УДК 81'255.2

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ПОЭТИЧЕСКОЙ ПЕСНИ ЖАКА БРЕЛЯ «АМСТЕРДАМ»

Черноситова Т.Л., Назарова Е.А., Сулейманова Ю.С.

ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет», Ростов-на-Дону, e-mail: chernossitova@gmail.com

На материале поэтической песни Жака Бреля «Amsterdam», сочетающей в себе глубину проблематики и жанровость со сложностью звукового строя, осуществляется лингвостилистический анализ синтетического текста как примера смешанного семиозиса в контексте художественности. Показывается, что использование различных стилистических и лексических приемов – метафор, сравнений, оксюморонов, анафор, фонетических каламбуров, повторов и вульгаризмов – способствует динамизации сюжета, расширению времени и пространства, придает тексту особую выразительность в контексте восходящей градации. Доказано, что повторяющиеся грамматические конструкции и характерный повтор концевых созвучий подчеркивают силлабическое ударение, выступая элементом строфической композиции и фактором метрического построения стиха, что усиливает сходство произведения с французскими народными танцевальными песнями.

Ключевые слова: поэтическая песня, смешанный семиозис, художественность, строфическая композиция

A LINGUO-STYLISTIC ANALYSIS OF ARTISTIC SPACE TEXTE OF THE POETIC SONG «AMSTERDAM» BY JACQUES BREL

Chernositova T.L., Nazarova E.A., Suleimanova Y.S.

Southern Federal University, Rostov-on-Don, e-mail: chernossitova@gmail.com

A linguo-stylistics analysis of synthetic text of the poetic song «Amsterdam» by Jacques Brel, combining of problematic depth and genre with phonetical system complexity, as an example of mixed semiosis in context of artistry. A use of different stylistic and lexical devices – metaphors, similes, oxymorons, anaphoras, phonetic puns, iterations and vulgarism – favour the development of story dynamism, time and space extension in context of ascending gradation. The iteration of grammatical pattern and typical repeat of final consonants emphasize the syllabic accent as a strophical composition element and factor of metrical versification and deepen the close similarity of this poetic song to French folk dance songs.

Keywords: poetic song, mixed semiosis, artistry, strophical composition

Любое лингвостилистическое исследование песни как поэтического произведения, положенного на музыку, исходит из утверждения Ю.М. Лотмана о том, что «ритмико-интонационный строй представляет не самостоятельную структуру, а элемент, входящий в ряд частных подструктур, которые, взаимодействуя, образуют единую систему текста, называемую стихотворением и представляющую собой знак определенного содержания и модель определенной действительности» [1, с. 181]. При этом автор подчеркивает, что «стих – не только ритмико-интонационное, но и смысловое единство. В силу особой иконической природы знака в искусстве пространственная соотнесенность элементов структуры значима, она непосредственно связывается с содержанием» [1, с. 184]. В связи с этим песенная поэзия представляет собой синтетический текст и является примером смешанного семиозиса, одним из способов исследования которого служит лексико-стилистический анализ в контексте художественности, для которой, по определению И.Б. Роднянской, «существен признак завершенности и адекватной воплощенности творч. замысла, того «артистизма», который является залогом воздействия произв. на читателя, зрителя, слушателя» [2, с. 489].

Французская поэтическая песня представляет собой совершенно особый жанр и сегодня. Несмотря на наличие музыки, ее нельзя отнести ни к мюзик-холлу, ни к тому, что принято называть «бардовской песней». С 60-х годов XX века сборники песен Жоржа Брассанса, Шарля Азнавура, Лео Ферре, Жака Бреля и многих других стоят на полках книжных магазинов рядом со сборниками стихов французских поэтов. И это не случайно. Ведь в основу французской поэтической песни XX века легли стихотворения ведущих поэтов – «Il n'y a pas d'amour heureux» Луи Арагона (Ж. Брассанс), Гийома Аполлинера (Лео Ферре) и, конечно же, Жака Превера, который многое сделал для союза поэзии с песней. Именно благодаря Ж. Преверу французская поэтическая песня, возможно, больше, чем другие, сочетает в себе глубину проблематики и жанровость со сложностью звукового строя.

Одним из наиболее ярких представителей французской поэтической песни является поэт, композитор, певец, актер и режиссер Жак Брель. Именно этот перечень профессий, упоминаемый во всех энцикло-

педиях мира, в сочетании с взрывным темпераментом, обусловил уникальность его песенно-поэтического творчества, где каждая песня – словно сюжет из чьей-то жизни. Все его песни – трагические и озорные, нежные и неистовые – наполнены пониманием всего спектра человеческих чувств в любых жизненных ситуациях.

Одной из самых популярных во многих странах «жанровых зарисовок» Ж. Бреля стала песня «*Amsterdam*», которую до сих пор исполняют многие певцы на разных языках. Это песенное стихотворение, единое по структуре, состоит из 4 куплетов по четыре стиха в каждом и являет собой пример классического силлабического ударения, характерного для всего поэтического творчества Ж. Бреля с его ритмической основой, соразмерностью и повторением ритмических слогов внутри строки. В стихотворении 384 силлабических слога, но эта лаконичность в сочетании с отсутствием характерного для песни припева лишь усиливает эффект речитатива и силу стиха. Каждый куплет начинается анафорой-зачином «*Dans le port d'Amsterdam*», что формирует ритм и звуковые скрепы всего произведения.

Первый куплет представляет собой некую декорацию сценического действа (портовая таверна в Амстердаме), в котором участвуют герои поэтической пьесы – сошедшие на берег моряки. Белые скатерти, заляпанные рыбьим жиром, пиво и треска с жареной картошкой, пьяные хохот, песни и танцы с портовыми девками, грязные матрацы ночлежек и пьяная любовь – таков рутинный мир амстердамского порта, в котором словно вне времени, в замкнутом цикле живут, умирают и рождаются моряки.

Само действие начинается во втором куплете. Пьяные и веселые, моряки выходят из-за столов и справляют нужду под открытым небом. Все физиологично и рутинно, без драматизма.

Третий куплет начинается танцами с женщинами под аккордеон, но уже в четвертом куплете эти женщины превращаются в дешевых портовых путан. Все ясно и понятно, образы обобщены и не нуждаются в детальной прописке, – обычные моряки с обычными путанами в обычном порту. Жанровая сценка без каких-то важных целей, проблем или противостояния – все идет так, как шло годами в их монотонной жизни.

И вместе с тем эта песня носит почти эпический характер. Стих с его повторами словно кружит и бурлит, имитируя морскую качку или шторм. Повторяющиеся грамматические конструкции словно воспроизводят цикличность жизни моряка, а неявный бурлеск делает жанровую зарисовку масштабной и поэтичной.

Красоту песенного стихотворения усиливают метафоры и иные стилистические фигуры, которые расширяют сюжет, время и пространство. Это и мечты на подходе к порту, и поникшие орифламмы, отсылающие нас в эпоху Средневековья, и умирающие в романтической нищете моряки, и традиционное меню портовых кабаков, – весь этот мир порта с судами и штормами, диковатыми пьяными развлечениями и первичными инстинктами.

А теперь приступим к анализу песни (текст произведения цитируется по Clouzet J. Jacques Brel: Poètes d'aujourd'hui [7]). В первом четверостишии первого куплета «*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui chantent / Les rêves qui les hantent / Au large d'Amsterdam*» с первой строки («*Dans le port d'Amsterdam*») мы попадаем в четко обрисованное пространство. Использование предлога «*dans*» вместо нормативного «*à*» погружает нас в совершенно определенный микромир портовой таверны, усиливая эффект идентификации. Повторяемость названия порта (*Amsterdam*) вызывает различные коннотации, а песенная форма словно заставляет резонировать звук. В строке «*Y a des marins qui chantent / Les rêves qui les hantent*» «*chantent*» и «*hantent*» рифмуются, хотя и являются антонимами: в данном контексте «*chanter*» (петь) звучит позитивно, тогда как «*hanter*» (навязчиво преследовать) несет негативный оттенок. Однако именно гармония в сочетании с контрастом в одной строке и создают драматичность сюжета. Более того, сочетание «*chanter les rêves*» выглядит явной метафорой, подразумевающей, что слова их песен отражают то, о чем они мечтают. Подобная лексико-стилистическая «компактность» значительно усиливает образность. При этом автор прекрасно понимает психологию моряка, который в море стремится на берег, а на берегу грезит об океанских просторах, – ведь неукротимая жажда приключений и новых ощущений была знакома и самому Ж. Брелю.

В следующем четверостишии «*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui dorment / Comme des oriflammes / Le long des berges mornes*» игра рифм по-прежнему строится на контрасте: «*Amsterdam*», тихий город, рифмуется с «*oriflamme*», а «*dorment*» дополнен сравнением «*comme des oriflammes*». На первый взгляд, подобное сочетание трудно понять, т.к. орифламма это шитый золотом штандарт французских королей. Однако подобное метафоричное описание

спящих на улице пьяных моряков подчеркивает яркость их одежд, контрастирующую с мрачным ночным портом. Разумеется, подобный способ «выведения на авансцену» моряков представляется довольно парадоксальным, но при этом словно облагораживает их, пьяных, в беспамятстве, слабых и, значит, легкоуязвимых, позорно спящих в уличной грязи.

«*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui meurent / Pleins de bière et de drames / Aux premières lueurs*» – все логично, действие не выходит за пределы континуума: пели, мечтали, спали и умирали на заре. Обычная кривая человеческого бытия. Но следующая строфа «*Mais dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui naissent / Dans la chaleur épaisse / Des langueurs océanes*», контрастная по отношению к предыдущей, звучит оптимистично, словно напоминая, что смерть сменяется рождением, а две последние строки «*dans la chaleur épaisse / des langueurs océanes*» словно меняют декорацию. Так, вычерчивая кривую человеческой жизни и смерти, к концу первого куплета Ж. Брель заканчивает первый акт своей «жанровой драмы».

Второй куплет «*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui mangent / Sur des nappes trop blanches / Des poissons ruisselants. // Ils vous montrent des dents / A croquer la fortune / A décroisser la lune / A bouffer des haubans.// Et ça sent la morue / Jusque dans le cœur des frites / Que leurs grosses mains invitent /A revenir en plus./ Puis se lèvent en riant / Dans un bruit de tempête / Referment leur braguette / Et sortent en rotant*» можно было бы счесть простым бытописанием, если бы не второй катрен, который представляет собой контрастный переход от конкретного к абстрактному, характеризующийся трансгрессиями и стилистическими фигурами речи. Так, например, строка «*Ils vous montrent des dents*» допускает двойное толкование: во-первых, может расцениваться как демонстрация агрессии (*montrer des dents* – оскалиться), а во-вторых, как способность противостоять судьбе и сделать невозможное, что подтверждается следующей строкой «*A croquer la fortune*». Стилистическое воздействие этого четверостишия усиливают неологизм «*A décroisser la lune*» (притянуть луну к земле) и метафора «*A bouffer des haubans*» (вручную натянуть паруса).

Второе четверостишие этого куплета, кажется, пахнет рыбьим жиром, насквозь пропитавшим жареную картошку, которую едят моряки: «*Et ça sent la morue / Jusque dans le cœur des frites / Que leurs grosses mains invitent / A revenir en plus*», тогда как в третьем тривиальность ситуации трансформируется в непристойность: «*Puis se lèvent en riant / Dans un bruit de tempête / Referment leur braguette / Et sortent en rotant*». Вульгарность происходящего усилена каламбуром-омофоном «*un bruit de tempête – un bruit de t'en pètes*».

В третьем куплете «*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui dansent / En se frottant la panse / Sur la panse des femmes // Et ils tournent et ils dansent / Comme des soleils crachés / Dans le son déchiré / D'un accordéon rance // Ils se tordent le cou / Pour mieux s'entendre rire / Jusqu'à ce que tout à coup / L'accordéon expire // Alors le geste grave / Alors le regard fier / Ils ramènent leur batave / Jusqu'en pleine lumière*» обстановка меняется. В полумраке портового кабачка пьяные моряки, оглядываясь друг на друга, весело и неуклюже пляшут с местными «дамами». Гордые собой и своими партнершами, они величественно выводят их в освещенную часть зала. Использование просторечного «*panse*» подчеркивает вызывающую, почти животную чувственность происходящего. Оксюморон «*des soleils crachés*» делает конкретное абстрактным, старый прогнивший аккордеон с западающими клавишами и порванными мехами («*le son déchiré*» явно перекликается с идиомой «*déchirer l'âme*»), трагикомическое поведение участников («*le geste grave*» и «*le regard fier*»), подчеркивающее гордость и тщеславие, которые свойственны всем, независимо от положения на социальной лестнице, завершают стилистическую картину описываемой сцены.

Четвертый куплет завершает бытописание портовой жизни Амстердама: «*Dans le port d'Amsterdam / Y a des marins qui boivent / Et qui boivent et reboivent / Et qui reboivent encore // Ils boivent à la santé / Des putains d'Amsterdam / De Hambourg ou d'ailleurs / Enfin ils boivent aux dames // Qui leur donnent leur joli corps / Qui leur donnent leur vertu / Pour une pièce en or / Et quand ils ont bien bu // Se plantent le nez au ciel / Se mouchent dans les étoiles / Et ils pissent comme je pleure / Sur les femmes infidèles // Dans le port d'Amsterdam / Dans le port d'Amsterdam*». Казалось бы, тривиальность и непривлекательность происходящего необычайно далеки от всего, что принято именовать «высокой поэзией», но талант Жака Бреля в сочетании с его неравнодушием к миру органично вписывают эту дескрипцию в нарратив поэтической песни. Используемая автором анафора «*boivent et reboivent*» как повтор элементов самостоятельной синтаксической группы способствует симметрии в ритмическо-интонационном движении мысли и конфигурации предложений,

регулируя подбор и расположение смысловых элементов. Кроме того, данный стилистический прием может рассматриваться как коррелят рифмы. Лексически бедный, но экспрессивно богатый повтор синтаксического рисунка с помощью «*ils boivent et reboivent*», подчеркивает отчаянное стремление напиться и забыть обо всем – нищете, рутине повседневной тяжелой моряцкой жизни – в пьяных объятьях дешевых портовых проституток, давно забывших о добродетели. При этом моряки, даже мертвецки пьяные, чувствуют себя джентльменами и не забывают выпить «За дам!» и их здоровье, от которого напрямую зависит их собственное («*Ils boivent à la santé / Des putains d'Amsterdam / De Hambourg ou d'ailleurs / Enfin ils boivent aux dames // Qui leur donnent leur joli corps / Qui leur donnent leur vertu / Pour une pièce en or*»). Они пьют за любовь, пусть даже продажную, но которой им так не хватает во время долгих морских переходов. Вульгаризмы как элемент стилистической композиции («*se mouchent et pissent*»), подчеркивающие бытовой колорит, усиливаются метафоричным «*dans les étoiles*» и неожиданным в данном контексте сравнением «*comme je pleure sur les femmes infidèles*», которым Ж. Брель словно признается, что и ему случалось «заливать» обиду от женских измен.

Нельзя, однако, не отметить, что авторское исполнение песни «Amsterdam» характеризуется активным использованием фоносемантических средств, в частности, увеличением длительности произнесения сонант [r], [t], [s], [m], что, помимо нарастающего музыкального и речевого темпа, усиливает эмотивное воздействие на аудиторию.

Проведенный детальный лингвостилистический анализ поэтической песни Жака Бреля «Amsterdam» позволил выявить активное использование автором различного рода стилистических приемов – метафор, сравнений, оксюморонов, анафор, фонетических каламбуров, повторов и вульгаризмов как способа придания тексту особой выразительности и восходящей градации, способствующих динамизации и нюансировке описываемого сюжета. Характерный повтор концевых созвучий усиливает силлабическое ударение, выступая как элемент строфической композиции, как фактор метрического построения и организации стиха. Синкретизм движений народного танца с отбиванием такта ногами в сочетании с силлабическим ударением по всему поэтическому тексту и соответствующим музыкальным сопровождением усиливает сходство поэтической песни «Amsterdam» с традиционными французскими танцевальными песнями, отличающимися ритмичностью, повторами строк и подхватами, что подчеркивает народный характер песенно-поэтического творчества Ж. Бреля.

Список литературы

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

2. Роднянская И.Б. Художественность // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 752 с.

3. Черноситова Т.Л. Проблема поэтического перевода в цепочке «эквивалентность – адекватность – точность». // Материалы VI Международной научной конференции «Язык. Дискурс. Текст». – Ростов-на-Дону: «АкадемЛит», 2012.

4. Черноситова Т.Л. Поэтический перевод как особый феномен интерлингвосоциокультурной коммуникации. // Материали за 9-а международна научна практична конференция, «Новината за напреднали наука», – 2013. Том 29. Филологични науки. – София. «Бял ГРАД-БГ» ООД, 104 с.

5. Черноситова Т.Л., Карапец М.В. Компаративный анализ переводов поэмы А. Ахматовой «Реквием» на английский и французский языки. // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 12, 2014. – Тамбов: «Грамота».

6. Черноситова Т.Л. Лексико-грамматические способы передачи авторской интенции в поэзии Б. Варгафтига. // Материалы VI международной научно-практической конференции «Современные концепции гуманитарных наук: языкознание и литературоведение». – Екатеринбург, 2014.

7. Clouzet J. Jacques Brel: Poètes d'aujourd'hui, № 119. – Ed. Seghers, 1964. – P. 78–79.