.

Это возможное смешение задаёт поэтическому повествованию эпический масштаб, несмотря на то что «Баллада о любви», наиболее абстрагированный от исторических, в том числе средневековых реалий текст, и наряду с «Балладой о борьбе», выделяется в цикле именно своим отрывом от конкретики условного прошлого.

При этом строфа заканчивается ещё одной ассоциацией, почти исторической, тоже отсылающей читателя к прошлому.

И растворилась в воздухе до срока

А срока было – сорок сороков.

Сорок сороков – это устаревшее определение единицы счёта, в основе которой лежало число 40. Так говорят о бесчисленном количестве чего-либо. Так говорили также о московских церквях, численность которых была очень велика. Возможно, но маловероятно, что москвич Высоцкий, намекал таким образом на конкретное место действия, родной город, в пространным тексте баллады, нигде более не обозначенном.

Кроме того, строка «а срока было сорок сороков» – это удачная аллитерация, повторение звука «с» в сочетании с «р» в трёх словах из пяти.

Со второго стиха второй строфы начинает обозначаться центральная тема стихотворения – дыхание:

И чудаки – ещё такие есть -

Вдыхают полной грудью эту смесь

И ни наград не ждут, ни наказания.

И думая, что дышат просто так,

Они внезапно попадают в такт

Такого же неровного дыханья.

Весь текст представляет собой развёрнутое мифологическое олицетворение, где дыхание, как способ приобщения к волшебной силе любви, соединяющее влюблённых «волшебной невидимой нитью». Дыхание в данной балладе имеет мировоззренческий и образующий художественное пространство смысл и входит в триаду жить — любить — дышать: «Потому что если не любил, / Значит, и не жил, и не дышал!»

Оно выступает, как явление пронизывающее, объединяющее и одухотворяющее мир произведения целиком. Это подчёркнуто и грамматической неоднозначностью в заключительной строфе: «Я поля влюблённым постелю — / Пусть поют во сне и наяву!..» «Поют» - сказуемое в третьем лице множественного числа настоящего времени, можно отнести не

только к влюблённым, воспринимаемым как субъект, к которому оно и относится, но и к полям, грамматическое соответствие которых данному сказуемому не так бросается в глаза, но всё же воспринимается читателем.

Отметим, что лексика, относящаяся к дыханию, имеет чёткое распределение в тексте: из девяти словоформ, примыкающих к этой тематической группе (вдыхают, дышат, со вздохом...), три находятся во второй строфе, где мотив дыхания только появляется, и три — в предпоследней, подготавливающей сильный финал произведения. Ещё по одной (дышу), встречается в строфах-четверостишиях.

В «Балладе о любви» Высоцкий показывает это чувство не воздушным розовым и только романтичным, а требующем от влюблённых невероятных усилий: «Любой ценой – и жизнью бы рискнули, - / Чтобы не дать порвать, чтоб сохранить / Волшебную невидимую нить...». Любовь для героев – борьба! Только преодолев «странствия и скитания», «разлуки и расстояния», другие лишения: покой, отдых, сон, они «чудаки» и «безумцы», «избранные»! (ибо, далеко не многие на такие жертвы способны!), опьянённые свежим ветром, порой сбивающим с ног, знают, что если не любишь, значит и не живёшь, и не дышишь. И они рискуют, выбирая опасную, но настоящую жизнь. Поэт предупреждает, что многие рыцари любви поплатились за свои чувства:

Но многих захлебнувшихся любовью

Не докричишься, сколько ни зови.

Им счёт ведут молва и пустословье,

Но этот счёт замешан на крови.

А мы поставим свечи в изголовье

Погибших от невиданной любви.

Но в следующей же строфе погибшие влюблённые, получают у него право «вечностью дышать в одно дыханье». Поэт при помощи метафоры: «И душам их дано бродить в цветах», и эпитетов показывает, что все усилия, пусть и ценою жизней, стоили того, чтобы в итоге «...встретиться со вздохом

на устах - / На хрупких переправах и мостах, / На узких перекрёстках мироздания».

Любовь в балладе – это любовь с большой буквы. Она и написана в обоих случаях поэтом с заглавной. В первой строфе «На сушу тихо выбралась Любовь», и в четвёртой «Страна Любви – великая страна». В третьей строфе, Высоцкий не называя прямо её, но заменяя на нейтральный синоним «чувство», сравнивает любовь с кораблём:

Только чувству, словно кораблю,

Долго оставаться на плаву...

Во второй строфе, растворившаяся «в воздухе до срока» Любовь названа снижено «смесью», которую «вдыхают полной грудью» влюблённые, а в пятой возвышенно-образно «волшебной невидимой нитью», протянутой между ними.

Любовь в тексте совершает много действий. Только в первой строфе их три подряд: вернулась, выбралась, растворилась, но здесь они касаются пока что только её самой, её воплощения. А в четвёртой строфе, трансформировавшись в «Страну Любви», Любовь уже спрашивает, требует, лишает, и эти глаголы относятся уже к её «рыцарям», желающим испытать её.

В случае, когда любви нет, и она бездействует, автор выносит приговор, обжалованию не подлежащий. Это тоже готовый афоризм, похожий на те, что уже появлялись в «Балладе о времени»: «Хорошо, если знаешь, откуда стрела, / Хуже, если по подлому – из-за угла», только в «Балладе о любви» Высоцкий даже более категоричен:

Потому что если не любил -

Значит, и не жил, и не дышал!

По Высоцкому, если не любил, значит практически был мёртв. Середины он не предлагает.

Кроме действующей любви, в балладе много действия во имя любви. Влюблённые чудачки в начале стихотворения, «вдыхают полной грудью» её, и «падают в такт» с другим неровным дыханием. А в середине, названные

безумцами, «уже согласны заплатить», и в сослагательном наклонении мы узнаём «...и жизнью бы рискнули, - / Чтобы не дать порвать, чтоб сохранить...» её, нить любви.

В стихотворении много стихийного, связанного с природой. Воздух и как инструмент его – дыхание, которое то «полной грудью» - фразеологизм, означающий легко, глубоко, свободно, то «неровное», здесь в переносном смысле разговорное, проявлять чувства, иметь к кому-то влечение, то «дышать в одно дыханье», то есть в унисон с партнёром, слитное, единое для двоих. Есть ещё «свежий ветер», способный пьянить, сбивать с ног и даже воскрешать из мёртвых. Но только избранных!

Водная стихия, особенно в начале баллады, занимает особое место. Описывая появление Любви, Высоцкий даёт целый перечень слов, связанных с ней: вода, потоп, берега, пена, поток. Но и дальше в тексте встречаем: сушу, корабль, на плаву, захлебнувшихся, переправы, мосты.

Огонь в балладе появляется только однажды:

А мы поставим свечи в изголовье

Погибших от невиданной любви.

В седьмой строфе поэт поминает таким образом павших за любовь. Свечи в изголовье («в головах», а иногда в ногах), - символ поминовения души усопшего, проводы его в мир иной.

Огненная стихия, как процесс горения, больше присуща страсти. Это она способна отпылать и потухнуть, перегореть, истлеть, поэтому в «Балладе о любви» ей не место. Здесь речь о вечном чувстве, метафизическом, «во сне и наяву», продолжающемся и после физической смерти «на узких перекрёстках мироздания».

Потому, после всех мытарств героев, так убедительно, утвердительно и оптимистично звучит финальная строфа, с прекрасной лёгкой метафорой в первой строчке. А в двух заключительных, поэт, после прицельных вариантов в третьей и шестой строфах: «Прежде чем узнать, что «я люблю» - / То же, что «дышу» или «живу», и «Потому что если не любил - /

Значит, и не жил, и не дышал!», находит и провозглашает наконец, свою главную мысль, получившую окончательное поэтическое воплощение и ушедшую позже в народ, повторяемую порой, как «крылатое выражение», без знания и указания авторства:

Я поля влюблённым постелю -

Пусть поют во сне и наяву!

Я дышу – и, значит, я люблю!

Я люблю – и, значит, я живу!

Эту балладу можно назвать неким кредо поэта, вершиной любовной лирики Высоцкого. Светлым, величественным гимном главному чувству. Пожалуй, всё творчество Высоцкого можно рассматривать как прорыв к любви - фундаментальному аспекту самой природы реальности, и страстный протест против отсутствия в людях любви и стремления к ней.

2.2.5. Баллада о двух погибших лебедях

Самая абстрактная и самостоятельная баллада цикла, казалось бы абстрагированная от фильма, рассказывающая короткую историю любви и убийства двух лебедей. Сюжет её можно определить, как притчевый, но данная притча не объясняет происходящего на экране, а только в несколько раз усиливает изображение, выступая как аллегория.

Такая аллегоричность вносит в цикл из шести баллад мотив обобщения, некой универсальности, и продолжает линию подспудного перехода, начатого в «Балладе о любви», от условно-исторической конкретики в область общечеловеческих вопросов, с наибольшей силой и полнотой выраженную в заключительной песне цикла – «Балладе о борьбе».

Лебеди в тексте олицетворяют, конечно, людей. В подтверждении этой гипотезы напомним, что песня в фильме звучит сразу после убийства Алана и Анны во время их свадьбы. На пике счастья, их по очереди застрелит оскорблённый лучник из окна башни, которому незамедлительно отомстит Робин Гуд, выпустив свою стрелу в него.

«Баллада о двух погибших лебедях» - аллегория короткого счастья. «Баллада о коротком счастье» её второе авторское название. У Высоцкого так часто бывает, одну и ту же песню сам он именовал в своих концертах-встречах по-разному. И издавались они впоследствии также, с разными названиями, и в книгах, и на музыкальных носителях.

Текст начинается ярко и динамично:

Трубят рога: скорей, скорей! —

И копошится свита.

Душа у ловчих без затей,

Из жил воловьих свита.

Первое же слово первой строфы, глагол «трубят», и повтор наречия «скорей», создают высокий темп произведения и нагнетают некоторую суетливость, усиленную глаголом «копошится» во второй строфе. Ловчие здесь – это специальные люди, приученные к ловле, организаторы охоты у великих князей, принцев, царей, королей в средневековых европейских государствах и на Руси до XVIII века, после – егермейстеры. Душа их «из жил воловьих свита», а «воловий» — это принадлежащий волу, то есть в переносном значении – чрезвычайно крепкий, сильный.

У любимого писателя Высоцкого Михаила Афанасьевича Булгакова в политическом памфлете «Багровый остров» встречаем отсылку: «Там были надсмотрщики, а у надсмотрщиков бичи из воловьих жил...». Появляются дополнительные коннотации: бездушные люди, издевающиеся там над арапами в каменоломнях, применяющие эти самые бичи «из воловьих жил» в прямом смысле, и охотники – ловчие из песни Высоцкого, у которых душа, как эти бичи, которыми бичевали ещё и первых христианских мучеников перед пытками. И душа эта «без затей» - простая, без ухищрений, можем предположить, что примитивная.

Ну и забава у людей —

Убить двух белых лебедей!

Люди – профессиональные стрелки, забавляются («у лучников намётан

глаз»), и начинают охоту («и стрелы ввысь помчались»).

Далее идёт идиллическое описание любви лебедей, повстречавшихся в тот же день, в который им и предстоит умереть от стрел в «густой трепетной сини». Высоцкий в балладе называет небо своим именем только в самой последней строчке, в трагическом финале её. До этого небо во второй строфе – «высь», в третьей – место «под солнцем — там, / Где синих звёзд без счёта», в четвёртой – «густая трепетная синь» и «такая высь», куда долетают «лишь ангелы и стоны», в пятой – «там», и в заключительной восьмой – «...на седьмом, / На высшем небе счастья». Но о небе здесь говорится уже в переносном смысле, потому что убитые лебеди, оказываются в этот момент на земле, внизу, но вдвоём и поэтому счастливы.

Интересно, что в пространственном видении Высоцкого - ориентация «верх-низ» часто смещена, и в противоположность традиционной системе ценностей в его текстах положительно оценивается именно низ. Например, «но здесь мы - на воле - / Внизу, а не там» («Спасите наши души»); «как под горку катит, / Хочет пир горой» («На дистанции»); «падайте лицами вниз, вниз! / Вам это право дано» («Марш карточной колоды»); «кабы красна девица жила в полуподвале» («Серенада Соловья-Разбойника»); «потому что из тех коридоров, / Им казалось, сподручнее – вниз» ("Баллада о детстве").

В некоторых произведениях Высоцкого верх и низ амбивалентны, почти тождественны: «груз тяжких дум наверх меня тянул» («Мой Гамлет»); «или спутал, бедняга, где верх и где низ? / В рай хотел? Это верх» («Расскажи, дорогой»); и пример из разбираемой нами баллады «они упали вниз вдвоем, / так и оставшись на седьмом, / на высшем небе счастья».

Баллада наполнена фразеологизмами. В первой строфе «намётан глаз» - подразумевается большой опыт лучников. Во второй «лебедям высокого полёта» - как производная от «птица высокого полёта», разговорная, экспрессивно окрашенная характеристика влиятельного человека. Поскольку в нашем случае, речь в нём о лебедях, и фразеологизм применяем к птицам, слышится некоторая двойственность выражения. То есть птицы здесь и в

переносном смысле, и в прямом. В пятой строфе вновь видим похожее словосочетание, фразеологизм «песней лебединой». У него богатая литературная история. Впервые он прозвучал в одной из басен древнегреческого баснописца Эзопа (VI век до н. э.): «Говорят, что лебеди поют перед смертью». Эзоп подразумевал легенду, согласно которой лебеди, эти не певчие, «молчащие» птицы, за несколько мгновений до смерти обретают голос, и это предсмертное пение лебедей удивительно красиво.

Выражение использовал и древнегреческий драматург Эсхил (ок. 525—456 до н. э.). В трагедии «Агамемнон» героиня Клитемнестра сравнивает предсмертные слова Кассандры с криком лебедя-кликунa: «Та, которая, подобно лебедю, пропела свою последнюю жалобную, смертную песню». Образ был также популярен и в Древнем Риме: оратор Цицерон в своем сочинении «Об ораторе» пишет о речи, которую произнес Лициний Кресе за мгновение до своей смерти: «Это было подобно лебединой песне». После Цицерона словосочетание «лебединая песня» и стало устойчивым. Употребляется: как синоним шедевра, вершины творчества или иного яркого, значимого для человека поступка, совершенного им в конце своей профессиональной карьеры. В начале последней строфы фразеологизм «лебединая песня» встречается ещё раз («в пик лебединой песни их»), а в двух заключительных строчках баллады, в самом её финале читаем:

Они упали вниз вдвоём,
Так и оставшись на седьмом,
На высшем небе счастья!

Здесь обыгрывается крылатое выражение «на седьмом небе», означающее высшую степень радости, счастья, блаженства, восходящее к греческому философу Аристотелю (384–322 гг. до н.э.). В сочинении «О небе» Аристотель объяснял устройство небесного свода, полагая, что небо состоит из семи неподвижных кристалльных сфер, на которых утверждены звезды и планеты. О семи небесах упоминается и в различных местах Корана; сам Коран по преданию был принесён ангелом с седьмого неба.

Седьмая строфа заканчивается интертекстуальной отсылкой.

Вот отирают пот со лба

Виновники паденья:

Сбылась последняя мольба -

Остановись, мгновенье!

«Остановись, мгновенье» - слова Фауста (ч. I, сцена 4 «Кабинет Фауста») из трагедии «Фауст» (1808) Иоганна Вольфганга Гёте (1749—1832). Это слова, которые произносит Фауст, излагая свое условие сделки с дьяволом — Мефистофелем. Дьявол готов исполнить желания ученого, но Фауст боится, что однажды настанет момент, когда желать ему будет нечего, и он утратит смысл жизни, будет страдать и томиться. Потому учёный и просит Мефистофеля прервать его земное существование, когда он достигнет наивысшего пика счастья, захочет, чтобы оно продлилось («Остановись, мгновенье!»), но в тот же миг Мефистофель должен остановить время жизни Фауста и забрать его с собою в преисподнюю.

В набросках к «Балладе о двух погибших лебедях» есть такой вариант 7 строфы, состоящий из строк 6 и 7 строф, но с добавлением двух новых в середине, не вошедших в окончательный вариант, но несущих, как нам кажется, несколько другую смысловую нагрузку:

Счастливым ангелам сродни,

Не ведают паденья,

И пели, может быть, они:

«Остановись, мгновенье!»

Здесь лебеди могли петь эту фразу («И пели, может быть, они...»), а не авторский голос в тексте, что подтверждает выдвинутую нами ранее версию о полном олицетворении в тексте птиц с людьми.

В тексте присутствуют различные лексические группы. Ряд устаревших слов делает его возвышенным и воздушным: душа, высь, воспарил, мольба, мгновенье, одночасье, крыла.

Поскольку действие баллады происходит преимущественно в небе,

встречаем связанную с ним тематическую группу слов и словосочетаний: существительные с эпитетами - синие звёзды, высокий полёт, божьи склоны; под солнцем, воспарил, ангелы, крыла. Все они имеют нейтральную окраску, либо положительную.

Обширна группа, связанная с охотой на лебедей. Существительные: рога, ловчие, стрелы, лучники, охотники, они же в следующей строфе будут названы «виновниками паденья». Глаголы: копошится, убить, помчались, следят, отирают.

В тексте «Баллады о двух погибших лебедях» встречается всего два цвета: синий и белый. Белые у Высоцкого лебеди во второй строфе и ангелы, которым в шестой строфе он лебедей и уподобляет («Двум белым ангелам сродни»). Синие – звёзды («Где синих звёзд без счёта») и синь, то есть небо («В густую трепетную синь»). В произведениях Высоцкого для обозначения синего свойственна семантика дальности. Содействует этому, вероятно, существование традиционно-фольклорных эпитетов в словосочетаниях «синее море», «синее небо». В словосочетаниях такого типа в семантической структуре прилагательного синий трансформируется значение глагольной формы синеть – «выделяться своим синим цветом, виднеться». В посвященном Марине Влади стихотворении, она сравнивается с Синей птицей Метерлинка:

Маринка, слушай, милая Маринка!

Далёкая, как в сказке Метерлинка,

Ты – птица моя Синяя вдали, -

Вот только жаль – её в раю нашли!

Эпитетов в тексте немного. Все они выражают нейтральную или положительную окраску существительных: «белые лебеди», «синие звёзды», «высокий полёт», «густая трепетная синь», «миг единый», «яркий миг», «песня лебединая», «опасная повадка», «последняя мольба», «вечный стих».

В шестой строфе находим сравнение: «Из-за кустов, как из-за стен, / Следят охотники за тем, / Чтоб счастье было кратко».

Счастье в балладе упоминается четыре раза. Дважды, как существительное единственного числа, в именительном («Чтоб счастье было кратко») и родительном («На высшем небе счастья») падеже. Один раз, как существительное множественного числа в родительном падеже («Счастливец одночасья»). Ещё раз, как прилагательное в краткой форме («Счастлив миг единый»). Также напомним, что второе авторское название песни «Баллада о коротком счастье». Примечательно, что в том же 1975 году, когда Высоцким была написана «Баллада о двух погибших лебедях», поэт Андрей Дементьев создал стихи «Лебединая верность», на которые композитор Леонид Мартынов написал музыку. Получившаяся песня была исполнена Софией Ротару и много лет гремела на весь Советский союз, став классикой эстрадной песни.

2.2.6. Баллада о борьбе

Один из самых известных и сильных текстов в творчестве Владимира Высоцкого, ставший эпическим гимном читающего доперестроечного поколения, разобранный на цитаты. Не все теперь знают, произнося, услышанную где-то фразу: «Значит, нужные книги ты в детстве читал», что она отсюда.

«Баллада о борьбе» завершает цикл баллад для «Стрел Робин Гуда». Самая длинная в цикле, она состоит из 12 строф четырёхстопного анапеста, с чередованием четверостиший и восьмистиший. Все чётные строфы звучат на записи, как припевы, но с абсолютно различным, не повторяющимся нигде содержанием.

По отношению к видеоряду и содержанию фильма «Баллада о борьбе» выступает уже не как аллегория, как например, предыдущий разбираемый нами текст «Баллады о двух погибших лебедях», а как расширитель смыслового поля, изображаемого на экране.

«Балладой о борьбе» завершается не только весь рыцарский цикл, но и возврат к конкретике современности, начатый в «Балладе о любви». Сохраняя

изначально заданный код, Высоцкий незаметно для читателя, возвращает его из условного прошлого в настоящее. Возвращение это совершается неосознанно, и только при замечаемом противоречии, что «книжные дети» — это вовсе не соратники Робин Гуда, в массе своей безграмотные, а современники поэта.

Средь оплывших свечей и вечерних молитв,
Средь военных трофеев и мирных костров
Жили книжные дети, не знавшие битв,
Изнывая от мелких своих катастроф.

Первые две строки одинаковы, и находятся в позиции соотнесённости. Четыре словосочетания существительное + прилагательное дают нам картину мира, спокойствия — такова семантика их лексического наполнения. Причём во второй строке оба словосочетания содержат по одному слову, которое либо не вписывается в эту общую семантику («военных трофеев»), либо может сочетаться со словами и противоположной тематической группы («мирных костров»). Но второе слово гасит это несоответствие, приводит общее смысловое поле словосочетания в соответствие с общей семантикой первых двух строк.

Изображение мирной жизни ставится под сомнение рифмой-противопоставлением: молитв — битв, здесь уже будто бы намёк на будущую «немирность» текста, а в соотнесение костров — катастроф, где реализуется противоположная сочетаемость, предчувствие беды или будущей катастрофы, возможность пожара.

Детям вечно досаден
Их возраст и быт, -
И дрались мы до ссадин,
До смертных обид.
Но одежды латали
Нам матери в срок,
Мы же книги глотали,

Пьянея от строк.

Очевидно, что в «Балладе о борьбе» противопоставлены два мира: мир грёз, мечтаний и мир жестокой реальности. В мире спокойном живут «книжные дети», мечтающие о подвигах, которым проблемки мирного времени кажутся незначительными и будничными. Время их протекает в другом, «книжном» измерении, в вымышленном мире, куда они полностью погружены. Здесь тоже видна цепочка «говорящих» рифм-сопоставлений: досаден — быт — до ссадин — обид; лбы — фраз — наши головы — борьбы — нас.

Автор этого текста, Владимир Семёнович Высоцкий родился в 1938 году, в семье офицера, но из-за детского возраста на фронт не попал. Позже на своих выступлениях, рассказывая о причинах, побуждающих его всё время возвращаться к написанию военных песен, а ВОВ – одна из центральных тем его творчества, поэт говорил, что он в них довоёвывает. Оттого, так достоверно они звучат, и более понятным становятся строки четвёртой строфы, в которой, очевидно, поэт говорит не только о «книжных детях», но и себе: «И пытались постичь / Мы, не знавшие войн, За воинственный клич / Принимавшие вой, / Тайну слова «приказ», / Назначенье границ, / Смысл атаки и лязг / Боевых колесниц». Автор тоже таким же «книжным ребёнком» был.

Композиционно, песня чётко разделена на две части, по шесть строф в каждой.

Всё действие первой части проходит в первом лице множественного числа. В шести строфах местоимение «мы» в различных формах употреблено восемь раз, ещё дважды притяжательное местоимение *наш*.

Действие второй части — во втором лице единственного числа. Восемь раз употреблено местоимение «ты». Кроме того, видим глаголы в форме повелительного наклонения: *попытайся*, *попробуй*, создающие дидактичность и назидательность.

Первые шесть строф показывают обобщённо-лирическую картину прошлого. В седьмой строфе наблюдается перелом. Окончание детства,

переоценка ценностей, ведут к изменению в тексте морфологической структуры. К переходу от обобщённо-лирического «мы» к конкретно-дидактическому «ты». Но дидактическое «ты» здесь двойственно. С одной стороны, оно конкретное, с другой универсальное, приобщающее читателя к художественному миру произведения. Таким образом происходит своеобразное отождествление эпического с конкретикой, а лирического с абстрактным.

Лексика в «Балладе о борьбе» представлена почти исключительно лексикой восприятия и познания чувственного. Основные образы в ней чувственно-конкретные, почти осязаемые, тактильные: *запах борьбы; пьянея от строк; не давали остыть; ещё тёплым мечом; попробуй на вкус; без кожи останешься вдруг; погляди, как их лица грубы; солёные слёзы; в жарком бою; наблюдал свысока.*

Эффект такой лексики чувственного восприятия закрепляется сопутствующими образами: *воинственный клич; мы же книги глотали; в кипящих котлах прежних боен и смут; если мяса с ножа ты не ел ни куска.* Чувственная конкретность преобладает в характеристике художественного пространства произведения.

«Баллада о борьбе» насыщена эпитетами. В первой, «мирной», детско-книжной части произведения их значительно больше. Но эмоционально они во всём тексте носят в основном нейтральную окраску, либо связаны с военной тематикой. В первых шести строфах их 15: оплывших свечей, вечерних молитв, военных трофеев, мирных костров, книжные дети, мелкие катастрофы, смертные обиды, вспотевшие лбы, пожелтевшие страницы, воинственный клич, боевых колесниц, кипящих котлах, маленьких мозгов, детских играх, прекраснейших дам. В шести последующих 8: натруженных рук, тёплым мечом, настоящей борьбы, израненный друг, отцовским мечом, солёные слёзы, жарком бою, нужные книги. Из всех 23, 14 напрямую или косвенно связаны с военной тематикой: военных трофеев, мирных костров, смертные обиды, вспотевшие лбы, воинственный клич, боевых колесниц,

кипящих котлах, натруженных рук, тёплым мечом, настоящей борьбы, израненный друг, отцовским мечом, солёные слёзы, жарком бою. И если в первой части стихотворения из 15 эпитетов только 7 «военных», то во второй части их 7 из всего 8 эпитетов.

Метафоры и фразеологизмы: глотали книги, пьянея от строк, пища для мозгов, остыть слезам, мирные костры, книжные дети, сосало под ложечкой, кружить голову, делают текст баллады ярче и выразительней. Все они строги, но просты и ясны, не вычурны.

Из других средств художественной выразительности: аллитерации на р в стихотворении, чеканный ритм, отрывистое звучание строк, не оставляющее сомнения в назначении звукописи, которой поэт стремится передать музыку марша, динамику жизни и борьбы. Ассонанс на звуки *а*, *э* делает произведение музыкальным и ярким. Перекрёстная рифмовка строчек, чередование мужской и женской рифмы придают «Балладе о борьбе» торжественность и одновременно задушевность.

«Баллада» будто бы развивается по спирали: начинается с мирной реальности, затем уходит в яркий книжный мир, позже в её содержание вторгается бурная действительность. В финале реальность снова оказывается ближе к книжной, но мировоззрение уже дополнено реальным опытом, а из книжных ценностей остаются только те, что уже имеют реальный вес. Из книжных ценностей, упоминающихся в первых шести строфах, описывающих до поры спокойную жизнь, и переходящих потом в реальные: «И злодея следам / Не давали остыть, / И прекраснейших дам / Обещали любить».

В десятой строфе наступает момент прозрения:

Ты поймёшь, что узнал,

Отличил, отыскал

По оскалу забрал —

Это смерти оскал!

Ложь и зло — погляди,

Как их лица грубы,

И всегда позади
Вороньё и гробы!

Тройное «узнал, отличил, отыскал» усиливается сквозной рифмой, соединяющей четыре строки. Это момент столкновения с реальным злом. С настоящим, а не с «назначенным» врагом, с реальными потерями и горем. Отсюда отсчитывается новое видение мира, здесь точка переоценки ценностей: *погляди — позади*, — это как бы взгляд назад. И все шесть последующих строф, с седьмой по двенадцатую, — такая оптика с оглядкой назад, через призму опыта.

Дидактический посыл текста, виртуозно соединяя абстрактное и конкретное, обеспечивает сильный финал не только «Балладе о борьбе», но и благодаря ей всему циклу.

Если мяса с ножа
Ты не ел ни куска,
Если руки сложа
Наблюдал свысока,
И в борьбу не вступил
С подлецом, с палачом, —
Значит, в жизни ты был
Ни при чём, ни при чём!

С наибольшей концентрированностью дидактика выражена в двух последних строфах баллады, являясь её своеобразным ударным резюме, что помогает ей стать эмоционально яркой и выразительной точкой всего цикла.

Если путь прорубая отцовским мечом,
Ты солёные слёзы на ус намотал,
Если в жарком бою испытал что почём, —
Значит, нужные книги ты в детстве читал!

Выводы ко второй главе

Лингвопоэтический анализ помогает понять поэтическую природу языка и его связь с литературным произведением. Лингвопоэтический анализ позволяет выявить особенности языковой структуры произведения: образность, метафоричность, образование слов и то, с чем оно связано, языковую организацию языка, что способствует более полному и глубокому восприятию. Это помогает раскрыть эстетическую ценность текста и понять его художественные особенности.

Баллады для фильма Сергея Тарасова 1975 года «Стрелы Робин Гуда» обладают ударной поэтической мощью, способной своим дидактическим содержанием не только привить впечатлительному юношеству понятия о рыцарстве: чести, достоинстве, необходимости совершать героические поступки но и Напомнить о них взрослым. В текстах баллад раскрываются такие темы как любовь, война, память, преобладающие в творчестве поэта.

Анализ помогает рассмотреть особенности языка и выразительных средств, используемых поэтом в своих балладах. Он создает в них яркие образы, используя метафоры, фразеологизмы, особую лексику, с обилием тропов из «рыцарского» словаря.

Высоцкий показывает живых, узнаваемых героев, воссоздаёт картины из прошлого, предсказывает будущее, оставляя потомкам афористичные, запоминающиеся с первого чтения или прослушивания, произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лингвопоэтический анализ – метод анализа художественного текста, который уделяет внимание не только лексическим и синтаксическим особенностям, но и звуковым, ритмическим, структурным единицам. Он включает в себя изучение структуры, использование языковых средств, метафор и образов, и других лингвистических характеристик с целью понять, как писатель использует язык для передачи своих идей, для достижения определенной эмоциональной и эстетической цели.

Данный вид анализа является более продуктивным по сравнению с другими лингвистическими анализами.

Во-первых, он полезен для того, чтобы понять, как художественный текст строится на уровне языка, позволяет выявить его структурные особенности, помогает раскрыть глубинные значения и эмоциональные оттенки произведения.

Во-вторых, он позволяет глубже проникнуть в содержательную ткань произведения, в его идейную сущность, не разрушая при этом его целостной структуры.

В-третьих, слова-ключи, оправдывая свое название, помогают сохранить в памяти содержание и основную мысль произведения. Такой анализ помогает читателям и исследователям лучше понять литературное искусство, оценить его художественные качества и влияние на читателя, а также контекст, в котором возникает произведение, и роль, которую оно играет в культуре.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Ахманова О. С. What is the English we use?: a course in practical stylistics / Olga Akhmanova, Rolandas F. Idzelis. - Репр. изд. - Moscow: МАКС Пресс, 2017. – 156 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике// Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234-407.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. – 506 с.
4. Борисова Е. Б. Методологические принципы лингвопоэтического учения литературно-художественного образа [Электронный ресурс] // Вестник ВятГУ. – 2012. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskie-printsiipy-lingvopoeticheskogo-izucheniya-literaturno-hudozhestvennogo-obraza> (дата обращения: 27.10.2024).
5. Борисова Е. Б. Лингвопоэтический анализ художественного текста: история, методология и методика исследования // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. №22. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/lingvopoetichesky-analiz-xudzhestvennogo-teksta-istoriya-metodologiya-i-metodika-issledovaniya> (дата обращения: 20.10.2024).
6. Борисова Е.Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология, лингвопоэтика, перевод: Монография. Самара, Изд-во ПГСГА, 2010. 356 с.
7. Будагов Р. А. Что же такое лингвистическая поэтика? / Филологические науки 1980, №3 – С. 18-26.
8. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов; АН СССР, Отд-ние литературы и языка. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.

9. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 90.
10. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. / Г.О. Винокур. – М.: Учпедгиз, 1959. – 442 с.
11. Владимир Высоцкий: монологи со сцены / Лит. запись О. Л. Терентьева; Худож.-оформитель Б. Ф. Бублик. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. – 208 с.
11. Высоцкий В. С. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. Мы вращаем землю. – М.: Изд-во «Надежда-1», 1997. – 624 с.
12. Высоцкий В. С.: исследования и материалы: сборник / Воронеж. гос. ун-т им. Ленинского комсомола. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1990. – 190 с.
13. Гончарова Н.Ю. Изучение понятия «художественный образ» с позиций лингвопоэтики // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности. №1, 2013. С. 260-267.
14. Грязнова А. Т. Лингвопоэтический анализ художественного текста: подходы и направления: Монография. – М.: МПГУ, 2018. – 364 с.
15. Задорнова В.Я., Матвеева А.С. Море как элемент создания образа в английской поэзии // Язык, сознание, коммуникация. Вып. №35. М., 2007. С. 121-137.
16. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста: Учеб. пособие для ин-тов иностр. яз. и филол. фак. университетов. М.: Высш. шк., 1994. – 334 с.
17. Задорнова, В.Я. Словесно-художественное произведение на разных языках как предмет лингвопоэтического исследования: дис. ...д-ра филол. наук. – М., 1992. – 127 с.
18. Зубрилина С. Н. Владимир Высоцкий: страницы биографии / С. Н. Зубрилина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 352 с.
19. Калугина Л. В. Жанровая природа песен из цикла В. С. Высоцкого «Стрелы Робин Гуда» [Электронный ресурс] // Вестник ЛГУ им. А. С.

Пушкина. – 2013. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-priroda-pesen-iz-tsikla-v-s-vysotskogo-strely-robin-guda> (дата обращения: 28.10.2024).

20. Климовская Г. И. Лингвопоэтика: учеб. пособие / Г. И. Климовская. – 2-е изд, перераб. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 232 с.

21. Климовская Г. И. Тонкий мир смыслов художественного (прозаического) текста: методологический и теоретический очерк лингвопоэтики / Г. И. Климовская: Томск. – Издательство научно-технической литературы, 2009. – 166 с.

22. Корман Я. И. Владимир Высоцкий: ключ к подтексту / Я. И. Корман. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 381 с.

23. Красникова Л. В. О специфике лингвопоэтического исследования художественного текста // МНКО. 2014. №3 (46). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-spetsifike-lingvopoeticheskogo-issledovaniya-hudozhestvennogo-teksta> (дата обращения: 16.10.2024).

24. Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: Творческая эволюция – Изд. 3-е, перераб. – Воронеж: Эхо, 2013. – 230 с.

25. Лингвофилософская и грамматическая мысль в Древней Греции // Образовательный портал «Справочник». — Дата последнего обновления статьи: 23.09.2024. URL https://spravochnick.ru/yazykoznanie_i_filologiya/lingvo-filosofskaya_i_grammaticheskaya_mysl_v_drevney_grecii/ (дата обращения: 20.10.2024).

26. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики. Учеб. пособие / А. А. Липгарт; Моск. гос. ун-т. им. М. В. Ломоносова. – Москва: Диалог-МГУ, 1999. – 165 с.

27. Липгарт А. А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: Теория и практика, на материале англ. лит., XVI-XX вв.: диссертация доктора филологических наук: Москва, 1996. – 377 с.

28. Лотман Ю. М., Минц З. Г. Статьи о русской и советской поэзии. Таллинн, «Ээсти Раамат», 1989. С. 21–41.

29. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста /

Ю.М. Лотман; вступ. ст. М.Л. Гаспарова. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1996. – 846 с.

30. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера— история. // Лотман Ю. М. — М.: «Языки русской культуры», 1996. — 464 с.

31. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.

32. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 1. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – 535 с.

33. Набоков В. В. О хороших читателях... // Лекции по зарубежной литературе. / Пер. с англ. М.: Издательство Независимая Газета, 1998. С. 25.

34. Назарова, Т.Б. Филология и семиотика. Современный английский язык. – М., 1994. – 235 с.

35. Новиков В. И. Живой: К 50-летию со дня рождения Владимира Высоцкого // Октябрь. – 1988. – № 1. – С.188-196.

36. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / И.С. Ожегов и Н.Ю. Шведова; РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – Москва: ЭЛПИС, 2003. – 944 с.

37. Полубиченко, Л.В. Топология смысла при переводе художественной литературы // Смысл и значение на лексическом и синтаксическом уровнях. – Калининград, 1986. – 234 с.

38. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А. Б. Муратова. // Потебня А. А. — М.: Высш. шк., 1990. — 344 с.

40. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп; коммент. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; сост., науч. ред., текстол. коммент. И. В. Пешкова. – Москва: Лабиринт, 1998. – 511 с.

41. Сергунина Т.А. Стилистика русского языка Электронный ресурс. — <http://www.tspu.edu.Ua/subjects/8141/1/1.htm>.

42. Скобелев А. В., Шаулов С. М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Воронеж, Изд-во «Логос», 1991. – 176 с.

43. Словарь русского языка: 4 т. / Акад. наук СССР, Ин-т рус. яз.; [гл. ред. А. П. Евгеньева; выполн. Л. П. Алекторовой и др.]. Т. 4. – изд. 3-е, стер. – Москва: Русский язык, 1988. – 796 с.

44. Сидоркова Л. Р. Актуализация стилистически окрашенных фразеологических единиц в поэзии В. С. Высоцкого [Электронный ресурс] // Неофилология. – 2015. – №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-stilisticheski-okrashennyh-frazeologicheskikh-edinits-v-poezii-v-s-vysotskogo> (дата обращения 30.10.2024).

45. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / Авт.- сост. д-р ист. наук, проф. В. Э. Багдасарян, д-р ист. наук, проф. И. Б. Орлов, д-р ист. наук В. Л. Телицын; под общ. ред. В. Л. Телицына. 2-е изд. М.: ЛОКИНПРЕСС: РИПОЛ классик, 2005. – 495 с

46. Соколова Я. В. О компаративе в языке поэзии В. С. Высоцкого / Я. В. Соколова. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2017. — № 6 (140). — С. 487-489. — URL: <https://moluch.ru/archive/140/39485/> (дата обращения: 20.10.2024).

47. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста // Известия АН СССР. Сер. Литература и язык. 1980. Т.39 №3. С.195-205.

48. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. — Учпедгиз. М., 1957. — 186 с.

49. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку / ред. М. И. Матусевич; Акад. Наук СССР. Отд-ние лит и яз. – М.: Учпедгиз, 1957. – 186 с.

50. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. М., 1975. С. 1-27 с.

