

ПОЛИКОДОВЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС*

О.И. Максименко, В.В. Подрядова

Кафедра теоретической и прикладной лингвистики
Лингвистический факультет
Московский государственный областной университет
ул. Радио, 10а, Москва, Россия, 105005

Музыкальный поэтический дискурс как один из вариантов существования семиотически осложненной коммуникации, реализующейся в рамках современной языковой среды, требует дескриптивного осмысления. Статья посвящена анализу формирования понятия «музыкальный поэтический дискурс», представляющего собой сложный семиотический комплекс вербальных, иконических и аудиокомпонентов, его отличиям от собственно музыкального и поэтического дискурсов.

Ключевые слова: поликодовый, музыкальный, поэтический, вербальный, дискурс.

Начиная с конца XIX в. активное развитие лингвистических теорий, изучающих естественный язык во всех его проявлениях, привело к тому, что специалисты разных областей науки начали предпринимать попытки сравнения систем строения и функционирования естественного языка и других семиотических систем. Не осталась в стороне и такая гуманитарная дисциплина, как музыковедение (музыказнание).

Особое влияние на изучение семиотических компонентов этой дисциплины оказало становление семиотического направления в лингвистике, получившего свое развитие на основе теорий о знаке Ф. де Соссюра и Ч. Пирса. Задачей музыковедов, придерживавшихся мнения о первичной природе языка по отношению к музыке, стало выявление в музыке устойчивых знаков, знаковых структур и формулирование правил их связи с конкретными уникальными значениями. Так, знак в музыкальном контексте может пониматься как «воплощенный в произведении дискретно воспринимаемый элемент исторически детерминированного музыкального языка, имеющий относительно устойчивую соотнесенность между своим означающим (физико-акустическими характеристиками) и означаемым (их ментально-рациональным отражением)» [11. С. 37].

В свое время Э. Бенвенист отмечал, что семиотическая система языка не может быть пригодной для описания музыки, так как две эти системы являются взаимнеобратимыми; нельзя сказать одно и то же с помощью языка и с помощью музыки, несмотря на их акустическую природу [3. С. 69—89].

Он считал, что важным моментом является противопоставление понятий знака и единицы, в соответствии с которым знак обязательно представляет собой единицу, но при этом единица может и не быть знаком. Если естественный

* Рец.: проф. И.И. Валуйцева (МГОУ); проф. П.В. Морослин (МСИ).

язык состоит из единиц, являющихся знаками, имеющими определенное означаемое, то единицы музыки, которыми являются ноты, или звуки, обладают дифференциальной значимостью только внутри гаммы и не служат для обозначения, а представляют собой лишь ступени внутри произвольно установленного диапазона на некоторой шкале. Вывод таков: если рассматривать музыку как некий «язык», то это такой язык, у которого есть синтаксис, но нет семиотики [3. С. 69—89].

М.Ш. Бонфельд [4] и М.Г. Арановский [1] разделяли точку зрения о невозможности наделения музыкальных единиц устойчивым ядром значений подобно словам в вербальном языке. Однако М.Ш. Бонфельд наделял понятие знака в музыке особым смыслом, полагая, что всякое отдельное самостоятельное музыкальное произведение есть единый целостный знак, и одновременно всякое музыкальное произведение — это речь [4. С. 31]. А именно: «Если целостное произведение воспринимается как взаимодействие уникальной материальной формы (при всей ее исполнительской вариативности) и столь же уникального содержания (при всей вариативности его в отдельных аспектах восприятия), то данное произведение с точки зрения семиотического подхода является знаком — воплощенным единством означаемого/означающего» [4. С. 75].

Г.А. Орлов, выступая против применения семиотического подхода к описанию музыки, отмечает, что оперирование понятиями (знаками классов объектов) и грамматическими структурами (знаками типов отношений) делает язык необыкновенно мощным инструментом абстрактно логического описания действительности, но отнимает у него возможность представлять единичное, индивидуальное, уникальное [14. С. 325—342]. И далее: «Никакие слова не помогут слепому или дальтонику понять различие между голубым и зеленым, и самые красноречивые описания не сравнятся с тем, что музыка говорит слушателю. Для музыки неизмеримо важнее, чем для речи, произносится ли фраза мужским, женским или детским голосом, и особенно важны индивидуальные особенности голосов» [14. С. 331].

А.С. Силинская отмечает, что в течение некоторого периода времени в музыковедении была распространена теория интонации Б.Ф. Асафьева, подразумевающая выведение музыки из естественного языка за счет общего корня их происхождения — человеческого голоса; с некоторыми положениями этой теории соглашался М.Г. Арановский, однако позднее данная гипотеза была опровергнута В.А. Медушевским, признавшим музыку полностью нелингвистическим явлением [17. С. 58].

М.Г. Арановский [1], разрабатывая свою теорию музыкального текста, во многом основывался на трудах таких лингвистов, как Р. Барт, М.М. Бахтин, Э. Бенвенист, И.А. Бодуэн де Куртенэ, Л. Ельмслев, Ю. Кристева, А. Мартине, Ф. де Соссюр, В.Б. Шкловский, Р.О. Якобсон.

Теория музыкального текста рассматривает музыку как особый язык и для описания его использует понятия, которыми оперирует общее языкознание, такие как лексема, синтагма, деривация, семантический анализ, речь, контекст и др., но при этом придает им несколько иное значение с учетом специфики музыкальной среды.

Таким образом, можно прийти к выводу, что, несмотря на различную сущность и природу языка и музыки, две эти сферы, неотъемлемо присутствующие в жизни человека, в определенной степени взаимно дополняют друг друга, поскольку позволяют воспринимать и познавать реальность в двух различных плоскостях, репрезентирующих разные стороны общей картины мира. Стремление исследователей различных направлений к выявлению взаимоотношений между вербальным языком и музыкой подтверждают значимость двух этих реалий для изучения разносторонней человеческой деятельности, связанной с мышлением, порождением речи и обменом информацией на различных уровнях восприятия.

Термин «текст» используется во многих дискурсах, являясь объектом междисциплинарного исследования. Понятие «текст» входит в терминологический словарь областей знаний самых разных направлений и, как правило, подразумевает объединенную смысловой связью последовательность знаковых единиц, характер и свойства которых продиктованы спецификой конкретной области знаний. Интересной разновидностью текста в широком понимании этого термина является музыкальный поэтический текст как объект, обретающий свою целостность, логическую и функциональную завершенность при участии двух сущностей: естественного языка и музыки.

Понимание текста в языкознании и музыковедении объединяет постулат о том, что текст обладает определенной смысловой значимостью, то есть несет в себе информацию, которую по желанию отправителя необходимо донести до адресата. Так, В.П. Руднев понимает под музыкальным текстом разновидность художественного текста, который сводится к тексту в широком смысле как к воплощенному в предметах физической реальности сигналу, передающему информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующему вне воспринимающего его сознания [16. С. 110].

В соответствии с трактовкой М.Г. Арановского музыкальный текст — это такая звуковая последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка, и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл [1]. По М.М. Бахтину, музыкальный текст есть специфическая знаковая структура, целью которой является передача художественной информации звуковременного свойства композитором слушателю [2. С. 281].

Понятие музыкального текста часто отождествляется с понятием нотного текста. Однако это отождествление нередко становится предметом полемики. Так, существует мнение, что нотный текст не всегда может иметь полный статус музыкального текста, так как представляет собой систему особых знаков, отражающих структуру музыкального произведения. Даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но в результате выходит далеко за его пределы [1. С. 7].

Нотный текст может в некоторых пределах успешно реализовывать функции музыкального текста в случае, если рассматривается специалистом, то есть реципиентом, способным при прочтении подобного текста мысленно перево-

дить его на уровень звучания, таким образом, мысленно проигрывая итоговое музыкальное произведение.

Интерактивная деятельность человека, происходящая в широком социокультурном контексте и носящая поэтический характер, формирует поэтический дискурс. И.И. Чумак-Жунь определяла поэтический дискурс как сложную, нелинейно организованную систему поэтических текстов, образно-речевые элементы которой представляют собой интегративное и системно связанное единство их языковых, прагматических, социокультурных, психических и паралингвистических свойств.

Понимание поэтического дискурса как системы включает одновременно и динамический процесс образноречевой деятельности, вписанной в соответствующий метаконтекст, и его результат — поэтический текст [21. С. 8].

В современной лингвистической и философской традициях поэтический текст определяется как система знаковой природы, являющаяся неотъемлемой частью культуры; это процесс и результат художественного мышления, основанный на особом типе поэтической номинации, или реноминации, а также имеющий свои текстовые качества, видоизменяющие поэтический текст как особый вариант художественного текста [2. С. 14].

Форма поэтического текста видоизменяется по сравнению с формой других художественных текстов за счет того, что строится с помощью особых средств восприятия стихотворной речи, таких как ритм, рифма, строфика, фоника, поэтический синтаксис и др. Н.С. Валгина пишет, что «стихотворный текст, или поэтический, — это речь периодическая, ритмически организованная. Членение в стихотворном тексте качественно отлично от членения в прозаическом тексте, воспринимаемом как сплошное текстовое пространство» [6. С. 111]. При этом те средства оформления текста, которые обогащают поэтический текст, зачастую производят обратный эффект в тексте прозаическом. На это указывает О.Г. Ревзина, доказывающая на примере приема аллитерации, что немотивированное звуковое сходство в прозаической форме речи мешает исполнению языком когнитивной (познавательной) функции [15. С. 418—419].

Интересное свойство поэтического текста описывает Ю.М. Лотман. Поэтический текст подчиняется всем общим правилам языка, однако при этом на него накладываются дополнительные ограничения, а именно требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическо-композиционном уровнях, что делает поэтический текст значительно более «несвободным» по сравнению с обычной разговорной речью. При этом, вопреки основным положениям теории информации, уровень избыточности текста в поэзии снижается, а уровень информативности, наоборот, повышается, что доказано опытным путем [12. С. 45—46].

Что касается понятия «музыкальный поэтический текст», сам термин говорит о сочетании в нем двух основных формирующих компонентов: музыкальной и поэтической составляющих. Однако, учитывая различную природу двух данных сфер, представляется необходимым определить баланс между ними, при этом принимая во внимание целостную структуру художественного произведения и систему взаимодействия и взаимодополнения между двумя компонентами.

Важен порядок расположения прилагательных в рассматриваемом термине. Так, под *музыкальным поэтическим текстом* понимается особый поэтический текст вокального музыкального произведения, то есть поэтический текст, положенный на музыку. *Музыкальный поэтический текст* — сложная знаковая система, отвечающая основным требованиям построения общего текста, являющаяся результатом художественного мышления, подразумевающая наличие поэтического компонента, преподносимого в сочетании с индивидуальным музыкальным сопровождением, определяющим уникальные особенности ее формы и содержания. Объединение поэтической и музыкальной составляющих определяет сущность музыкального поэтического текста как целостного художественного произведения и делает его особо интересным объектом лингвистического исследования.

Известно, что слух занимает второе после зрения место по обеспечению человека информацией об окружающем мире.

Физические свойства звука и особенности психологии восприятия звуковой стороны мира человеком, а также сама физиология слуховой системы человека достаточно хорошо приспособлены друг к другу, поэтому способность производить звуки и воспринимать их стала в человеческом обществе главным средством передачи информации. Данная особенность звука как элемента, противопоставленного зрительному символу, а также сочетание двух этих семиотических систем в одном сложном лингвистическом объекте приводит к образованию текста особой структуры, так называемого поликодового текста.

Впервые тексты, сочетающие в себе компоненты знаковых систем различной природы, подверглись научному осмыслению в работах по семиотике. Р.О. Якобсон писал о необходимости четко разграничивать при исследовании коммуникации гомогенные и синкретические сообщения, основанные на комбинации или объединении разных знаковых систем [22. С. 327].

По определению Г.В. Ейгера и В.Л. Юхта, противопоставивших монокодовые тексты поликодовым, «к поликодовым текстам в широком семиотическом смысле должны быть отнесены случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.п.)» [9. С. 107]. Определение поликодового текста также было предложено А.Г. Сониным: «поликодовые тексты — это тексты, построенные на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих, вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы» [19. С. 117].

В современной литературе синонимичными по отношению к термину «поликодовый» часто выступают термины «креолизованный», введенный Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым, «вербально-иконический» (О.В. Пойманова), «семиотический гибрид» (О.К. Ирисханова). Тексты такого рода называют «контамирированными», «гибридными», «интерсемиотическими», «интерлингвальными», «изовербальными», «музовербальными» текстами, «синкретическими сообщениями», «лингвовизуальными комплексами» и пр. [18. С. 43—45]. А.Е. Бочкарев предлагает рассматривать «отношение языковой системы к другим системати-

кам как отношение между разными семиотиками и соответственно трактовать как интерсемиотическое отношение» [5. С. 138].

На фоне этого представления появился термин «интерсемиотический текст», характеристиками которого обладают кинотексты, тексты телевидения и тексты радиовещания, а также такие литературные тексты, которые соединяют в себе вербальную и изобразительно-графическую знаковые системы (например, произведение А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц»).

Интересным и заслуживающим внимания представителем поликодовых текстов является, на наш взгляд, музыкальный поэтический текст, или текст песни, не так активно рассматриваемый в данном аспекте.

При широком разнообразии именовании поликодового текста, содержащего иконический компонент, существует не так много терминов для обозначения текста, объединяющего в себе вербальный и аудиальный, а именно музыкальный компоненты. Термин «аудиовербальный текст» несет более общий смысл, так как подразумеваемый им звуковой компонент не обязательно может являться тем, что принято называть музыкой, то есть, по определению композитора Э. Вареза, «организованным звуком».

Оба указанных термина подходят для обозначения текста песни, но не отражают его сути полностью, второй — по указанной выше причине, а первый — в силу того, что понятие «вербальный» — общее и не отражает дифференцирующих характеристик поэтического текста, крайне важных для изучения специфики поликодового текста рассматриваемого вида.

Рассуждая о текстах песни, В.А. Гавриков называет их поэтико-синтетическими и отмечает, что двум составным частям, поэтической и синтетической, соответствуют словоцентризм и формоцентризм. «Слово в контексте словоцентризма есть абстрактное, языковое и, в конечном счете, — бумагизированное поэтическое образование, аналогичное слову в традиционной печатной поэзии („известное большое“). „Форма“, о которой идет речь, есть синтетическая форма („неизвестное малое“), представляющая собой совокупность всех артикуляционных, музыкальных, визуальных и прочих выразительных рядов, организующих и уточняющих имплицитный, «спрятанный в артикуляцию» поэтический текст» [7. С. 13—14].

Как и любой другой тип текста, поликодовый текст должен обладать семантической, синтаксической и прагматической адекватностью, то есть объективно отражать действительность, характеризоваться связностью, иметь стройную структурно-композиционную организацию. По аналогии с вербально-иконическими поликодовыми текстами, в аудиовербальных текстах можно выделить три основных типа внутритекстовых связей:

- внутритекстовые связи, обеспечивающие связность вербального компонента;
- связи внутри аудиального компонента, обеспечивающие гармоничность его музыкальной структуры;
- связи между вербальным и аудиальным компонентами.

Особенно сильны эти связи именно в тексте вокального музыкального произведения, что обусловлено неотъемлемой значимостью каждого из компонентов данного поликодового текста для достижения коммуникативной цели. Установить

первичность какого-либо из элементов такого текста зачастую не представляется возможным: несмотря на то, что текст часто создается под влиянием структуры уже подготовленного для песни музыкального материала, нередки и случаи, когда мелодия и ее инструментальное представление подбираются для изначально написанного текста. По выражению Р.О. Якобсона, «синкретизм поэзии и музыки, вероятно, первичен по отношению и к поэзии, и к музыке — так же как визуальные сигналы кинесики органически связаны с теми или иными аудиальными знаковыми системами» [22. С. 327].

Наибольшее эмоциональное воздействие поликодовый текст производит на реципиента в том случае, если семантический (нарративный) и изобразительно или аудиально выраженный (ненарративный) аспекты совпадают. Песня представляет собой законченное, целостное произведение искусства, оба компонента которого имеют общий характер, общую идею и призваны подчеркивать заданные автором качества друг друга, тем самым усиливая эффект произведения впечатления при восприятии. Между вербальными и аудиальными компонентами существует прямая денотативная соотнесенность.

Музыкальный поэтический текст отвечает всем основным параметрам поликодового текста. С точки зрения категории модальности ключи вербального и невербального компонентов совпадают, гармонируют друг с другом. Текст часто отличается сложной темпоральной структурой, то есть присутствием категории времени. И музыкальный, и вербальный компонент несут в поликодовом тексте данного типа определенную временную информацию, отражающую состояние реального мира в тот или иной период исторической действительности.

Так, аудиальный компонент может являться источником сведений об эпохе, к которой апеллирует, за счет особенностей его стилистики, использования определенных музыкальных инструментов и т.д. Категория локативности музыкального поэтического текста коррелирует с понятием музыкального пространства, отличающегося объективностью и представляемого как «иерархия „включений“ („вложений“) пространств — «звукокомплексов» — семантических контекстов, считающихся «базовой формой репрезентации... Воссоздавая разные акустические модели музыкального пространства, композиторы мыслят его в роли полноправного „участника“ концепции музыкального содержания» [13. С. 2, Электронный ресурс].

Таким образом, текст песни может по праву считаться поликодовым и требует изучения с учетом особенностей данного типа текста. Объединение компонентов естественного языка и элементов иных семиотических систем позволяет получить более четкое представление о намерениях адресанта и идее, зашифрованной в сообщении, способно регулировать его эмоциональность и ассоциативность его восприятия, выносит текст как художественное произведение на новый уровень, а потому заслуживает особого внимания исследователей.

Поэтический дискурс представляет собой сложную систему, объединяющуюся вокруг стихотворного текста, наполненную прагматическим содержанием и репрезентирующую индивидуальные характеристики отправителя и получателя стихотворного текста.

Музыкальный дискурс, отличающийся по своей природе от вербального поэтического дискурса, тем не менее, укладывается в требования подобной схемы, особенно если рассматривать его с точки зрения антропоцентрического подхода. Оба эти типа дискурса относятся к сфере культуры и искусства и помимо информативной функции делают яркий акцент на функции эстетической. Б.В. Томашевский писал, что интерес, пробуждаемый в нас поэзией, и чувства, возникающие при восприятии поэтических произведений, психологически родственны интересу и чувствам, возбуждаемым восприятием произведений искусства, в том числе и музыкальных произведений, то есть этот интерес является эстетическим или художественным [20]. Стихотворная речь наравне с распевом, пением была первоначально единственно возможной речью словесного искусства, этим достигалось «расподобление» языка художественной литературы, отделение его от обычной речи [12. С. 36].

Оттенок некоторой музыкальности присущ самой интонации стиха, хотя подобная музыка сильно отличается от музыки в ее традиционном понимании, она рождается не в отвлеченном звучании слова, а в соединении звучания и смысла. Выделение музыкальной стороны слова необходимо потому, что именно на ней основывается специфика поэзии. Поэтическая музыка опирается на ритмический строй, а ритм, в отличие от прозы, сам воздействует на синтаксический строй посредством метра, а не зависит от него.

Г.К. Жукова включает в понятие музыкального дискурса следующие аспекты:

— процесс создания музыкального текста, а именно: стадия зарождения идеи произведения (онтогенетический аспект), особенности ее становления и реализации (индивидуальные/коллективные, сознательные/бессознательные творческие импульсы), художественный результат;

— сам текст и его исследование (редакторскую работу, текстологический анализ);

— существующие (озвученные авторами либо исполнителями), а также потенциально возможные интерпретации музыкального текста (в виде анализа существующего исполнения либо инструктивного исполнительского анализа методического характера);

— рефлексия, восприятие музыкального текста и его интерпретаций, значение и роль данного текста в культуре (психологический, социальный, статистический анализ, исторический анализ) [10. С. 97].

Данные этапы автор соотносит с тремя видами музыкальной деятельности: сочинением, исполнением и восприятием музыки. Нетрудно заметить, что указанные стадии тождественны этапам развития вербального дискурса: порождения речи (включающего в себя процесс формирования речевой интенции и ее трансформации в вербальный текст, доступный для восприятия) и восприятия речи.

Особым пунктом стоит отметить специфику ритмической организации поэтического текста, положенного на музыку, по сравнению со структурой самостоятельного поэтического текста. Прямая зависимость лирической составляющей от мелодии и ритма зачастую делает поэтические тексты, написанные в классических стихотворных размерах, непригодными для использования в качестве

музыкальных текстов. Так, согласно А.П. Грачеву, существует три вида поэтических текстов по отношению к возможности стать текстом песни:

— поэтические произведения, которые, несмотря на свое яркое творческое содержание, не могут стать текстом песни в силу своих ритмических и других особенностей;

— поэтические тексты, выгодно выступающие как в роли стихотворения, так и в роли текста песни;

— поэтические тексты, сильные как песни при гармоничном соединении с музыкой, но гораздо более слабые как стихотворения (в отрыве от музыки). Это те поэтические тексты, которые возникли изначально как тексты песен. Они используют ритмику пения, основанную на ритмике музыкального компонента песни и отличную от ритмики обычного произнесения слов и фраз [8].

Одной из основных особенностей музыкально-поэтического дискурса, выделяющей его на фоне общего поэтического дискурса, является тот факт, что в силу специфики структуры своего содержания он должен восприниматься реципиентом на слух, а не зрительно.

В ситуации музыкально-поэтического дискурса интерпретация сообщения происходит в рамках гораздо более широкого контекста музыкальных, визуальных и вербальных указателей, в связи с чем текст песни должен быть именно услышан, а не прочтен. Прочтение текста, то есть его восприятие без учета музыкального сопровождения и специфики манеры исполнения, позволит получить информацию об объективных событиях и явлениях, описанных в тексте, но лишит содержание необходимой для произведения искусства экспрессивности, тем самым перенося акт художественной коммуникации на более низкий коммуникативный уровень с точки зрения эстетического наполнения.

Таким образом, музыкально-поэтический дискурс является целостным самостоятельным явлением и имеет право занимать отдельную нишу в сфере лингвистических исследований. Музыкально-поэтический дискурс обладает комплексом особых свойств, выделяющих его на фоне как общего музыкального, так и общего поэтического дискурса, что формирует особенности его реализации.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка, 1974.
- [2] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986.
- [3] Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. — М.: Прогресс, 1974.
- [4] Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер. Проблемы музыкознания. — СПб.: РИИИ, 1996. — Вып. 8.
- [5] Бочкарев А.Е. Эпистемологические аспекты значения. — Н. Новгород: Деком, 2007.
- [6] Валгина Н.С. Теория текста: Учеб. пособие. — М.: Логос, 2003.
- [7] Гавриков В.А. Русская песенная поэзия второй половины XX — начала XXI веков как текст (проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. — Иваново: Ин-т междунар. права и экономики им. А.С. Грибоедова, 2012.
- [8] Грачев А.П. Путь песенной поэзии. Авторская песня и песенная поэзия восхождения. — Челябинск: Рекпол, 2007.

- [9] *Эйгер Г.В., Юхт В.Л.* К построению типологии текстов // *Лингвистика текста: Материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореза.* — М., 1974. — Ч. I.
- [10] *Жукова Г.К.* Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. — СПб.: СПбГУ, 2011.
- [11] *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII—XX вв. — СПб.: Лань, 2010.
- [12] *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство-СПБ, 1996.
- [13] *Мозгот С.А.* Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // *Вестник Адыгейского государственного университета: Сетевое электронное науч. издание.* — 2007. — № 3. URL: http://www.vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/556/Mozgot2007_3.pdf
- [14] *Орлов Г.А.* Древо музыки. — СПб.: Советский композитор, 1992.
- [15] *Ревзина О.Г.* Загадки поэтического текста // *Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сб. ст., посв. юбилею Г.А. Золотовой.* — М.: URSS, 2002.
- [16] *Руднев В.П.* Прочь от реальности: исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000.
- [17] *Силинская А.С.* Проблема интерпретации музыкального языка в современной философии // *Вестник Томского гос. ун-та. Сер.: Культурология и искусствоведение.* — 2011. — № 3.
- [18] *Сковородников А.П.* О типологии контаминированных текстов (к проблеме терминологического значения) // *Русский язык за рубежом.* — 2006. — № 5.
- [19] *Сонин А.Г.* Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект. — М.: ИЯ РАН, 2005.
- [20] *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996.
- [21] *Чумак-Жунь И.И.* Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово в русской лирике конца XVIII — начала XXI веков: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. — Белгород: Белгор. гос. ун-т, 2009.
- [22] *Якобсон Р.О.* Речевая коммуникация. Язык в отношении к другим системам коммуникации // *Якобсон Р.О. Избранные работы.* — М.: Прогресс, 1985.

POLYCODE MUSICAL POETIC DISCOURSE

O.I. Maksimenko, V.V. Podryadova

Theoretical and Applied Linguistics Department
Linguistic Faculty
Moscow State Regional University
Radio str., 10a, Moscow, Russia, 105005

The musical poetic discourse as one of the realizations of semiotically complicated communications existing within the framework of modern language environment demands descriptive and prescriptive investigations. The article is devoted to the analysis of the formation of concept of *musical poetic discourse* representing a complex semiotic complex of verbal, iconic and audio components, its differences from musical and poetic discourses.

Key words: multycode, musical, poetic, verbal, perception.

REFERENCES

- [1] *Aranovskiy M.G.* Myshleniye, yazyk, semantika // *Problemy muzykalnogo myshleniya.* — М.: Muzyka, 1974.

- [2] *Bakhtin M.M.* Estetika slovesnogo tvorchestva. — M.: Iskusstvo, 1986.
- [3] *Benvenist E.* Obshhaya lingvistika / Per. s fr. — M.: Progress, 1974.
- [4] *Bochkarev A.E.* Epistemologicheskiye aspekty znacheniya. — N. Novgorod: Dekom, 2007.
- [5] *Bonfeld M.Sh.* Muzyka: yazyk ili rech? // Muzykalnaya kommunikaciya: Sb. nauch. tr. Ser. Problemy muzykoznaneya. — SPb.: RIII, 1996. — Vyp. 8.
- [6] *Valgina N.S.* Teoriya teksta: ucheb. posobiye. — M.: Logos, 2003.
- [7] *Gavrikov V.A.* Russkaya pesennaya poeziya vtoroy poloviny XX — nachala XXI vekov kak tekst (problema vzaimodeystviya literatury s drugimi vidami iskusstva): Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. — Ivanovo: In-t mezhdunar. prava i ekonomiki im. A.S. Griboedova, 2012.
- [8] *Grachev A.P.* Put pesennoy poezii. Avtorskaya pesnya i pesennaya poeziya voshozhdeniya. — Chelyabinsk: Rekol, 2007.
- [9] *Eyger G.V., Yuht V.L.* K postroeniyu tipologii tekstov // Lingvistika teksta: Materialy nauchnoy konferencii pri MGPIIYa im. M. Toreza. — M., 1974. — Ch. I.
- [10] *Zhukova G.K.* Reprezentaciya natsionalnogo v evropeyskom muzykalnom diskurse: Avtoref. diss. ... kand. filos. nauk. — SPb.: SPbGU, 2011.
- [11] *Kudryashov A.Ju.* Teoriya muzykalnogo sodержaniya. Khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII—XX vv. — SPb.: Lan, 2010.
- [12] *Lotman Ju.M.* O poetakh i poezii. — SPb.: Iskusstvo-SPB, 1996.
- [13] *Mozgot S.A.* Spetsifika issledovaniya prostranstva v muzyke: k probleme vklucheniya analiticheskogo metoda // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta: Setevoe elektronnoe nauch. izdaniye. — 2007. — № 3. URL: http://www.vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/556/Mozgot2007_3.pdf.
- [14] *Orlov G.A.* Drevo muzyki. — SPb.: Sovetskiy kompozitor, 1992.
- [15] *Revzina O.G.* Zagadki poeticheskogo teksta // Kommunikativno-smyslovyye parametry grammatiki i teksta: Sb. st., posv. yubileyu G.A. Zolotovoy. — M.: URSS, 2002.
- [16] *Rudnev V.P.* Proch ot realnosti: issledovaniya po filosofii teksta. — M.: Agraf, 2000.
- [17] *Silinskaya A.S.* Problema interpretacii muzykalnogo yazyka v sovremennoy filosofii // Vestnik Tomskogo gos-go un-ta. Ser.: Kulturologiya i iskusstvovedeniye. — 2011. — № 3.
- [18] *Skovorodnikov A.P.* O tipologii kontaminirovannykh tekstov (k probleme terminooboznacheniya) // Russkiy yazyk za rubezhom. — 2006. — № 5.
- [19] *Sonin A.G.* Ponimaniye polikodovykh tekstov: kognitivny aspekt. — M.: IYa RAN, 2005.
- [20] *Tomashevskiy B.V.* Teoriya literatury. Poetika. — M.: Aspekt Press, 1996.
- [21] *Chumak-Zhun I.I.* Diskursivnoye prostranstvo poeticheskogo teksta: obraznoye slovo v russkoy lirike kontsa XVIII — nachala XXI vekov: Avtoref. diss. ... dokt. filol. nauk. — Belgorod: Belgor. gos. un-t, 2009.
- [22] *Jakobson R.O.* Rechevaya kommunikatsiya. Yazyk v otnoshenii k drugim sistemam kommunikatsii // Jakobson R.O. Izbrannyye raboty. — M.: Progress, 1985.