

**Ондрей Кратки<sup>1</sup>**

## **ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АНАЛИЗ ВОСПРИЯТИЯ: КОМПОЗИЦИЯ *МЕТЕЛЬ* ГРУППЫ «ДДТ»**

*Перевод с английского оригинала Софии Гарагули,<sup>2</sup>  
под научной редакцией Сергея Дзикевича<sup>3</sup>*

### **Абстракт**

Цель данного исследования состоит в том, чтобы выявить и наглядно отобразить, как слушатель воспринимает стимулы, которые автор включил в свой текст для возбуждения определенных эмоций и ассоциаций у воспринимающего субъекта во временной последовательности. В этом исследовании, где "текст" рассматривается как "классический" (написанный на естественном языке), также было невозможно обойтись и без музыкального "контекста"<sup>4</sup> композиции популярной российской рок-группы.<sup>5</sup> Относительно простой текст популярной культуры (рок-песня) был выбран в первую очередь потому, что в нем есть феномены, пассажи и контекст, необходимые для более четкого объяснения описываемой проблемы. Именно в песне, вошедшей в популярную культуру, как полагает автор, они могут быть зафиксированы с должной простотой и ясностью.

### **Ключевые слова**

Пространственно-временные параметры восприятия, музыкальная и поэтическая выразительность, рок-музыка.

### **Предварительные замечания**

Целью исследования не является ни изучение творческой стратегии автора по отношению к слушателю (хотя это исследование частично затрагивает данную тему в рамках его характера и основных интересующих вопросов), ни поиск некоего

1 Кратки, Ондрей - один из постоянных авторов АУ (см. предшествующие публикации: «Восприятие, мера его длительности и оценка: «Различные авторы, соотносимые наблюдения» [AU. Vol. 2 (2). 2018], «Где заканчивается Пирс: рефлексии об абстрактном» [AU. Vol. 4 (8). 2019], «Малые фольклорные формы — павлины языка» [AU. Vol. 1 (13). 2021]), э-почта: zakarija@seznam.cz. - АУ.

2 Гарагуля, София - студентка философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, э-почта: garagulkareshnikova@gmail.com - АУ.

3 Дзикевич, Сергей Анатольевич - к.ф.н., доцент кафедры эстетики, заместитель заведующего по научной работе, философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, главный редактор АУ, э-почта: aesthesis@philos.msu.ru. - АУ.

4 Мы сохраняем значительную часть характерных для языка автора графических коммуникативных приемов, присущих оригиналу. - АУ.

5 Официальная запись концертного исполнения: <https://youtu.be/VAyJPrK6WQ8> . В дальнейшем автор публикации также делает свои ссылки на аудио- и видеоматериалы. - АУ.

"образцового" сообщения, содержащегося в тексте и выраженного его автором (в том смысле отличия от того, "что автор хочет нам сказать"), также ни то, как текст ("модель") "должны" восприниматься его получателем.

С другой стороны, основное внимание в исследовании уделяется тому, как действует само произведение (последовательно и в целом) на субъекта восприятия, в данном случае на слушателя (или как произведение воспринимается им<sup>6</sup> линейно в реальном течении времени). Это, очевидно, затрудняет путь исследователя, так как он пытается не столкнуться с какой-либо формой (или соотношением, взаимосвязью и т.д.) "модальности"/"метода" и "эмпиризма".

Понимая, что недальновидно избегать объяснительной дискуссии, которую предполагает такое „пересечение“ (перспектив, ракурсов или "точек зрения"), я заявляю следующее: я провел все наблюдения (которые включают в себя: находки, оценки, заключения) на собственном опыте (т.е. субъективно) – но с учетом того факта, что я считаю себя, по крайней мере на базовом уровне, компетентным<sup>7</sup> интерпретировать если не все, то, по крайней мере, большую часть того, что имеет отношение к адекватной степени объективности, т.е.

- принимая во внимание определенные "модельные" (т.е. скорее "объективные") процессы;
- указав основные "доказательства" эмпирических (т.е. довольно субъективных) случайностей (которые из-за их "очевидной частоты", в конечном итоге также будут, в значительной степени, "моделью" явления).

Исследование границы между субъективностью и объективностью всегда является методологически сложным и не всегда однозначным. Кроме того, с некоторым упрощением можно сказать, что:

- результаты с преобладающим компонентом "модальности"/"метода" ценны, прежде всего, как наброски тенденций (и, следовательно, более достоверно свидетельствующие о численности и множественности явления), тогда, как
- выводы с преобладающим компонентом «эмпиризма» действительно точны, но в основном относятся («только») об одном (перцептивном) «идиолекте».

Поэтому в следующей работе я попытаюсь в хорошем смысле слова «игнорировать» эти «разграничения» (поскольку ни одно из них в любом случае не приносит полностью достоверного знания), а скорее попытаюсь (в логических, рациональных пределах) балансировать между ними. Я сделаю это, в частности, на основе оценки, основанной на

- моих личных (т.е. естественных и индивидуальных, но никогда не исключительно «замкнутых» субъективные) переживаниях потока текста (т.е. моим восприятием новых входов в виде поступающих в мое сознание элементов данного текста, а также через «фильтр» моего личного опыта).

Оставляя в стороне уже упомянутую невозможность достижения "полного" (или "полностью объективного") знания в любое время и безотносительно к методам, я считаю, что если соблюдаются элементарная критичность и добросовестность (даже с помощью выбранной мной процедуры), нет необходимости бояться шагов, заведомо ведущих по пути к заблуждению. Актуально то, что основная цель исследования — это создание иллюстративной "схемы" или своего рода "наброска" ("нарисованного" на фоне рациональных рассуждений и защищенного логическими аргументами). Эта схема представляет собой идею (соображение, предположение) о том, как можно трактовать тему (более точно) дальше. Конечно, может возникнуть ситуация, когда результаты, полученные в этом исследовании, могут быть представлены как

6 Формы мужского рода "он", "его" или "его" стоят здесь, в отношении автора(ов) или кого-либо еще, как общие репрезентативные формы для обоих (грамматических или реальных) родов, т.е. мужского и женственного, с равной допустимостью.

7 Как человек, выросший под влиянием западной культуры, привыкший к подобному виду искусства и знакомый с контекстом искусства, культуры и их восприятия, по крайней мере, в общих чертах.

"несовершенные" по сравнению с теми, которые были бы достигнуты с помощью более традиционных исследовательских процедур. Но, с другой стороны, совершенно очевидно, что в случае отказа от какой-либо попытки, результаты успеха будут стремиться к нулю,<sup>8</sup> - и это, пожалуй, единственный вариант, который я бы в связи с поставленной здесь целью позволил бы себе назвать «совершенно неудовлетворительным».

## I. Введение

Мы знаем, что любой текст воспринимается линейным во времени способом.<sup>9</sup> Чтение письменных текстов, просмотр отдельных работ и целых выставок, прослушивание музыки и просмотр театральных постановок проникают в мозг<sup>10</sup> и осмысливаются им постепенно, поступательно. Во время непосредственной когнитивной обработки таких последовательно входных данных другие функции мозга также играют определенную роль. Особенно важное влияние оказывает краткосрочная и долгосрочная память<sup>11</sup> (, или "опыт"<sup>12</sup>).

Различные типы стимулов, которые содержат воспринимаемые тексты, вызывают большее или меньшее возбуждение<sup>13</sup> у воспринимающего. Что касается факта таких стимулов (спровоцированных авторами текстов), приводящих к определенному нейронному возбуждению, текст также можно рассматривать как комбинацию (группировку, конфигурацию) а) заметных, маркированных и б) незаметных, немаркированных элементов (особенности, черты, части, отрывки).<sup>14</sup> Вся "историю" можно разделить на два состояния воспринимающего субъекта: спокойствия (ощущение банальности, невнимания, нулевой, нейтральной или известной информации) и, наоборот, возбуждения (маркерности, внимания, возможно усвоение новой или "спрятанной" информация и т.д.); слушатель воспринимает текст именно в

8 Автор описывает классическую проблему методологии эмпирического исследования эстетического опыта, представляющую бинарную оппозицию между внешними и внутренними способами фиксации его наличия и динамики. - AU.

9 См.: *Krátký* (2019/a, pp. 33–34; также 2020, pp. 66–67; 2022 и pp. 117, 122, 142).

10 Не имеет значения, говорим ли мы о восприятии текстов, которые по своей сути являются линейными во времени (туда же относятся фильмы, книги, театральные представления) или же "двумерными" или "статичными" (например, картины и скульптуры; они также, в конце концов, воспринимаются, постепенно т.е. линейно во времени), или произведениями, демонстрирующими черты так называемого мультистабильного восприятия (например, ваза Рубина или куб Неккера, даже эти двойные, "переплетенные" иллюзии наиболее вероятно невозможно полностью, с надлежащей концентрацией воспринять так, чтобы увидеть и то, и другое изображение одновременно; восприятие работает так, что мы воспринимаем информацию об объекте всегда постепенно, об этой теме см., например: *Filevich, Becker, Wu, Kühn*, 2017; *Denham*, et al., 2018; *Eagelman*, 2001; и др.).

11 Общий контекст см., в частности: *Gazzaniga, Ivry, Mangun* (2014, pp. 378–423) или: *Gazzaniga* (ed.) (2009, pp. 655–762).

12 В дополнение см.: *Gazzaniga, Ivry, Mangun* (2014) или: *Gazzaniga* (ed.) (2009), см. также: *Cardin, Friston, Zeki* (2011), *Snyder, Schwedrzik, Vitela, Melloni* (2015), *Ribeiro* (2014).

13 В связи с этим исследованием см. главным образом в контексте других описанных явлений и представленной терминологии: *Burgoon* (1976, pp. 132–136) и *Burgoon*, (1978, pp. 130–131); также: *Gombrich* (1979, p. 238, от 1982) и *Grice* (1989); взаимная связь их выводов рассматривается мной: *Krátký* (2019/a; о роли возбуждения см. главным образом pp. 38 и 43).

14 См. в основном: *Trubeckoi* (1949); *Jakobson* (1978), *Greenberg* (1966); затем *Mukařovský* (1936, 1966, 2000, 2008), *Saussure, de* (2005), *Halle, Jakobson* (1956), *Lévi-Strauss* (особенно 1955, 1962, 1963, 1964–1971). Для дальнейших дополнений см.: *Burgoon* (1976, 1978); *Grice* (1975, 1981, 1989), *Iser* (1972, 1994, 2017), *Jauss* (1982, 1994).

такой бинарной оппозиции, она лежит в основе восприятия.

Источником возбуждения являются те входные данные, которые мы можем обозначить как „отмеченные, маркированные“ (элементы, особенности и т.д.) - т.е. те текстовые элементы (особенности, части, отрывки), которые привлекают внимание благодаря своему качественному или количественному отличию от нормы (ожидания, стандарта и т.д.). На "фоне" остального текста (или в „контрасте“ с ним) они, помимо прочего, являются средством выразительности, которое может подчеркнуть желаемое. Среди прочего - привлечь внимание к дополнительной информации: несмотря на их собственный нестандартный характер, они "направляют" получателя обратно к "нормативной" форме. Фактически, они указывают на норму, а получатель когнитивно сравнивает этот фрагмент с маркированным (т.е. "помеченным", "нестандартным") текстом "номинальной стоимости".

Более ранние (первоначальные, исходные, изначальные) маркированные элементы, которые были "отмечены" "в начале" развития естественного языка из-за их заметности (например, диапазона частот, актуальности и т.д.), сегодня уже часто являются общими словами (например, "стол", "высокий", "походка" и т.д.) — "текстовые банальности". Напротив, мы находим в отмеченных "сегодня" элементах особенно часто те тексты (входные данные, стимулы), которые (в своем большинстве) опираются на некоторые нестандартные (обновленные, "искаженные" или иным образом "специализированные", "непреднамеренные") использования существующих ресурсов (часто включающих "банальности", обычные слова, стандартные явления), но которые в последующей творческой работе "находятся в распоряжении" авторов, а авторы же в свое время стараются в рамках своей художественной мотивации сделать из них неожиданные стимулы.<sup>15</sup>

Различные формы такой "конкретизации, детализации" (разрыва, диффамации,<sup>16</sup> художественного "искажения"), "неопределенности" (пропуска, вставки намеренной двусмысленности или, наоборот, целенаправленной избыточности, эксплицитности) или образности (метафоры, гиперболы, намеренно вставленные неточности, иронии, сарказма), созданные либо путем изменения содержания, либо формальной модификацией, либо "простотой" (например, поэтической, композиционной или, например, дадаистской) в сочетании банальностей являются ключевыми эффективными средствами. Когда данные компоненты "сталкиваются" с ожиданиями воспринимающего (или его опытом, представлением о норме), это вызывает у послателя определенное возбуждение.<sup>17</sup>

Последующая обработка такого возбуждения затем эквивалентна некоторой форме когнитивного "завершения" (т.е. коннотативного, ассоциативного "выполнения"). Человеческий мозг всегда каким-то образом отчетливо реагирует на неполный ("несовершенный", "неидеальный" — каким-то образом искаженный, нарушенный, неопределенный или наоборот намеренно избыточный, выделенный) информационный паттерн<sup>18</sup> - выходной сигнал (или "результат" и т.д.) которого равен преобразованию такого первоначально "неполного" ввода информации в

15 Ср. Krátky (2019/a, 2020; здесь, в частности, р. 54-62, затем сноски 18, 19 и 20 на р. 55-56).

16 Или "оригинальный" термин Шкловского "остранение" (т.е. диффамация, отчуждение, "конкретизация"; и т.д.).

17 См., в частности, Burgoon (1976, р. 132-136) и Burgoon (1978, р. 130-131); цитируется мной и дополнительно комментируется: Krátky (2019, р. 38, 43). Также см.: Grice (1975, 1981, 1989); относительно "возбуждения" как неврологического термина, см. также: Gazzaniga (2014, особенно р. 428-467 и 273-324).

18 Krátky (публикация в процессе подготовки).

некоторую форму "понимания" (или познавательного-добавленной стоимости, успокаивающей "нейтрализации" входного возбуждения, когнитивного или другого "насыщения", "осознания" и т.д.).<sup>19</sup>

Чем больше тот или иной стимул отличается от ожиданий воспринимающего (получателя и т.д.) (т.е. чем больше он противоречит опыту получателя, его ожиданиям, основанным на норме, к которой он привык и т.д.), "тем больше вероятность того, что такой стимул будет "более интенсивным" ("сильным" и т.д.) для воспринимающего. Чем интенсивнее такой стимул, тем сильнее вызванное им возбуждение и чем сильнее такое возбуждение, тем больше "усилий" необходимо потратить воспринимающему "преобразования" (взволнованности, "возбужденности") состояния (вызванного в его сознании соответствующим возбуждением) в определенную "результатирующую" (правильную, окончательную) форму. Таким образом необходимо прийти к "пониманию" или прагматико-когнитивному "завершению"<sup>20</sup> ("модальному" в его природе).

При этом, если мы примем, что с точки зрения воспринимающего (каждый) художественный текст (включая поэзию, а также музыкальные материалы и т.д.) на самом деле представляет собой серию стимулов...

- которые, целенаправленно нарушая ожидания, вызывают большее или меньшее возбуждение у воспринимающих, и
- (линейное во времени, имеющее эффект постепенного "накапливающегося") восприятие которого приводит к большему или меньшему перцептивному (художественному, эстетическому) опыту<sup>21</sup>, мы можем заключить, что
- тем более интенсивными, как в качественном, так и в количественном отношении, являются возбуждения, возникающие в результате этих стимулов
- тем более мощным является конечный художественный (культурный, коммуникативный, эстетический) опыт.<sup>22</sup>

## II. История

Линейное по времени восприятие текстов было обработано методами "формализации". Однако зачастую это делалось либо путем анализа (поиска "форм") самого текста, либо с точки зрения автора (т.е. с учетом его задуманного "стратегического намерения" или "творческого процесса", подразумеваемого автором и т.д.). Так существует исследование Шкловского "Искусство как прием",<sup>23</sup> Якубинского "О диалогической речи",<sup>24</sup> Эйхенбаума "Как сделана Шинель Гоголя"<sup>25</sup> или Проппа "Морфология сказки".<sup>26</sup> Другие подобные работы были либо непосредственно вдохновлены русским формализмом, либо появились как некий "побочный продукт" деятельности (особенно) в рамках Пражского лингвистического кружка.<sup>27</sup> В послевоенные годы работа с анализом текстового "потока"; была

19 *Kratky* (публикация в процессе подготовки).

20 *Kratky* (публикация в процессе подготовки).

21 См. *Kratky* (2019/a).

22 Конечно, при условии, что стимулы для этих возбуждений были соответствующим образом включены в текст.

23 См. *Shklovsky* (1917); как (еще один "формалистский") пример по этой теме, см. также *Shklovsky* (1921).

24 См. *Yakubinsky* (1923).

25 См. *Eichenbaum* (1919).

26 См. *Propp* (1928).

27 В отличие от попыток "формализовать целое", Пражский лингвистический кружок опирался на путь, указанный Трубецким и получивший дальнейшее развитие как со стороны "постоянных" членов кружка (особенно Мукаржовского, Якобсона и других (Левин-Стросс и т.д.), т.е. они работали (по сути дела) на

проведена французскими семантическими социологами, американскими лингвистическими социологами и лингвистическими семиотиками "глобального влияния" (такими, как Умберто Эко или Майкл Сильверстайн).<sup>28</sup>

По причине работы с методом формализации текст иногда рассматривался как «статический» ("полный", "вечный", законченный), а потому в основном как (какая-то "единица"), то есть, как нечто «невоспринимаемое» (или как какая-то сущность, которая существует без какой-либо необходимости восприятия). В других случаях преобладала тенденция к отображению и освещению выбранных (или "отмеченных", "бросающихся в глаза") морфосинтаксических аспектов текста, лишь периферийно связанных с сюжетом. Также имела место "только" формализация ("таксономия", типология, классификация) "простого" сюжета (внутри рамок которого, определенные морфосинтаксические процедуры или паттерны, тенденции, закономерности в образе мышления /авторов/, построении сюжета были выявлены или соблюдены).<sup>29</sup>

Эмансипация, освобождение в реализации составной «прагматично-косвенной» роли читателя пришла (только) с (полным) пониманием актуальности всей полноты текстуально-перцептивной цепи – т. е. с понимания процесса отождествления и узнавания и осознания о неразрывности связи всех трех основных составляющих «когнитивно-прагматической оси», т.е. роли реципиента текста (приводящего, проще говоря, к существованию не «1 книги»/статьи, изображения то есть изначального «текста», а умножает его до «1, 2, 3... n» его толкования).

Скорее "интуитивно" это осознание начало проявляться в первой трети XX века.<sup>30</sup> Примерно в 1950-х годах<sup>31</sup> оно перешло на уровень сознательных интеллектуальных дебатов, чтобы в период с 1960-х по 1970-е годы стать темой, обсуждаемой и масштабно трактуемой на различных научных уровнях (на литературно-теоретическом<sup>32</sup> и лингвосоциологическом<sup>33</sup>).

"Эмансипация" читателя (получателя, воспринимающего) от "авторитета автора" нашло свое выражение в более широком отражении на прагматическом (имплицитном, "субъективном", или даже "преднамеренном") уровне. Как таковая, из всех областей, она оставила большой отпечаток в области теории литературы (примерно с 1950-х по 1960-е годы); частично этот след распространился и впоследствии (особенно в американской социальной лингвистике примерно в 1960-

материале контраста "немаркированного" и "маркированного" содержания вербальных сообщений.

28 Барт идет своим путем, как бы «уходя» от структурализма в целях его развития (а вместе с ним и исследования полностью коммуникативного или "интерактивного" акта) способом, направленным на «выгоду» читателя. Поддержка ценности "блага" видны в направлениях французской "деконструктивистской" линии, а также у основных теоретиков «лингвопрагматической» линии, таких как Хизер, Яусс, Грайс, Эко и другие.

29 Помимо Проппа, который в свое время пошел дальше всех в формализации текста (или наиболее прямо выразил свое представление о нем; см. *Пропп*, (1928)), уместно снова упомянуть Шкловского, Якубинского (см., среди прочих, сборник "Поэтика" (1919)) и формалистическую школу как таковую, точно так же, как и родственную фонологическую или (более позднюю) структуралистскую школу.

30 *Hemingway* (1932); *Sapir* (1921, 1983), *Whorf* (2012); аналогично другим "релятивистам" не только в области лингвистики (такие как де Соссюр), но и в других дисциплинах.

31 См. особенно *Barthes* (1968, 2010), затем тексты Гадамера и в основном "французскую" философско-лингвистическую школу (Рикера, Лакана); возможно, также изучить своеобразные методы Фуко и Деррида.

32 В (литературно-теоретической) «прагматической» линии см., в частности: *Iser* (1972, 1994, 2017); *Jauss* (1982, 1994)

33 В (лингвосоциологической) «прагматической» линии см., в частности: *Grice* (1975, 1981, 1989, 1991) или *Cole* (1981).

1980-е годы XX века).

Когнитивные и перцептивные нейробиологии, время развития сфер которых в своей современной форме пришло немного позже (1970-1980-е годы), со временем также сосредоточили часть своего внимания на искусстве, восприятии литературы и эстетики<sup>34</sup>. Однако остается вопросом, в какой степени эксперименты в области, например, нейроэстетики, когнитивной или перцептивной неврологии учитывали прагматизм или имплицитность – другими словами, насколько они отражали проблему возбуждения, вызванного "маркированностью" (т.е. нарушениями ожиданий, данных получателем опыта), содержащегося в стимулах, включенных в линейно воспринимаемый художественный текст. Этот вопрос тем более актуален, что уже в 1970-х годах Баргун (отчасти совместно с Джонсом) сформулировал теорию "нарушения ожиданий", в которой он непосредственно оперировал концепцией возбуждения, вызванного нарушением ожиданий в качестве одной из центральных концепций.<sup>35</sup>

В то время, как процессы возбуждения являются вполне логичным предметом наблюдения в неврологических экспериментах, вопрос заключается в том, в какой степени исследователи в ходе экспериментов, направленных на восприятие искусства (а также литературы или текстов, других эстетических стимулов) связали их с (а именно) прагматическим когнитивным размером ("эпизодов") нарушения ожиданий. Другими словами, степени, в которой возбуждения и прагматическая, неявная природа "преодоления" их воспринимающим (или его ментального, эмоционального, когнитивного "совладания" с ними) были поставлены в прямую и фундаментальную связь в качестве процессов, ведущих (воспринимающего) к "приобретению" понимания (или, по крайней мере, оказывающие на него "успокаивающее" воздействие, принося ему "насыщение").

Мы, конечно, можем спросить: почему что-то из только что описанного должно иметь значение (для нас)? Наиболее подходящим ответом здесь, возможно, был бы тот, который учитывает тот факт, что такие события в человеческом сознании (экспериментально, например, в случае ФМРТ (функциональной магнитно-резонансной томографии), прослеживаемые посредством проявления стимулов из-за повышенной тепловой активности мозга), скорее всего, представляют собой частичный процесс, происходящий как часть ("элементарного") пути

- не только к частичному ("прагматическому") пониманию (стимулов воспринимающим),

- но также и в рамках "консолидации" общего эстетического опыта, а

также в того, что касается

- когнитивно-перцептивной насыщенности, удовлетворения воспринимающего.

В области нейробиологии (ФМРТ) эксперименты с восприятием поэзии (литературы, или других видов искусства) проводились с использованием различных методов и выполнялись различными авторами.<sup>36</sup> Однако в большинстве случаев это происходило

- не в форме следования (реальному, т.е.) линейному во времени ходу восприятия текста, т.е. не "пункт за пунктом" (или с акцентированием предполагаемых отмеченных элементов, с акцентом на них<sup>37</sup>);

34 См., например, *Zeki* (2000), *Zeki, Ishizu* (2013) и т.д.

35 См. еще раз: *Burgoon* (1976, 1978).

36 См., среди прочего, *Jakobs* (2015); *Nagels et al* ((2013); *Zeman, Milton, Rylace* (2013); *Bohr et al.* (2012) or *Chunhai, Cheng* (2018).

37 Т.е. как *Jakobs* ( 2015, p. 7-8, или более подробно 6-10, или во всем исследовании) или *Nagels et al* ( 2013) предполагают в своих исследованиях. Здесь, возможно, остается единственный вопрос, действительно ли (или в какой степени; или исключительно с точки зрения внимания воспринимающего – или наоборот, т.е. из-за его размещения автором), контраст "отмеченный" против "немаркированного"; соответствует тому, что Джейкобс называет (контрастом) "FG, (передний план /внимания/) против "BG" *AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

- с поэзией (всегда в определенной степени), "предопределенной" как "независимый" текст (или сущность, "независимая от чего-либо", изолированный "фрагмент") последующая попытка отобразить своего рода "общую реакцию" мозга на тот или иной стих (строфу, поэтическую "пьесу" и т.д.). Но исследователи игнорировали не постепенное, линейное развитие всех отдельных частей (движущиеся вперед разделы и т.д.);<sup>38</sup>

- с рассмотрением поэтических текстов (в целом) в первую очередь как поэзии, а не как источника стимулов для прагматической операции (т.е. неожиданности, зоны неопределенности, стимулов, требующих определенного объема "работы" реципиента, чтобы он мог когнитивно "завершить", "расшифровать" сообщение или "только" преобразовать его в "стандартный", т.е. нейтральный, базовый, "известный" смысл), объект, заслуживающий особый подход и соответствующего экспериментального внимания (исследования, измерения и т.д.) не получает его.

Уточнив данный момент, я прихожу к мнению, что прагматическое, т.е. основанное на контрасте "явное-неявное"<sup>39</sup> дополнение любого неопределенного (отмеченного, отчужденного, диффамированного) элемента предлагает возможность для лучшего понимания проблем коммуникации (или взаимодействия) как таковых, включая в себя возможность лучшего и более качественного понимания определенных "когнитивных" моментов, таких как "понимание", "насыщение", "удовлетворение", "эстетический опыт" и т.д.

### III. Общй контекст

Также по только что упомянутым причинам это исследование фокусируется в первую очередь на том, чтобы запечатлеть процесс восприятия произведения искусства его реципиентом. Оно делает это

- путем максимально детального отображения линейного по времени восприятия основных стимулов (т.е. отмеченных элементов, нарушений ожиданий и т.д.), возникающих на фоне "общности" (т.е. /эпизодов/ реализации ожидаемости, предсказуемости, "нормы" и т.д.); а также

- показывая градицию (перцептивно) усвоенного текста по отношению к различным типам "контекста" (т.е. как к общим обстоятельствам "возникновения", "реализации" произведений искусства и к непосредственным предшественникам, опорам и отсылкам, которые входят в структуру текста, так и к "маркерным эпизодам", в рамках исследуемого текста).

Я уже описывал подобный метод исследования текста на примере анализа одного из стихотворений в недавно опубликованном работе, посвященной стратегическим процедурам,<sup>40</sup> совершаемым автором при создании текста. Анализ, представляющий собой ядро настоящей работы, является, таким образом, определенным продолжением приведенного в ней примера — раскрытие темы задумано в форме отдельного и, следовательно, более подробного исследования.

Цель, которую я поставил перед собой в этом исследовании, — это мониторинг и сопоставление текста именно с тем, чтобы увидеть, как содержащиеся в нем возбуждающие стимулы были "установлены" автором в виде постепенной последовательности ("инкорпорации", "наращивания") отмеченных элементов (нарушения ожидания, отчуждение, диффамация) — линейно во времени воспринимаются "получателем" (слушателем, воспринимающим) данного текста.

Конкретный результат работы затем состоит в словесной и графической идентификации и описании, а также в комментировании этих мест (разделов, точек,

(предыстория /заслуживающая внимания/); см. *Jakobs* (2015, в основном, р. 7-10).

38 См. *Obermeier, Kotz, Jessen et al.* (2016).

39 И, таким образом, также основаны на (или связаны с) «маркированными» (видимыми, расположенными на переднем плане) и «немаркированными» (расположенными на заднем плане, "банальными", опущенными) отношениями (двойственности, контраста).

40 Или мелодически-интерпретационным (т.е. не «вербальным») компонентам и т.д.

моментов), в которых качественное и количественное (или морфосинтаксическое, значимое, релевантное, частотное, последовательное) "наращивание" стимулов в рамках (художественной) парадигмы ("закрытого", "компактного" текста) воздействует на получателя с наибольшей интенсивностью.

Такие ключевые моменты или "паттерны" (повороты, точки, этапы) (так или иначе) оцениваются как "маркированные" на основе

- их характера "как такового" (т.е. их идентификация основана на их степени "отличительности" и "неопределенности", уровне диффамации); или
- относительно, т.е. по отношению к ("до сих пор" воспринимаемым) предшествующим событиям (как на определенном уровне воспринимаемое "сознанием" было "модифицировано" в силу каждого из моментов восприятия той или иной части данного текста); или
- через отображение определенных основных "текстовых" (т.е. как композиционных, так и певческо-текстовых) уровней, "взаимосвязей", способов (взаимной) обусловленности и т.д.

В то же время определенные таким образом "маркированные точки" (т.е. моменты "нестандартности", неожиданности, особенности, акцента, "закодированные" в тексте) соответствуют определенным "изменениям в сознании" (т.е. возникает состояние "настороженности" или готовности, индуцируемое в сознании воспринимающего для того, чтобы у него в голове возникали связки с теми или иными парадигмами). Я считаю, что эти изменения являются

- индуцированными именно (художественными) стимулами в виде неровностей (нарушений, особенностей, отклонений, карикатуры, образного выражения), или
- представляющие "сущность" возбуждения, которые имеют как: 1) информационную ценность (посредством отмеченного элемента они изменяют передаваемое значение, тем самым либо обратно отсылают к норме /или "базовому", стандартному значению/, либо сообщают дополнительную информацию и т.д.), так и 2) эстетическую ценность (они выводят разум на определенный "другой уровень" сознания /или подготавливают это сознание к желаемой парадигме, приводя его "в состояние готовности"/, создают дополнительные ожидания, чтобы еще больше разнообразить художественный опыт в рамках парадигмы, создать новые /"внутренне текстуальные"/ предпосылки для их дальнейшего стратегического развития /или, наоборот, чтобы сконструировать более или менее контролируемое, целенаправленное, "прагматичное" нарушение и т.д.).

Определив в целях своего анализа эти выделенные элементы (точки, моменты, переходы), я включил их в график, который следует линейному временному ходу восприятия данного художественного текста (в данном случае музыкального клипа) его воспринимающим. В пределах данного графика предсказанные возбуждения были затем "указаны"<sup>41</sup> как места, которые

- являются (определенной "моделью") и воспринимающий, скорее всего, оценит их как отмеченные, маркированные и, следовательно, отличные от других ("немаркированных") точек или отрывков;...в то время как (несколько "дополняющий" к таким подчеркнутым точкам или отрывкам) "отдых" будет представлять такие места, которые
- не вызывают никакого, кроме минимального или "обычного" возбуждения (они не привлекают внимания, являются "банальными" и т.д.).

Работа руководствуется не только идентификацией (и, далее, в духе ориентирующего, иллюстративного графического представления) упомянутых "ключевых" точек (отрывков, моментов) (хотя и невысказанным, но, по-видимому, оправданным), но и основывается на перцептивной посылке, которую я считаю в целом допустимой не только для обсуждения смежных вопросов как таковых, но и для конкретного текста, рассматриваемого здесь. Если точнее, то я говорю о "правиле", которое можно сформулировать примерно так:

- чем больше (масштабнее, интенсивнее, необычнее и т.д.) "заметность" (неопределенность, диффамация,

41 Из-за используемого (иллюстративного) метода более точно сказать "записанного" или "иллюстративно контролируемого" (на данном этапе это еще не запись, основанная на точном измерении типа ФМРТ).

неожиданность, поразительность и т.д.),

- тем сильнее вызванное этим возбуждение (и, следовательно, также умственная операция, которая обуславливает любое последующее "примирение" с таким возбуждением).

#### **IV. Предмет исследования**

Предметом анализа данного исследования является песня "Метель" российской группы "ДДТ". Песня была записана и выпущена в 1999 году, автором музыки и слов является бессменный фронтмен группы Юрий Шевчук. Продолжительность песни составляет (в двух разных записях) 07:29 и 07:39 минут. Композиция "классически" состоит из музыкальной и лирической линий.

Основной анализируемый фрагмент — это запись с живого концерта, расположенная по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=ZrGM66VMojs> ("ДДТ – Метель") общей продолжительностью 07:29 мин. Если не указано иное, все приведенные здесь времена относятся к этому конкретному примеру.

Существует также версия этой же песни, кратко упомянутая ниже, которая является студийной записью и представляет собой часть подборки "The Best of DDT" ("ДДТ Лучшее"), и ее можно найти по ссылке <https://www.youtube.com/watch?v=5bW-ouTeTzw> (временной интервал 51:40- 59:19), имеющей общую продолжительность 07:39 мин.

##### **IV.1. Музыкальный компонент**

Поток инструментальной составляющей композиции окутан легким "балладным", стандартным рок-звучанием, которое в значительной степени создает впечатление поддерживающей "монотонности". Оно может, с точки зрения этого исследования, быть в первую очередь описано как обладающее предсказуемым эффектом, но при этом наделенное некоторой постепенно возрастающей "тихой" силой (особенно заметной там, где припев достигает кульминации – ср. времена 01:24-02:10 и 03:18-04:04).

С другой стороны, отмеченные элементы также явно присутствуют в виде резких переходов между кульминацией припевов и "новыми" строфами (то есть другими строфами, в отличие от первой, которая начинается "медленно", "конвенционально", т.е. время 02:10-02:11 и 04:04-04:05).

Помимо этого, отрывок гитарного соло (в целом) во время 04:44-06:02 также может быть оценен как маркерный элемент. Как мы знаем, соло в рок-композициях могут появляться, а могут и не появляться; тогда как даже если они и появляются, то обычно после второго из трех припевов, или примерно на двух третях пути прохождения через структуру песни.

Ближе к концу композиции, примерно во второй половине последней строфы, музыкальный фон начинает (примерно с 06:21 и далее) приобретать дополнительный, сдержанный "гранжевый" характер, то есть типично длинный, басовый и хэви-металлический звук. Данное звучание является неким объединяющим элементом, который, как плотное подчеркивание, соединяет конец строфы с припевом, включая в его кульминацию (которая является кульминацией не только этого конкретного припева, но и всей музыкальной композиции).

Заключительный припев, таким образом, в то же время является ступенькой к относительно стандартному окончанию песни: с появлением этого припева

слушатель действительно может сказать, что "все было сказано", и поэтому конец "на месте" (он там, где его "следует ожидать" и т.д.).

Так в заключении реализована только половина "обычной" длины строфы (на основе других предшествующих), в то время как вторая половина была "захвачена" гитарным соло (сначала, своей "акустической" частью между 04:44-05:10, а после уже через „электрическое“ звучание между 05:11-06:02), можно считать еще одним "событием неожиданности" (и, следовательно, отмеченным, маркированным элементом).

Если суммировать все это, то основные "отклонения" от предсказуемости, или основные формальные (музыкальные, композиционные, синтаксические) отмеченные элементы, на мой взгляд, наиболее существенно можно отождествить со следующими:

- кульминация первого припева (с 01:57 продолжительность которого составляет всего несколько секунд). Подобные кульминации, как правило, являются обычными и ожидаемыми из-за (в основном) постепенно "выстраиваемых" antecedentes; данная "кульминация", тем не менее, несколько более "выдающаяся" ("контрастная") как по своему исполнению, так и по отношению к (относительно ожидаемому) "развитию", которое имело место до сих пор. По сравнению с этим, следующая "кульминация" представляет из себя "отчуждение", состоящее из определенной желанной, освежающей "дикости" и т.д.;

- первое внезапное прерывание (время 02:10-02:11). Это явно значительная неожиданность, которая (до ее появления) не только не имеет "антецедента" в данной композиции, но и даже намек. Так как в песне нет никакого элемента, который каким-либо образом мог предвредить ее. Учитывая внезапность его появления и исполнения, возникает момент полного "шока" (испытанного, прежде всего потому, что слушатель никогда его не мог услышать в другом месте, при ином прослушивании или при иных совершенно других обстоятельствах).<sup>42</sup> В этом случае отсутствия каких либо предшествующих намеков на подобное развитие,<sup>43</sup> ощущение, которое возникает, является соответственно сильным, "шокирующим";

- кульминация второго припева (с 03:52; опять же, длится всего несколько секунд). Здесь "интенсивность" и "дикость" исполнения весьма поразительны. Однако это уже более слабый маркированный элемент, поскольку он (уже) более предсказуем благодаря своему существующему предшественнику;

- второе внезапное прерывание (время 04:04-04:05). Что касается принципа, то это тот же случай, что и в предыдущем пункте;

- "бренчащая" акустическая интерлюдия (время 04:15-04:16); в аналогичном ключе ее продолжение в виде чередования таких "акустических" пассажей с пропетым текстом (время 04:23-04:38; если мы включим также пение, то уже с 04:19) также можно считать маркированным элементом;

- акустическая часть соло (с 04:44 по 05:09). После определенной отмеченности фрагмента, коренящейся в том факте, что соло "вообще началось", за этим перцептивным "удивлением", тем не менее, вскоре следует "возвращение" к предсказуемости: присутствие гитарных соло в рок-песнях является скорее общей "банальностью", чем заметным явлением. С другой стороны, почти в каждой композиции соло представляют собой определенное эстетико-художественное нарушение, которое настолько "освежает" и "привлекает", что, по крайней мере, их начало можно считать маркированными элементами;

- "электрическое" (часть) соло (время 05:10-06:01). В общем, здесь применяется то же самое, что и в случае (предыдущей) акустической (части) "соло" (т.е. воспринимающий знает, что такое "соло", знает его обычное положение и функцию в композициях и, следовательно, также воспринимает его соответствующим образом). С другой стороны, это (часть) соло представляет собой приятную градацию, которая, безусловно, увеличивает ожидания (или расширяет спектр непредсказуемости, показывает, что у данной музыкальной группы все еще есть "желание удивлять" и т.д.);

- тонкое, но ощутимое добавление глубоких тонов во второй части последнего припева (примерно с 6:21, по крайней мере, до начала кульминации припева). Хотя это дополнение имеет лишь второстепенную, "подчеркивающую" функцию, оно, тем не менее, тоже имеет определенный эффект "неожиданности" – тем более, если принять во внимание тот факт, что оно появилось действительно "в последний момент".

В целом, о музыкальной составляющей "всего текста" (т.е. о данной рок-

<sup>42</sup> Например, внезапная остановка транспортного средства, наезд, столкновение и т.д.

<sup>43</sup> Принимая во внимание, что здесь речь идет только об "общем уровне" сильного удивления, "шока" (т.е. не обязательно только в области музыкального сочинения, но просто "в целом" где-либо столь же интенсивная ситуация "шока" может возникнуть).

композиции) можно сказать, что

- даже несмотря на то, что это (как с профессиональной, так и с художественной точек зрения) адекватно задуманная и "реализованная" линия ("лейтмотив" и т.д.), с точки зрения необычности (маркированности, нарушения ожиданий воспринимающего и, следовательно, непредсказуемости) это не представляет (в контексте подобных композиций, а следовательно, и "модельного" опыта "нормального" воспринимающего) ничего исключительный (т.е. необычный, нестандартный и т.д.).

Это также объясняет, почему показательное графическое представление<sup>44</sup> этого (музыкального) компонента в основном отображает (показательно выраженные) более низкие значения непредсказуемости. Другими словами, в большинстве своих "эпизодов" музыкальная линия скорее "ожидается" ("более предсказуема", классична и т.д.).

За исключением еще нескольких "неожиданных" отрывков (которые, тем не менее, оказывают "свое влияние" как на сиюминутное, так и на общее восприятие данной композиции), музыкальная составляющая воспринимаемого произведения может поэтому рассматриваться (в основном) скорее как "подчеркивающая". С другой стороны, в первую очередь следствием (эффектом, целью) этого является то, что внимание воспринимающего сосредоточено

- на "словесном" тексте, т.е. на (спетом) "поэтическом" компоненте в течение максимального количества времени (и в максимально "спокойной" манере); ... или (вероятно, в меньшей степени)

- на певческом (т.е. преимущественно не инструментальном) исполнении (или сочетании певческих и поэтических компонентов<sup>45</sup> и т.д.).

#### IV.2. Поэтический компонент

Начинается "лирическая" часть текста (после коротких "разминочных" предложений в 00:14-00:23) в 00:30 мин. Он начинается (де-факто) с "объявления"<sup>46</sup> в форме фразы "коронована луной" (время 00:30-00:31). Таким образом, это относительно "резкое" объявление, которое резко вовлекает (или даже "загоняет") воспринимающего в парадигму. Для всех тех, кто не понял этого до сих пор, это (неявно) говорит: *"Теперь и мы будем говорить – и вы будете думать – поэтически"*.

С точки зрения нашего исследования (т.е. с точки зрения воспринимающего данный текст), это, помимо прочего, означает также "необходимость" считаться с гораздо меньшей предсказуемостью (всех) следующих элементов текста, или необходимостью подготовиться для (учитывая намерение автора — преднамеренного введение) гораздо большей неожиданности (чем это имело бы место в "обычном" тексте).

Если все другие текстовые "вехи" (с точки зрения их неопределенности, т.е. имплицитности их "усилия", которые требуются воспринимающему, чтобы понять их значение), по сравнению с этим "(мини)шоком", менее "удивительны", это в значительной степени возможно именно благодаря этому – т.е. дело в том, что воспринимающий был введен в состояние "поэтической настороженности" в самом начале. Если воспринимающий понимает это сообщение и соответствующим образом "настраивается", он фактически выражает свою практическую готовность

44 См. соответствующую диаграмму ниже в тексте.

45 Мелодически-интерпретационные (невербальные) компоненты.

46 Соответствующий термин в контексте см.: *Krátký* (2019/a, p. 39-40). Для уточнения термина "объявление" (далее именуемого чем-то, что было "рекомендовано") в соответствующем кратком описании иллюстративного графика (2019/a, p. 40).

интерпретировать все остальное более метафорично ("неявно" и т.д.) – или, другими словами: таким образом как принято в мире поэзии.

В дополнение к этому (вступительному) словосочетанию, в первой строфе также стоит упомянуть аналогичное „нестандартное“ словосочетание в виде "как начало - высока", „как победа - не со мной“, а также (его) стихотворно-ритмическое завершение(или конец строфы) в виде "как надежда - не легка" (00:37–00:53). Эти стихи, на мой взгляд, предлагают воспринимающему особенности (обновления, эпизоды неопределенности, непредсказуемости, "сюрпризы") нескольких видов:

- с одной стороны, это (косвенное, неявное) семантическое обрамление позиции

"рассказчика"; рассказчик использует их для формулирования основного сообщения (примерно того смысла, который "он теряет"); в то же время

- он доносит это сообщение до воспринимающего (сигнализирует ему, что "у него не все хорошо", сообщает об этом слушателю); далее

- он преподносит это слушателю (получателю, воспринимающему) так, как если бы потеря была чем-то общим (т.е. как если бы она навсегда прилипла либо ко всем, либо, по крайней мере, к нему); а также тот факт, что

- он дает эту информацию снова поэтически, т.е. через характерную комбинацию (незначительных) изменений в формальной структуре (т.е. эпизоды незначительной

синтаксической нестандартности и т.д.) и через (уже упомянутую выше) имплицитность сообщения (т.е. косвенное, "неопределенное" сообщение). Все это представляет автора (проводника в лирический мир, рассказчика) как (по крайней мере, случайного) неудачника.

Таким образом, однако, этот "рассказчик" (переводчик, автор) достигает более тесного сближения с аудиторией (т.е. "люди легче идентифицируют себя с ним"), тем самым еще больше развивается коммуникативный (или интерактивный, "соединительный", "переплетающийся") "раппорт".

Текст, как правило, содержит ряд намеков, которые "обещают" определенный "сюжет" или "мысль" развития и динамики, но в своем ходе текст также предлагает достаточно стимулов для их "завершения" (или для вовлечения воображения, "потока" ассоциаций, коннотаций). Именно через то, как воспринимающие (далее) расшифровывают данный текст, они создают связь с ним (или исполнителем, автором и т.д.). Поступая таким образом, они "участвуют" в "истории", проявляя интерес к ее составу, дальнейшему развитию, создавая ожидания и т.д.

После того, как создается определенное напряжение, (пока что просто очерченный) отрывок получает дальнейшее развитие за счет строки "(за окном) стеной метель" (время 00:57 до (т.е. включая "продолжение" голоса певца, что можно считать небольшим, невербальным "отчуждением", таким образом, "неожиданностью") до времени 01:02). Выражение "стенной" (время 00:58-00:59) является заметным элементом "более светлой" природы: это определенный скрытый анахронизм, или поэтизм, который использует (грамматический) инструментальный способ, аналогичный сочетанию "я волком бы выгрыз бюрократизм"<sup>47</sup>, "камнем лежать или гореть звездой"<sup>48</sup>, (где, если бы мы хотели быть последовательными – соединение "как стена /волк, звезда.../" будет оставаться полностью нейтральным"). Однако даже это "менее заметное" событие отмеченности должно откликнуться в воспринимающем (в смысле "явление, привлекающее внимание из-за своей необычности"), так как автор уже создал соответствующее возбуждение.

Заключительные стихи второй строфы также выдержаны в подобном, только в определенной степени отчужденном (дискредитированном, художественно

47 Из Владимира Маяковского. («Стихи о советском паспорте»:

<https://www.culture.ru/poems/19989/stikhi-o-sovetskom-pasporte>).

48 Из Владимира Цоя. («Кукушка»: <https://lyricstranslate.com/en/Victor-Tsoi-Kukushka-KUKUSHKA-lyrics.html>).

модифицированном) духе – главным образом в том, что касается легкой образности (или метафоричности), заметной в оборотах "жизнь по горло занесло", но особенно "сорвало финаль с петель" и "да поела всё тепло" (01:04-01:20).

В то же время определенный набор (или "восприятие", "впечатление, созданное от") указания, поэтически представленного (не только) этим отрывком, приводят к основному информационному "резюме": в тексте говорится о ком-то, у кого (в долгосрочной перспективе) дела идут не очень хорошо (или "довольно плохо", "что-то идет не так" и т.д.). Поскольку такое "ознакомление" (вступительное сообщение, "объявление") до сих пор это было опосредовано только первыми двумя строфами, то пока что невозможно сделать более подробные выводы. Самое большее, что на данном этапе можно только предсказывать и на чем можно строить догадки нас ограничивает в дальнейшем восприятии ситуации текста.

В любом случае, даже информация, сообщенная до сих пор косвенно ("неявно"), является (от стратегической точки зрения автора) достаточной (на данный момент) и вызывает определенные ожидания у воспринимающего. Этот метод (основанный на пропусках, неопределенности или "преднамеренной неполноте"), кстати, также является одним из эффективных средств, с помощью которых автор "привлекает" воспринимающего к своему тексту; не говоря уже о том, что "косвенный" (метафорический, неявный) характер этой информации является стимулом, который (хотя бы из-за необходимости больших усилий, чтобы "понять" непронизнесенное, "неявное" сообщение текста) создает все большее возбуждение - и, следовательно, пропорционально сильное "впечатление", "чувство", "переживание" и т.д.

За двумя вступительными строфами (или "двустижием") следует припев, который с начинается с 01:24 и длится до 02:10. По сравнению с первой строфой (или обоими вступительными строфами), припев в основном "меняется" стандартным образом – то есть так, как обычно меняются припевы или "очерчивают" себя по отношению к "обычным" строфам. Однако кульминация становится все более значимой<sup>49</sup>, начиная с последнего стиха в 01:47, с частичной кульминацией, происходящей в 01:50 в форме "реализации" ("исполнения") из рифмующейся пары "весной" и "со мной".

Кульминация происходит с 01:57-02:10, когда о ее "прибытии" объявляется не только ритмично (т.е. повторением последнего куплета), но, прежде всего, повышением и расширением голоса (певца). Выбор слов предлагает содержательный "противовес" пока довольно пессимистичному, "мрачному" тону. Метафорически (опять же) такая "компенсация" связывает "разрыв" между метелью и "согревающей" близостью (человека, партнера, помощи). Это, по сути, подтверждает то, что было объявлено ранее: основное "направление" текста задано, а у его воспринимающего есть время "успокоиться" после всех (текстовых) возбуждений. Но в то же время он полностью "настроен" на необходимый уровень понимания не только поэтически, но и уже семантически. Такой воспринимающий оценивает все происходящее (и, следовательно, воспринимаемое им) уже не "только" на основе (первоначального) объявления, но (уже) и через определенный "транс", вызванный у него первым более крупным "компактным блоком" всего текста, который следует за (первоначально) данным объявлением.

49 Хотя это зависит от дебатов, в какой степени на самом деле - "осмысленное", т.е. путем предоставления явно новых общепринятых лингвистических (или значимых) элементов (слов, рифм) – или, скорее - "музыкального", то есть с помощью интенсивности, цвета, мелодии голоса (или повторения того, что уже было сказано).

Сразу после описанной "кульминации", (уже упомянутой выше) первая "яростная" (композиционная, музыкальная) неожиданность следует, когда (в 02:10) "многообещающий (и, казалось бы, постоянно) разворачивающийся" отрывок припева (который, в некотором роде в стиле колыбельной, имеет тенденцию "укачивать слушателя") внезапно "прерывается" резким (но не только гитарным) риффом в стиле фламенко. В результате (менее чем на секунду) следует неожиданная "могильная" тишина (которая еще больше усиливается неожиданностью, которую она сама помогла принести).

Сразу после этого песня (формально говоря) начинается с того места, на котором она остановилась перед припевом. В то же время она поэтически развивает то, что было заявлено в первых двух строках (или первом "двустиишии"). Таким образом, короткое, внезапно вызванное молчание, которое привело к этому "возвращению к начатому разговору", было не только неожиданностью, но и временем (предоставленным воспринимающему), чтобы перенастроить аппарат восприятия на остальное (включая любые новые формы неожиданности). По этой причине (т.е. не только из-за его "объективно отмеченного", "дискредитирующего" качества) я считаю это (неожиданное) разделение начинается сразу после припева, и его кульминацией должны стать первые основные музыкальные (или композиционные, синтаксические, формальные) отмеченные элементы.

Следующая поэтическая единица (с 02:11) представляет собой четкий музыкально-поэтический отрывок, состоящий (опять же) из двух ("связанных") строк (текстуально с 02:25, заканчивающийся 03:16). Они соответствуют первому блоку (аналогичному им с точки зрения структуры композиции) формально, но непосредственно не развивают его "сюжетно" – скорее, они дополняют его образно, с точки зрения впечатления.<sup>50</sup>

В то время как самое начало песни (т.е. первые две строфы) можно охарактеризовать как "формально описательное" (что можно считать мерой, которую автор должен был предпринять, чтобы хотя бы элементарно определить "где мы находимся" и "куда мы направляемся" и т.д.), этот следующий раздел уже может позволить себе (слегка) "возвышенно отклониться" – даже в рамках уже (поэтически) "возвышенной" парадигмы. Нечто подобное стало возможным благодаря тому, что на данном этапе (т.е. с помощью первого "двустиишия") все необходимое уже "предусмотрено", и этот элементарный "фундамент" (достигнутый таким образом) "освобождает" руки автора для таких незначительных (поэтических, музыкальных) "экскурсов". Данную роль в первую очередь берет на себя 3-я строфа (т.е. первая часть второго "двустиишия"), которая, благодаря предлагаемому в ней сценам (или "живописи словами"), в первую очередь "визуально" дополняет (а не непосредственно сюжетно развивает) "фактографически" первое двустиишие.

---

50 Который, я признаю, является одним из тех отрывков, от которого у разных воспринимающих могут быть разные мнения, и это - (относительно) высокая степень неопределенности текстового сообщения (которое уже было объявлено /самым/ первым словосочетанием поэтической части), в то время как все остальные словосочетания /или поэтические текстовые элементы / поддерживали его на этом, по крайней мере, "повышенном" уровне, практически до конца/или до повторения всей композиции/). Возникает простой, самоочевидный вопрос: почему "живописный", "вызывающий впечатление" отрывок (тем более, если он сильно неопределен) не может быть частью сюжета? Однако на этот вопрос можно ответить следующим образом: данный отрывок является частью сюжета примерно в той же степени, в какой мы можем понимать (особенно лирическую) поэзию как источник повествования о каком-либо "сюжете" вообще (т.е. это решать каждому, видеть это таким образом или нет).

Основных сцен во второй ("поэтической") части (т.е. вторая часть текста песни, 3-я и 4-я строфы, или второе "двустиие") две: первая (с 02:25 по 02:47) развивает историю, используя подсказки, которые создают ассоциации (коннотации и т.д.) с чем угодно, начиная от возвращения пьяницы домой ночью через замерзший зимний пейзаж (во время которого человек, о котором идет речь, использует различными способами фонарик), до приземляющегося самолета или какой-то о высшей силы, которая общается с нами холодной зимней ночью. С точки зрения смысла (семантического, коннотативного), это относительно прагматичная, поэтически "нагруженная" часть, которая (как я упоминал выше) не продвигает историю напрямую, но обладает способностью улучшать общее впечатление с помощью образов, которые она "рисует" в воображении воспринимающего.

Соответственно, степень неопределенности здесь высока, и поэтому воспринимающему предоставляется значительное пространство для ее "завершения". Такая неопределенность является заметным, маркированным элементом сама по себе, т.е. стимул (хотя и в возможной распределенной или более "формальной", "количественной" форме) все еще генерируется здесь, и внимание воспринимающего, таким образом, все еще успешно захвачено, т.е. воспринимающий все еще удерживается в "приветствуемой непредсказуемости" (т.е. в определенном виде /умственном/ вызывающем удовольствие, приносящем вознаграждение "игровой комнате", "зоне развлечений" и т.д.).

С другой стороны, здесь начинает проявляться один типичный "прагматический парадокс": поскольку не произошло никаких изменений в общей парадигме, к которой уже привык воспринимающий (т.е. поскольку все еще существует "более высокий" уровень общей непредсказуемости, или поэтичности, который заставляет текст оставаться "поэтически непредсказуемым") данное увеличение непредсказуемости, таким образом, стало фактически предсказуемым. В связи с этим любой следующий элемент (лирического) текста может быть, начиная с этого момента, значимым "только" на поэтическом уровне – то есть в его "неопределенности" (или его "предсказуемой непредсказуемости").

Другое (частичное) "содержание" (т.е. "качественное", лирико-текстуальное, связанное со смыслом) кульминации вполне вероятно, является фраза "крылья павшего луча" (время 02:45-02:47). Это привносит в текст определенное новое измерение (в дополнение к понятию "света" это также намекает на что-то "высшее", таинственное, на "механизм" самой природы). В то же время оно представляет собой событие (качественной) неопределенности, которое может быть интерпретировано (или: с точки зрения получателя, когнитивно "завершено" в "понимание" или "значение") несколькими различными способами (скорее всего, как "крылья светового луча, который попадает на землю, поскольку эти огни, например, излучаются приземляющимся самолетом/", или "крылья о чем-то, что хотело взлететь, но упало на землю" и т.д.).

Другим заметным элементом (и, следовательно, возбуждением) является определенный контраст "яркости", "живописности" или "пластичности" (что, однако, необязательно говорит о положительном результате). Таким образом, здесь достигается маркированность (возбуждение) (индуцированного, "вызванного") главным образом посредством противоречия с обычной природой (или "сущностью") формы в себе (т.е. "светимостью", "просветлением", "красотой"; и т.д.). Кроме этого, никакого серьезного "сюжетного" сдвига не происходит.

Вторая из двух частей данного "двустииа" (02:51-03:16) на самом деле использует (вводит в действие, операционализирует и т.д.) то, что только что было

достигнуто. Имея в своем распоряжении весь уже прошедший текст, она делает это с помощью бодро-примирительного тона: воображаемый "герой" "подружился" (или "заключает мир") с метелью (т.е. с определенным "символом" или воплощением зимы, и, таким образом, образно с эпонимом проблем, в которых он себя находит); лирический герой доверится ей<sup>51</sup>, она поймет его и т.д. Это, пожалуй, самый "русский" пассаж (конечно, если мы говорим об определенных культурных стереотипах /или "архетипах", которые, однако, часто используются многими не только художниками, но и в общем разговоре. Данный архетип помимо всего прочего, ассоциируется с "жизнерадостностью", "широтой" души, щедростью, но и неким одиночеством, грустью, "ненужностью", "заброшенностью" и т.д.

Однако существуют также текстовые стимулы, направленные на то, чтобы вызвать перцептивные ассоциации, связанные с братством, своего рода дружбой, союзом неудачников (которые здесь друг для друга, если дела пойдут плохо и т.д.). Сильная неопределенность этого отрывка (опять же) контрастирует как с предыдущими (поэтическими) предшественниками, так и с окружающим контекстом, в основном таким же образом, как припев контрастирует со вступлением (или с песней "как таковой", с ее "целым", ее "основным посланием" и т.д.) – другими словами: в то время как послание припева является примирительным, природа песни - это гимн проигравшего.

Таким образом, по-видимому, можно думать, что вместе с раскачиванием ритма (как своего рода "подтекста" или "настроения", вызванных музыкой) автор в своем общем "послании" имитирует "колебания" (то есть случайности и подарки) жизни как таковой.

Второй припев (с 03:18 по 04:04) продолжается "классически" (т.е. в соответствии с ожиданиями, созданными его прямым предшественником в виде первого припева). Его (более или менее также ожидаемая) кульминация (как уже упоминалось выше) реализуется во времени с 03:52 и далее до 04:04, и опять же с помощью его "доминанты, заключительной фазы, состоящей в повторении фразы "со мной". Эта фраза уже хорошо известна в данном случае, а потому также ожидаема – и тем более "пригодна для использования" с целью больших или меньших акцентов (на отчуждение, неожиданное событие, частичные "маркерные элементы") в форме ("приятно неожиданное") пения (с точки зрения высоты тона, окраски, интенсивности, расширения голоса и т.д.).

За этой незначительной "контролируемой неожиданностью" (в пределах ожидаемого) следует "повторение" (уже описанной выше) музыкальной "паузы" (04:04-04:05). Поскольку способ, через который это происходит, методологически схож и, следовательно, предсказуем (или более "ожидаемый"), данный элемент (т.е. пауза) (возможно, также по этой причине) вводится (или слегка "отчуждается") каким-то более коротким (внезапным) переходом, за которым следует другая тональность (музыкальная модуляция и т.д.). Это также делается в рамках подготовки к предстоящему изменению композиционной аранжировки, то есть с учетом строфы, вводящей новые соло. Эта (незначительная, музыкальная) "неожиданность", однако, все же сможет отвлечь внимание воспринимающего в сравнительно значительной степени – факт, который, помимо всего прочего,

---

51 Здесь форма женского рода была выбрана не только из-за ее соответствия оригинальной русской форме, но и из-за ожидаемой пригодности местоимения "женского рода" в английском языке (что, в свою очередь, передает оригинальную версию с еще большей точностью).

открывает путь к несколько иному пониманию последней строфы.

Благодаря недавнему antecedенту, предшествованию в виде соответствующего (музыкального) нарушения ожиданий, такое изменение в то же время не удивляет; совсем наоборот – оно скорее "сбрасывает" разум воспринимающего (сознание и т.д.), так как необходимо контролировать ("требуемый") уровень "терпимости к непредсказуемости", объяснимый здесь примерно "прочувствованной мыслью", такой как: *"Если музыкантам разрешено (так "драматично" вставлять элементы неожиданности), почему бы не быть поэтом?"*

Другими словами: толерантность воспринимающего к незначительным изменениям (отклонениям, флуктуациям) в этой фазе, во всяком случае, уже такова, что, в принципе, он больше не "принимает во внимание" подобные "мелочи" (или уделяет им гораздо меньше внимания, чем это имело бы место при любых других обстоятельствах).

За этой фазой следует ("минорная") заключительная строфа (время 04:19-04:41), вводимая

- тихим (и, казалось бы, "изолированным") перезвоном струн акустической гитары (04:15 - 04:16), что создает впечатление, что это происходит где-то "на границе между текстом и музыкой", и далее  
 - его повторяющимися чередованиями с мини-строфой, предшествующей последующей инструментальной партии соло; а также с  
 - соло (в уже упоминавшихся 04:44-06:02).

Из-за "устоявшейся" парадигмы эта последняя строфа "поэтична" в уже "стандартной", "ожидаемой" манере. Кроме того, разрабатывается оригинальный пейзаж (или, путь, "завершенный", "свершившийся") здесь, но в контексте, который по разным причинам (предшествующим стихам, музыкальному фону, чередованию с акустическим "бренчанием", определенной "раскатистая" скоростью и т.д.) не позволяет ему легко "всплыть".

Таким образом, слегка "рассеянная" вступительная часть последней строфы (между временами 04:19 и 04:35, включая чередования с акустическими вставками) приводит к его первой частичной "непредсказуемости" в форме (поэтически более акцентированной, отмеченной) формулировке "ждет озябшая душа" (время 04:39-04:41). Поэтический "трюк" здесь (основанный на "многозначности"<sup>52</sup>) все еще обладает своей особой силой, несмотря на обычность такой процедуры. Поэтому можно предположить, что даже в этом случае, т.е. несмотря на факт существующей поэтической (т.е. отчужденной) парадигмы, это все равно вызовет относительно сильное возбуждение. Такое возбуждение, однако, не имеет здесь какой-то содержательной (чисто "семантической", "логико-прагматической") "шокирующей" природы, она тут скорее поэтически ценная, то есть перцептивно "согревающая", успокаивающая.

Промежуток времени, который был бы отведен для второй части строфы, если бы предшествующие были точно соблюдены, вместо "спетой поэзии" заполнен началом соло. Затем соло продолжается со своей "второй половиной", охватывающей примерно весь временной промежуток, в который соло, вероятно, было бы помещено в любом случае, даже если места ("отчужденно"), занятые его первой частью, были (как можно было бы ожидать, если бы была применена полная цикличность), "зарезервированы" для второй части строфы.

Конец соло постепенно переходит в припев. Все это затем (наряду с общей интенсификацией музыкальной составляющей) поддерживается уже упомянутым

<sup>52</sup> Расширение сферы значения, связанного с "холодностью" (или "более полным", чем обычное использование значения "потенциал", связанного с "холодом").

"тяжелым" гранжевым звучанием (начиная примерно с 06:21). Последнее приятно контрастирует (и опять же: в известной степени удивительно) с довольно консервативным выражением лиц группы, ее внешним видом и общим "конформистским", рок-"традиционалистским" образом жизни.

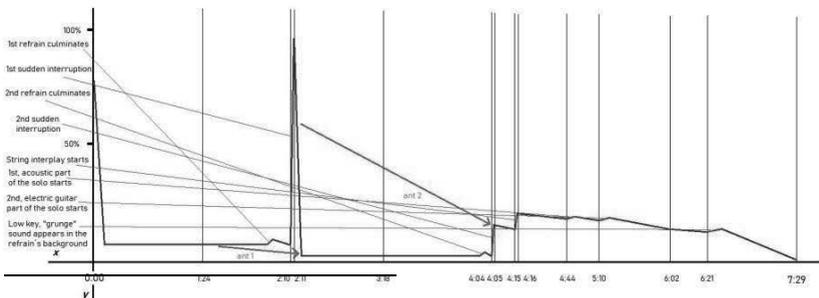
Послание последней строфы заключается не только в содержательной ценности<sup>53</sup> содержащихся в ней стихов, но и в определенном "отдыхе", который она предлагает. Это фаза, в которой воспринимающий приходит к ощущению, что вывод, предложенный автором, представляет собой своего рода (реалистичную) комбинацию "ни хорошего, ни плохого", которая, по мнению воспринимающего, в основном отражается у слушателя так, (или в конечном счете "приводит" его когнитивные процессы к выводу, что) будто автор, например, "по-человечески зрелый" ("опытный", "трезвый") человек.

В дополнение к музыкальному и "текстовому" опыту, данный отрывок, таким образом, "привлекает внимание" к исполнителям, которые, основываясь на созданном таким образом пространстве для воспринимающего, могут "хорошо ладить со слушателями", потому что они "хорошие люди", которые "желают слушателям добра". За соло следует припев (время с 06:02 до приблизительно 06:45), содержащий кульминацию, начинающуюся в 06:34 и продолжающуюся до конца (приблизительно 06:45). Я понимаю это как отмеченный элемент главным образом потому, что это момент, который, по сути, воплощает "сладкая агония" всей песни – в то время как все, что следует за ней, – это просто определенная фаза затухания, реализованная через музыкальную составляющую.

Последнее исполнение (или даже повторение) припева — это, по сути, обязательство, "возлияние" (или подтверждение приверженности) ожиданиям. Нарушение такого рода ожиданий, по сути, было бы нарушением "ремесла" (т.е. формальным дефектом) в месте, где такое отклонение от стандарта нежелательно – и как таковое оно представляло бы собой сильно выраженную, но нежелательную непредсказуемость. В целом, на данном этапе (части, контекста), нарушение допустимо максимум как "легкое" событие "нестандартности" (например, именно в форме кульминации и повторения заключительной фазы припева с 06:34 - 06:45).

Среди других причин, это происходит главным образом потому, что на данном этапе решающая (доминирующая, "высшая") точка зрения – то есть точка зрения "мастерства" – говорит, что "художественная часть выполнена" – и теперь это необходимо только, чтобы "осознать конец" (сделать "выход", справиться с фактом "истекающего времени" и т.д.).

Илл. 1.



53 Будь то "поверхностный" или "глубокий" (то есть "условный" или "образный").

## V. Графическая иллюстрация

### V.I. Музыкальный компонент (Илл. 1).

Горизонтальная координата (x) представляет временной ход (музыкальной части) композиции, т.е. непрерывный линейный во времени след ее восприятия воспринимающим во время поступательного "прохождения" песни. Вертикальная координата (y) представляет (гипотетическую) "степень непредсказуемости" каждого следующего элемента, который должен быть воспринят воспринимающим, т.е. состояние, в которое попал воспринимающий, с точки зрения предсказуемости (ожидаемости, ненормальности), вызванной его (связанным) ожиданием, опытом или (полными) antecedентами (полный контекст) этого "текста" (т.е. текста, который привлекает наибольшее внимание во время исполнения данной композиции – что означает композицию как таковую).

Чем больше воспринимающий оценивает дальнейшее развитие текста как предсказуемое (или чем больше впечатление предсказуемости следующих текстовых элементов, которые вызвали у него соответствующие текстовые предыдущие эмпирические события), тем меньшие процентные значения отражает основная кривая (слева направо, синий и красный) – и наоборот.

Ощущение предсказуемости (знакомого, стереотипного, повторяющегося и, следовательно, исполнения ожиданий) отмечено (по убыванию) синим цветом; напротив, эпизоды "непредсказуемости" ("события" отмеченности, маркированности как в объективном, так и в контекстуальном смысле /т.е. вызванные контрастом с предшествующими событиями, ожиданиями воспринимающего, привычками и т.д./) проявляется (скорее всего) возбуждением воспринимающего и, следовательно, активацией внимания (потенциально приводящей к поиску смысла или просто отражению нарушения бессимптомности, нейтральности, "банальности" развития текста) отмечены (возрастающим) красным цветом.

В левой части, в порядке убывания (в хронологическом порядке, поскольку они постепенно появляются в песне), указаны те отрывки, которые я оценил как значимые, или "ключевые" (т.е. как основные маркированные, отмеченные элементы) на уровне музыкальной составляющей текста. Для лучшей ориентации они всегда привязаны к месту начала (предполагаемого) возбуждения (т.е. к началу каждой восходящей красной линии в пределах общего хода всей кривой).

Предшествующие события (или примеры двух, выбранных наиболее заметных предшествующих событий), отражающие непосредственный опыт с парадигмой воспринимаемого фрагмента (т.е. то, как такой непосредственный опыт, связанный с мнением, установленным и далее поддерживаемым в соответствующих намерениях парадигматическим целым, фиксируется в кратковременной памяти), отмечены зеленой стрелкой и соответствующими метками ("ant 1", "ant 2").

Кончик стрелки всегда указывает на то место, где происходит воздействие (немедленного) "опыта", (т.е. места, где точка отправления каждой такой стрелы) "вызвала" наибольшее "эффект". Это обычно проявляется, среди прочего, в отрывках, которые, если бы не было ("свежего") предшествующего (опыта), казались бы гораздо более "удивительными" (более неожиданными, поскольку большее нарушение ожидаемости), вызвало бы большее чувство стохастичности (или *AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

возбуждения как такового)<sup>54</sup> и т.д.

Таким образом, можно сказать, что

- в то время как общая способность идентифицировать (или способность воспринимать эффект) этих отмеченных элементов (т.е. эффект того, что действительно наиболее интенсивно проявляется в переднем плане, "наиболее явный передний план" /"FG"/) является результатом "владения" воспринимающим долгосрочным опытом (т.е. функциями долговременной памяти, обучения)  
 - это вовлеченность (в данный объект восприятия, или внимания, или сосредоточение на наиболее релевантном) в контексте, а также кратковременная память (т.е. определенная перцептивная "операционализация" того, что было воспринято данным, непосредственно воспринимаемым текстом и не связано с опытом или долговременной памяти) в дальнейшем играют непосредственную роль в случае поиска корреляций внутри самого "отличительного" (дискретного, "очерченного") парадигматического целого (т.е. здесь, в случае восприятия внутренних отношений внутри данного музыкального произведения).

Основной результат активации (использования, вовлечения) обеих этих основных функций разума приводит к когнитивно-операциональному использованию

- тех antecedentes, которые представляют определенный общий контекстуальный опыт (общий культурный опыт воспринимающего, включая, например, знания о структуре песен), а также  
 - (особенно) те, которые были "предложены" самой данной парадигматической единицей в течение ее хода до каждого момента восприятия этой единицы.<sup>55</sup>

Основные такие ситуации (в качестве отдельных примеров) изображены упомянутой зеленой стрелкой, которая в таком случае символически соединяет места "первого происхождения" восприятия с мест, в которых, точно на основе недавно "прожитого" (запомнившегося, усвоенного) опыта<sup>56</sup>, степени неожиданности (заметно или значительно) меньше, чем это было бы (практически в любое другое время) в таком случае, если бы такой предшествующий объект отсутствовал (т.е. если бы оно отсутствовало в тексте), или (субъективно) еще не было воспринято (запомнено, когнитивно обработано, операционализировано и т.д.).

Аналогично иллюстрации восприятия "поэтического" (или "спетого текстового", "более традиционно значимого" и т.д.) компонента композиции (см. следующий подраздел ниже) по понятным причинам, также обсуждается здесь. Есть части анализируемого текста, которые были (для целей данного исследования достаточно иллюстративного) изображены синим цветом (т.е. как более предсказуемые и, следовательно, "успокаивающие"; а не "возбуждающие"), но которые для некоторых воспринимающих (или даже для большинства из них) не были бы скорее возбуждающим (а не, как предлагается здесь, "синим" – то есть оправдывающим их ожидания). То, что я имею в виду, – это, например, полный отрывок, в котором пение последней строфы на протяжении всей ее длины чередуется с брэнчанием (время 4:15 - 4:41). В этом случае я только указал на его начало, потому что я ожидал, что воспринимающий (немедленно) "привыкнет" к нему – и, таким образом, (его, то есть воспринимающего) возбуждение успокоится в результате того, что следующая текстовая (то есть музыкальная) линия в основном соответствует всем его ожиданиям (которые были созданы в соответствии с таким привыканием).

Я предположил то же самое – и поэтому действовал аналогичным образом – в нескольких других случаях, таких как, например, в том, что касается градации

54 Примечание: тот же метод маркировки также используется при графическом представлении "текстовой" (т.е. "поэтической", "песенной") части анализируемого текста (см. ниже).

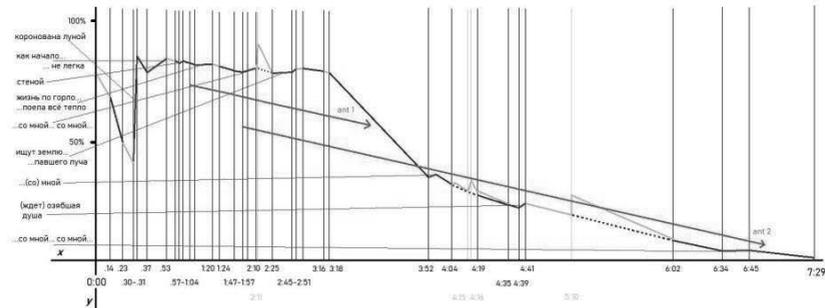
55 Т.е. такие конкретные контекстуальные переживания, которые непосредственно связаны с этой композицией или непосредственно исходят из нее.

56 Т.е. такой опыт, который был зафиксирован в кратковременной памяти на основе восприятия вышеупомянутого "первоисточника" восприятия (т.е. первого antecedента того или иного / более позднего/явления или "повторяющегося действие" и т.д.).

припевов (в которых голос певца можно рассматривать скорее как абстрактный музыкальный инструмент и, следовательно, как средство выражения чувства, а не средство передачи "жесткого", более однозначно интерпретируемого значения). Подобным был и мой подход к сольной партии. Однако, как я уже говорил, по-прежнему остается верным, что любое точное и надежное измерение любой из таких величин возможно только с помощью целенаправленного эмпирического теста с использованием соответствующих (лабораторных) инструментов. С другой стороны, можно предположить, что даже с привлечением самых современных технологий мы все равно будем продолжать сталкиваться с "проблемой контраста объективности / субъективности", о которой я уже упоминал в начале, то есть со "стандартной" проблемой противоположения индивида большей численности (или "среднему" значению). Однако целью исследования не является решение этой проблемы, так же как оно не является (по крайней мере, на данном этапе) какой-либо эмпирической проверкой того, что было представлено здесь.

Если я должен таким образом "подвести итог", я повторяю, что цели этого исследования, которые я поставил перед собой на данный момент, являются лишь указателем пути дальнейших возможных исследований, а также иллюстрацией предложенной стратегии этого рода.

#### V.2. Поэтический компонент (Илл. 2)



Илл. 2.

Горизонтальная (x) координата показывает временной ход "поэтической" ("осмысленной" текстовой, "спетой") части композиции (т.е. непрерывный линейный во времени след ее восприятия воспринимающим во время ее прохождения). Вертикальная координата (y) представляет степень непредсказуемости каждого следующего элемента, т.е. состояние, в которое, с точки зрения не/предсказуемости (не/ожидаемости, не/нормальности), воспринимающий был приведен своими ожиданиями, опытом или предшествующими данными (кон)текста.

Все остальные характеристики графика также такие же, как и в случае графического представления музыкального компонента: чем большее впечатление предсказуемости любого следующего текстового элемента он создает у воспринимающего соответствующими (текстовыми, но также и эмпирическими) предшествующими событиями, тем ниже процентное значение, отраженное основной

кривой (направление слева направо; синим или красным цветом) – и наоборот.

Ощущение предсказуемости (знакомства, стереотипности, повторения и, следовательно, исполнения ожиданий) отмечено синим цветом (по убыванию); напротив, эпизоды "непредсказуемости" ("события" отмеченности как в объективном, так и в контекстуальном смысле /т.е. вызванные контрастом с предшествующими событиями, ожиданиями воспринимающего, привычностью и т.д./) проявляющиеся (скорее всего) возбуждением воспринимающего и, следовательно, активацией внимания (потенциально ведущие к поиску смысла или просто как отражение нарушения бессимптомности, нейтральности, "банальности" развития текста) отмечены красным.

В левой части, в порядке убывания (в хронологическом порядке, поскольку они постепенно появляются в песне), указаны те отрывки, которые я оценил как значимые или "ключевые" (т.е. как основные отмеченные элементы) на уровне поэтического (или лирического, спетого слова и т.д.) компонента текста. Для лучшей ориентации они всегда привязаны к месту начала (предполагаемого) возбуждения (т.е. к началу каждой восходящей красной линии в пределах общего хода всей кривой).

Здесь я еще раз добавлю: возможная ФМРТ проверка может – как в целом, так и в конкретных примерах – показать нечто совершенно иное; точно так же другим может быть мнение любого другого человека, кто определил бы какие-то "столпы восприятия" в соответствии со своим собственным восприятием (т.е. на основе субъективной оценки "значимости"/интенсивности, важности того или иного явления).<sup>57</sup> Однако, как я упоминал ранее, цель этого исследования — "только" проиллюстрировать (представить, объяснить) возможность (варианта, подхода) линейно-временного метода исследования текста так, как я считал подходящим.

Что касается других описаний, то музыкальная строка выделена серым цветом. С точки зрения своей "ожидаемости", эта линия тоже совпадает с предсказуемостью текста (выделена синим цветом; в таких случаях это эпизоды, когда играет только ожидаемая музыка, и поэтому воспринимающий рассчитывает на "ожидаемое" продолжение текста после окончания чисто музыкальной строки), а затем в некотором роде "заменяет" синюю линию (или синяя линия в таких отрывках вообще отсутствует), или случается, что (музыка) "отклоняется" (в неожиданные, "отмеченные" моменты), и в таких случаях такие "отклонения" (иллюстративно) подсвечиваются; тогда как синий (или след, который должен быть покрыт синим цветом), затем продолжается параллельно (или подсвечивается периодически – что имеет место в таких местах, где играет только музыка и нет текста, но где есть нарушение стандарта (т.е. нарушение ожиданий, "банальности" дальнейшего прогресса, композиционных условностей и т.д.) на музыкальном уровне).

Предшествующие события, которые влияют на последующее восприятие (более

---

57 В таком случае, например, он не рассматривал бы третий отрывок (в котором реализовано вокальное продолжение конца припева в форме "...со мной") как отмеченный, маркированный элемент (потому что такое расширение больше не является неожиданным); с другой стороны, он бы рассмотрел "выпьем время натошак" как заметный элемент (который, как я признаю, сильно поэтичен). Точно так же он мог бы спросить (аналогично тому, как и я сам вопрошаю): при отображении пения, не стоит ли отдельно отображать отрывки, когда стихи действительно "поются", а когда – "наоборот" – это скорее мелодичный (т.е. какой-то "более абстрактный", чистый "спетый" (т.е. мелодичный)) компонент голоса, который является доминирующим (или когда голос используется как "музыкальный" инструмент, а не средство общения?; значительное "содержание?); разве в этом исследовании не происходит смешения того и другого? И т.д.

позднего) текста в том смысле, что такой текст воспринимается как ожидаемый (или, по крайней мере, "более ожидаемый", например, в случае припевов и т.д.), снова отмечены зелеными стрелками. Подобно всему тексту, они имеют тенденцию к "снижению" пропорционально тому, как с реализацией отдельных частей композиции все последующие (другие, следующие) части становятся большим или меньшим "повторением" таких уже реализованных частей (и, следовательно, становятся "событием" ожидаемости).

В то время как первоначальное объявление (в форме "коронована луной") неявно разъясняло, что именно поэтическая парадигма (т.е. увеличенная или специфическая область "непредсказуемости", или семантически-формальная концепция реальности) будет в данном произведении представлять ("свою собственную") "нормальность" (стандарт, норму, эталонный критерий), по мере продвижения текста эта "поэтическая непредсказуемость" также становится одним большим целым "антецедента" – и поэтому, аналогично большинству других частей данного текста, с постепенно увеличивающейся интенсивностью воспринимается как более (предсказуемое) "ожидаемое".

## ***VI. Интерпретация***

Как я уже говорил ранее, это исследование в значительной степени основано на предположении о справедливости принципа, согласно которому бессимптомность, немаркированность (неприметность, обыденность, стандартность, нормальность, банальность, "фон") оставляет воспринимающего "в покое", в то время как заметные, маркерные черты (т.е. отличительность, очевидность, нестандартность, исключительность, непредсказуемость, неожиданность) вызывают у него возбуждение.

Типы, последовательность, частота, интенсивность, взаимосвязи и "краткое изложение" этих стимулов (тем более, если они возникают на фоне "банальности" и "конформизма") способствуют тому, как (текст) воздействует на воспринимающего. Это происходит при параллельной действительности прагматического "принципа" в том смысле, что чем более имплицитный характер входной информации (т.е. чем больше необходимость "угадывать" значение, неопределенность, "непроизносимость" и т.д.), — тем интенсивнее (немедленный) импульс (или стимул) для воспринимающего (и таким образом, и возбуждение, испытываемое им).

Все другие возможные импульсы (или "события" имплицитности), которые имеют определенную "текучесть" (постепенный, более структурный и т.д.) характер могут быть восприняты получателем только впоследствии (или на расстоянии, с "задержкой" и т.д.). В качестве примера можно упомянуть одно из основных "сообщений" или "утверждений" анализируемого текста как такового – то есть о неудачнике, которого, тем не менее, поощряют не "просто сдаваться" (потому что он не одинок, у него есть друзья, мир хорош, кто-то, кто всегда приходит ему на помощь и т.д.).

Конечно, необходимо добавить к вышесказанному, что "эмпирическая" (художественная, эстетическая) ценность (или "стимуляция" и т.д.) не обязательно должна всегда основываться только на контрасте невовлекающих банальностей (т.е. фона (BG)) и "вызывающей возбуждение" маркированности (передний план (FG)), то есть на постоянном "возбуждении" модификациями, отклонениями или эпизодами неопределенности и т.д. Также она основана на определенном "взаимодополняющем"

(более или менее связанном ) уровне функции соответственно распределенном (сконфигурированном , упорядоченном, "выстроенном") входные данные путем вовлечения в "происходящее" контрастируют с друг другом и помогают создать общую картину.

Вовлечение основано на ощущении (ментальной) награды (удовольствия, удовлетворения, насыщения), получаемой даже от несколько стереотипного повторения того, что было объявлено в начале (или, в данном конкретном случае, первым "чередованием" строфы и припева). Слушая такие antecedенты, воспринимающий в основном предвкушает тот факт, что все будет продолжать развиваться "в подобном духе", и будут только проявления (приветствуемого) отклонения (изменений). То, что он воспринимал как "желанно новое" в начале восприятия, позже переходит в фазу, когда желательно, чтобы оно стало скорее "желанно неизменным" (или, самое большее, "обновленным" только "незначительными" изменениями, элементами изменений и т.д.).

Другими словами, "типология" неожиданности отличается в начальной, "анонсирующей" фазе (когда открытость воспринимающего – т.е. состояние, когда он рассчитывает с наибольшей степенью на непредсказуемость или с определенной парадигмой "внушения"); и это отличается от фазы "средней части" восприятия текста (когда благодаря воспринимаемым antecedентам, из которых он выделяет основные "столпы" воспринимаемого текста, перцептивное предпочтение воспринимающего переключается на "модификации" (эпизоды отчуждения, диффамации) другого рода – или к поиску их в другом месте, кроме упомянутого "костяка". Основные функции меняются, по крайней мере, уже нормальная/желательна ситуация, когда эти основные функции стали BG).

Аналогичным образом, существуют также различные ожидания относительно конца восприятия того или иного текста (в том числе и проанализированного нами), когда повышается терпимость к непредсказуемости (опять же) (или воспринимающий вырабатывает "устойчивость" к различным /неосновным/ отклонениям, особенностям или "украшениям", она растет или "созревает"), почти до такой степени, как если бы ("снова") "почти все было разрешено"; пропорционально этому, тенденция автора создавать "менее предсказуемый" текст также может увеличиться<sup>58</sup> из-за соответствующих обстоятельств. С другой стороны, однако такие моменты (или такие случайности), когда чего-то "было бы слишком много" (например, когда "пьеса длилась слишком долго" и т.д.), воспринимаются довольно чутко воспринимающим. Даже при этом мы обнаруживаем, что, с одной стороны, нельзя сказать, что художественное (эстетическое) впечатление (переживание, воздействие) это "только" о контрасте FG и BG (или о непредсказуемости каждого следующего восприятия, контролируемого ненарушением ожиданий воспринимающего), но в это же время с другой стороны можно вполне справедливо сказать<sup>59</sup>, что уже только с учетом того, что что-то является "нормой" (основой, стандартом) для формирования соответствующих ожиданий со стороны

58 Например, происходит включение элементов непредсказуемости (принимая такие разные формы, как "разнообразие", определенный "коктейль перепросмотра" или "коллаж" / состоящий из таких элементов, которые ранее использовались в "более традиционном" стиле; мода, вариации на эту тему, эпизоды импровизации и т.д.).

59 Это особенно верно, если мы рассматриваем какой-либо "большой план" (или "текст" и т.д.) восприятия - т.е. если мы рассматриваем не только части того или иного текста, но и текст в целом (или текст в определенном "контексте") "сверхконтексте", т.е. производим наше знакомство с большим "корпусом" текстов, на фоне общего культурного, социального опыта).

воспринимающего, становится возможной типологическая "трансформация" ("переход", "эволюция") на различных этапах восприятия каждого текста.

Что касается завершения списка исследовательских возможностей, которые были указаны только здесь, следующим шагом (в рамках этой концепции исследования) может быть, например, слияние обоих графиков – даже если это произошло только по той причине, что "восприятие" (или реакция на него, как непосредственные, так и основанные на предшествующих событиях, постепенно встраиваемых впечатлений) в конце концов все равно остается только "одним". Независимо от того, что он состоит из разных парадигматических "подтекстов" (объединенных здесь, как и в случае с любой поп-музыкальной композицией или другими произведениями искусства в один результирующий "супертекст"). Однако такое "слияние" не планируется для данного исследования, поэтому пока я буду довольствоваться более подробным сопоставлением обоих основных (композиционных, взаимодополняющих) "вспомогательных" текстов, линий уже выполненных здесь.

Аналогичным образом, любой следующий шаг должен заключаться в получении максимального количества количественных данных, которые могут быть извлечены либо из каждого графика в отдельности, либо из комбинации таких графиков. В частности. То что я имею в виду здесь, – это данные такого характера, которые я уже указывал в предшествующих этому исследованию, особенно в рамках исследования "Стратегия автора".<sup>60</sup> В частности, я говорю о таких ценностях, как взаимное соотношение отмеченных, маркированных элементов (или "более интенсивных возбуждающих" частей, "FG") и "банальных", немаркированных ("BG", "успокаивающих", поддерживающих) пассажи. Поскольку общая длина текста (т.е. всей песни или "клипа") составляет 449 секунд, мы говорим об а) около 40 секундах (в общей сложности) "эпизодов" отмеченности на уровне музыки (хотя я допускаю ориентационный характер некоторых отрывков, а также тот факт, что, следовательно, соответствующая оценка, скорее всего, будет иметь дело с вопросом различной интенсивности каждого такого "эпизода", "маркированности" и т.д.); и б) приблизительно 80 секундах (всех) событий отмеченности на уровне "поэзии" (здесь это ориентировочная продолжительность, в то же время также вопрос различной интенсивности отмеченности и т.д.).

Закрепив это, мы, таким образом, получаем соотношение с 8,9% долями отмеченных событий в случае музыкального компонента и 17,8% долей отмеченных событий в случае поэтического компонента. Частота и количество встречаемости эпизодов отмеченности составляют: а) для музыкального компонента (с наибольшей интенсивностью) после 29,2% и 54,3% линейно прошедшего времени (т.е. восприятия) данного фрагмента; б) для поэтического компонента, очень интенсивно после 6,7% композиции/ и затем непрерывно от 8,2% до 36,9% с более высокой интенсивностью, от 51,7% до 90,2% с меньшей интенсивностью /и частотой/, что, по сути, может быть описано также как "снижение" – по мере того, как знакомство с типичными чертами песни увеличивается /начала/, находя свое отражение в более высокой предсказуемости /затем/, к которому, по отношению к заключительным пассажиам песни, мы можем также добавить факт определенного /композиционного/ "предупреждения" о приближающемся конце).<sup>61</sup>

60 См. *Krátký* (2022, стр. 117–122).

61 (Не)нарушения ожиданий рецепиентов описывается: *Krátký* (2022, в основном р. 119–120), однако все это снова иллюстративные примеры, показывающие, какими путями потенциальная "количественная оценка" ожидаемого/исполнения/нарушения происходит у воспринимающего во временном пространстве.

Интенсивность каждого из эпизодов отмеченности (здесь природа того, "как проводить измерения" остается вопросом), или некоторая комбинация, коэффициент, вытекающий из этих данных (в случае более многочисленных измерений, например, могут ли они быть идентифицированы через закономерности частоты возникновения /первого, второго /, основных отмеченных эпизодов по отношению к общему тексту, а также через любые другие "говорящие" особенности, закономерности и т.д./).

Не только на основе общего опыта, но и при оценке рассматриваемого здесь текста (в виде музыкального клипа или записи с концерта) мы становимся свидетелями того, что союз поэзии и музыки очень благодарен с точки зрения привлечения исследования внимания воспринимающего – и, следовательно, также очень эффективен.

Чтобы сделать описание всего, что происходит в клипе, который мы рассмотрели, действительно полным, мы, однако, добавим, что в нем мы на самом деле наблюдаем не только создателей текста (или авторов текста, которые реализуют этот текст живую сами), но и их "дополнение", сформированное зрителями (или посетителями концерта, на котором сделана запись). То, что входит в наше (реальное, общее) восприятие (в данный момент; или во время нашего восприятия данного текста), таким образом, не только группа, но также слушатели, или "аудитория" (посетители концерта, зрители). Таким образом, результат отличается от студийной версии<sup>62</sup>, которая реализована (была записана и т.д.) в своего рода "идеальной" (инертной, "фиксированной") среде.

Конечно, что-то подобное не означает, что та или иная версия "плохая" (или что одна из них "хуже", а другая "лучше" и т.д.) – потому что, если бы это было так, то каждое (событие) "нового прослушивания" обязательно было бы плохим, но ведь каждое такое (новое прослушивание) старого все равно является (логически) всегда разным. Совсем наоборот, именно в этой "повторяющейся позитивности", то есть усилия (или, по крайней мере, в готовности) всегда находить что-то "новое" — или в определенном преодолении того, как один и тот же текст "переключается" от "неизвестного" (или "неожиданного") до все более "хорошо известного" (или "более ожидаемого") сохраняя при этом "статус" "радушного приема"<sup>63</sup> – кроется одна из прелестей не только музыки или поэзии, но и художественного текста как такового.

## VII. Заключение

Исследование основано на предположении, что удовлетворяющий (удовлетворяющий, вознаграждающий, насыщающий и т.д.) опыт (в том числе художественно-эстетический) воспринимающего проистекает, среди прочих стимулов, из постепенного, линейного во времени восприятия качественных и количественных отмеченных элементов (различия, отклонения, вызывающие неравномерность, нарушения ожиданий) помещается (и встречается) в воспринимаемом тексте. В то же время отмеченность этих элементов в тексте "проявляется" а) на фоне предыдущего (общего) опыта воспринимающего в рамках той или иной парадигмы,<sup>64</sup> "видит как обычное" или, наоборот, "нестандартное"); б)

62 Смотрите ранее упомянутую ссылку <https://www.youtube.com/watch?v=5bW-ouTeTzw>.

63 Или, возможно, все еще приносит (по крайней мере) частичное "отчуждение", таким образом, "неожиданность", таким образом, "непредсказуемость" и т.д.

64 О концепции "отмеченных", маркированных и "немаркированных" см. еще раз, особенно *Trubeckoi* (1949); *Jakobson* (1978), *Greenberg* (1966); *Mukařovský* (1936, 1966, 2000, 2008), *Saussure, de* (2005), *Halle, AU. Vol. 3-4 (18-19). 2022*

на фоне предыдущей парадигмы (норм, наборов ожиданий) в данном конкретном тексте (т.е. „контрастно по сравнению“ с „свежим“ накопленным с точки зрения восприятия разделом "только что усвоенных" входных данных, т.е. более "непосредственных" по своей природе), или – другими словами – как контраст элементов "FG" (т.е. "переднего плана", маркированности, выразительности, объектов основного внимания) к элементам "BG" (т.е. к "фону", привычности, вспомогательной структуре текста, "банальностям"); а также в) "контраста" (или "контрастивного сравнения") этих отмеченных элементов (в пределах данного текста) взаимно относящихся друг к другу<sup>65</sup>; г) другие возможные факторы.

Таким образом, работа далее предполагает, что комбинация всех этих входных данных представляет собой постепенно (т.е. с течением времени) реализуемую линию отмеченных элементов, которые проявляют себя как возбуждение в воспринимающем. Так, каждый отдельный "эпизод" возбуждения и их сумма (по количеству и по качеству), контраст как друг с другом, так и с "немаркированными" частями текста (т.е. контраст "заметного и "бессимптомного"", "переднего и заднего плана", "FG и BG") затем играют ключевую роль в том, каким будет опыт воспринимающего (эмоциональный, когнитивный, эстетический и т.д.)<sup>66</sup>.

Это исследование иллюстрирует данное предположение посредством (теоретического) анализа "музыкального стихотворения" (в форме поп-культурной песни) под названием "Метель" российской группы "ДДТ". Анализ выявляет все основные отмеченные элементы на музыкальном и текстовом (т.е. лирическом или "поэтическом") уровнях и описывает, как в связи с их расположением (отличия от нормы, степени неопределенности, конкретизации, искажения) эти основные отмеченные элементы могут воздействовать на получателя (воспринимающего) данного музыкально-поэтического произведения.

Хотя этот анализ указывает на некоторые тенденции, на данном этапе он, конечно, все еще формулирует предположение об (ожидаемых) восприятиях (выполненных как определенная смесь „модели“ и перспективы "эмпирического" у воспринимающего, его "перцептивного опыта" и т.д.), а также осуществляется показательная иллюстрация то го, как может происходить восприятие данного произведения искусства. В какой степени это предположение соответствует (реальным) результатам аналогичного (т.е. линейного по времени) типа исследования (восприятия) текста, скорее всего, можно будет определить проверкой только с помощью теста ФМРТ (или тестов, аналогичных или основанных на мониторинге тепловых изменений в мозге, которые происходят линейно с течением времени в результате восприятия поступающих стимулов с аналогичной временной линейностью). Посредством такого измерения будет показано, в какой степени места, предполагаемые как "возбуждение", действительно воспринимаются так, и главное где на самом деле лежат такие основные стимулы, приводящие к возбуждению, из каких частей текста (или из каких разделов текста) они состоят и т.д.

---

*Jakobson* (1956), *Lévi-Strauss* (особенно 1955, 1962, 1963, 1964-1971). В аналогичном ключе можно далее сделать вывод, что другие (логически параллельные) "проявления" контраста *маркированного и немаркированного* находят свои аналогии (в зависимости от точки зрения), например, в противоположении *исключительности и банальности* перцептивных состояний или оценок (которые воспринимающий субъект "переживает" или "через которые проходит"), а также к контрасту *внимания и незаинтересованности* (это определенная "первичная" реакция субъекта, воспринимающего) или просто "дополнительная двойственность" *возбуждения и его отсутствия* (т.е. определенная "вторичная" реакция; реакция воспринимающего) и т.д.

65 См. *Krátký* (2019/a).

66 См.: *Jakobson* (2015).

Следующим шагом может быть любая связанная с этим количественная оценка, т.е. активность в том смысле, в котором, например (уже упоминавшийся) Якобс<sup>67</sup> (или Хсу упомянутый Якобсом<sup>68</sup>) описывает это в своем кратком трактате. Я считаю такую предусмотренную процедуру полностью законной и, на мой взгляд, действительно близкой (или приближающейся) к фиксации (описанию, "пониманию") фактически происходящего процесса (т.е. линейного по времени восприятия), и, следовательно, также адекватным методом (дальнейшего) расследования ("мониторинга", исследования). Однако даже в этом случае необходимо будет определенным образом "ограничить" цели такого мониторинга только к таким целям, которые действительно достижимы, или к действительно "объективно" идентифицируемым ценностям – например:

- характер основных маркированных элементов (образующих FG), а также "общий диапазон" FG/маркированных элементов (основные "столпы" возбуждения, "маркировка возбуждения" и т.д.);
- фокусировка не исключительно (или "не столько") на качестве, сколько на определенном "воздействии", "интенсивности" (измерение интенсивности) стимулов;
- адекватный (разумный, "минимально достаточный") учет других влияний (контекстуальных факторов);
- любые другие соответствующие материалы (для дальнейшего обсуждения – комментариев, рекомендаций, напоминаний).

По сравнению с таким "идеальным" (или, по крайней мере, "желаемым") состоянием, текущий результат (это исследование) представляет собой определенную макроформализацию, которая готова для последующего выполнения, т.е. для надлежащего (количественного) анализа ФМРТ (или является шагом, наиболее близко предшествующий такому анализу). Такой анализ здесь не проводился, но путь к нему был указан.

Можно предположить, что если ни к чему другому, то анализ ФМРТ (или любой подобный эксперимент, основанный на использовании ЭЭГ/МРТ-тестирования) приведет, по крайней мере, к более или менее четкому различению (того факта), что

- текстовые элементы, определенные как FG (передний план, отмеченные элементы), вызывают большее (фундаментальное, ключевое) возбуждение, в то время как
- текстовые элементы, определенные как (часть) BG (т.е. "проявления" бессимптомности, "банальности", нейтральности), не вызывают возбуждения или вызывают его только на очень низком уровне (который – скорее, чем любой "новый", "обновленный" смысл или его "прорыв" – приносит определенное ощущение "погружения" /во весь текст/; однако в большинстве случаев такое погружение - это именно то, чего воспринимающий, будь то сознательно или бессознательно, требует от подобного набора "незначительных" феноменов: т.е. от чего-то, для чего на самом деле существует функция любого "плана", фона, "контекста").

Контраст одного и другого, его специфическая интенсивность, частота и неравномерность (а также все другие текстуально эффективные агенты, такие как "неизвестность, любопытство и удивление"<sup>69</sup> — это /по своей сути всегда/ "прагматическое" умение раскрываться только постепенно / или оставаться нераскрытым, чтобы разум воспринимающего мог ( в области искусства и эстетики) наделять воспринимаемое надлежащей дозировкой "возвышенности" и "дистанцирующей" силы и т.д.). Так при правильном применении, основными ингредиентами волшебного эликсира любого вознаграждения (насыщающего, удовлетворяющего, в том числе художественного или эстетического) опыта<sup>70</sup>

67 См., *Jakobs* (2015).

68 См.: *Hsu et al.* (2014).

69 См., например, *Hoeken, Vliet* (2000), *Yuan* (2018).

70 Ср., среди прочего *Zeki*, (2000, стр. 204; или, в контексте, стр. 197-204; 2001, стр. 51; или 1999, стр. 4), также *Jakobs* (2015), или *Krátký* (2019/a, 2019/b).

является описанный контраст.

Как только эти взаимосвязанные, но все же относительно "неукротимые" составляющие (любого) текста будут "усвоены" в том, что касается ясности, с которой их следует различать и рассматривать ради любого исследовательского наблюдения, с точки зрения точки зрения ученого, "остаётся только" одна последняя задача, то есть найти ответ(ы) на вопрос(ы) о том

- как правильно и надёжно определить все, что касается их основных характеристик, основных элементов, которые играют роль в том, как воспринимается текст;

- как адекватно "стабилизировать", оценить исследуемое произведение (в измеримых количествах); а также

- как измерить все, что было получено таким образом, надлежащим образом

(т.е. как можно точнее и таким образом, чтобы извлечь наибольшую информативную ценность).

### Ссылки

*Barthes, R.* La Mort De l'Auteur // Manteia. 1968. Vol. 5. P. 61-67.

*Barthes, R.* Mythologies. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

*Bohnn, I. C., et al.* Old Proverbs in New Skins – An Fmri Study on Defamiliarization // *Frontiers In Psychology*. 2012. Vol. 3. P. 204.

*Burgoon, J. K., Jones, S.B.* Toward a Theory of Personal Space. Expectations and Their Violations // *Human Communication Research*, 2(2). P. 131-146.

*Burgoon, J.K.* A Communication Model of Personal Space Violation: Explication and an Initial Test // *Human Communication Research*. 1978. Vol. 4. No. 2. P. 129-142.

*Cardin, V., Friston, K. J., Zeki, S.* Top-Down Modulations In The Visual Form Pathway Revealed with Dynamic Causal Modeling // *Cerebral Cortex*. 2011. Vol. 21. P. 550—562.

*Chunhai, G. Cheng, G.* The Experience Of Beauty Of Chinese Poetry And Its Neural Substrates // *Frontiers In Psychology*. Vol. 9. P. 1540.

*Cole, P.* (Ed.) *Radical Pragmatics*. Michigan University: Academic Press, 1981.

*Eagelman, D.M.* Visual Illusions And Neurobiology // *Nature*. 2001. Vol. 2, P. 920-926.

*Ejchenbaum, B.*, 1919. Оригинал: *Эйхенбаум, Б.М.* Как сделана «Шинель» Гоголя // *Поэтика*. Сборники по теории поэтического языка. Вып. [3]. Пг.: 18-я Гос. тип., 1919. С. 151—165.

*Denham, S.L., Farkas, D., van Ee, R. et al.* Similar but Separate Systems Underlie Perceptual Bistability in Vision and Audition // *Sci Rep* 8, 7106 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41598-018-25587-2>

*Filevich, E., Becker, M., Wu, Y., Kühn, S.* Seeing Double: Exploring the Phenomenology of Self-Reported Absence of Rivalry in Bistable Pictures // *Frontiers in Human Neurosciences*. 2017. Vol. 11.

*Gazzaniga, M. S.* (Ed.) *The Cognitive Neurosciences*. Cambridge, Mass. - London: The MIT Press, 2009.

*Gazzaniga, M.S., Ivry, R.B., Mangun, G.R.* *Cognitive Neuroscience: The Biology of the Mind*. New York, London: W.W. Norton & Amp Company, 2014.

*Gombrich, E.* *Art and Illusion. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1986.

*Gombrich, E.* *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon, 1979.

*Gombrich, E.* *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon, 1982.

*Greenberg, J.* *Language Universals*. The Hague: Mouton, 1976.

*Grice, H.P.* *Logic And Conversation* // *Cole, P., Morgan, J.* (Eds.). *Syntax And Semantics*. 3. *Speech Acts*. P. 41-58.

*Grice, H.P.* *Presupposition and Conversational Implicature* // *Cole, P.* (Ed.): *Radical Pragmatics*. New York: Academic Press, 1981. P. 183-198.

*Grice, H.P.* *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.

*Grice, H.P.* *The Conception Of Value*. Oxford: Clarendon Press.

*Hemingway, E.* *Death In The Afternoon*. New York: Charles Scribner's Sons, 1932.

*Hoeken, H., Vliet, Van, M.* *Suspense, Curiosity, And Surprise: How Discourse Structure Influences the Affective and Cognitive Processing of a Story* // *Poetics*. Vol. 27. P. 277-286.

*Hsu, C.-T., Conrad, M., and Jacobs, A. M.* *Fiction Feelings in Harry Potter: Haemodynamic Response in The Mid-Cingulate Cortex Correlates with Immersive Reading Experience*. *Neuroreport* 25, 1356-1361. Doi: 10.1097/Wnr.0000000000000272

*Iser, W.* *Der Implizite Leser*. München: Walter Fink Verlag, 1972.

- Iser, W. *Der Akt Des Lesens*. München: Walter Fink Verlag, 1994.
- Iser, W. *Fiktivní a Imaginární. Perspektivy Literární Antropologie*. Praha: Karolina, 2017.
- Jacobs, A.M. *Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal And Cognitive-Affective Bases of Literature Reception* // *Frontiers in Psychology*. 2015. Vol. 9. Čl. 18.
- Jakobson, R. (1978): *Six Lectures on Sound and Meaning*. Cambridge, Mass. and London, England: MIT Press, 1978.
- Jakobson, R., *Halle, M. Fundamentals Of Language*. Gravenge: Mouton & Amp Co., (1956).
- Jauss, R. *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jauss, R. *Literaturgeschichte Als Provokation Der Literaturwissenschaft*. In: *Rezeptionsästhetik*. München. Walter Fink Verlag, 4. Vydání, s. 126–162. (1994).
- Krátký, O. *Vnímání Textu, Délka Jeho Trvání, Evaluace: Různí Autoři. Související Pozorování* // *Espes*. Vol. 8, č. 2. 2019 a.
- Krátký, O. *Where Peirce Ends* // *Aesthetica Universalis*. 2019 b. Vol. 4 (8). P. 9–60.
- Krátký, O. *Poznámky k Textu – Vnímání Textu, (Ne)Porušení Očekávání, Recipient Vs. Autor* // *Espes*. Vol. 9/1.
- Krátký, O. *Poznámky k Textu: (Ne)Porušení Očekávání Recipientů Jako Součást Autorovy Strategie* // *Espes*. 2022. Vol. 11/1.
- Levi-Strauss, C. *The Structural Study of Myth* // *Journal of American Folklore*. Vol. 68. P. 428–444.
- Levi-Strauss, C. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962.
- Levi-Strauss, C. *Structural Anthropology*. New York: Basic Books, 1963.
- Levi-Strauss, C. *Les Mythologiques*. Paris, Plon, 1964–1971.
- Loui, P., Wessel, D.L. *Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training*. // *Perception And Psychophysics*, Vol. 69/7. P. 1084–1092.
- Malinowski, B.K. *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia*. London: Routledge and Sons Co., 1932.
- Mukařovský, J. *Estetická Funkce, Norma a Hodnota Jako Sociální Fakty*. Praha: Fr. Borový, 1936.
- Mukařovský, J. *Studie z Estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- Mukařovský, J. *Studie I*. Brno: Host, 2000.
- Mukařovský, J. *Umělecké Dílo Jako Znak*. Praha: Ústav Pro Českou Literaturu Av ČR, 2008.
- Nagels, A., et Al. *Neural Substrates Of Figurative Language During Natural Speech Perception: An Fmri Study* // *Frontiers In Psychology*. 2013. Vol. 7. P. 121.
- Obermeier, C., Kotz, S.A., Jessen, S., et Al. *Aesthetic Appreciation Of Poetry Correlates With Ease Of Processing In Event-Related Potentials* // *Cognitive, Affective, Behavioral Neuroscience*. 2016. Vol. 16. P. 362–373.
- Propp, V. J. *Morfologija Skazki*. Leningrad: Akademia, 1928. Оригинал: *Пропп, В.Я. Морфология Сказки*. Л., Academia. 1928.
- Ribeiro, R. *The Role of Experience in Perception* // *Human Studies*. 2014. Vol. 37, s. 559–581.
- Sapir, E. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. Harcourt: Brace, 1921.
- Sapir, E. *Selected Writings of Edward Sapir In Language, Culture, And Personality*; David G. Mandelbaum (Ed.) Berkeley and Los Angeles: University Of California Press, (1983).
- Saussure, F., *de. Cours De Linguistique Générale*. Genève: Arbre d’Or, 2005.
- Shklovsky, V., 1917. Оригинал: *Шкловский, В.П. Искусство как прием* // *Сборники по теории поэтического языка*. Вып. II. Пр.: ОПОЯЗ, 1917. С. 3-14.
- Shklovsky, V., 1921. Оригинал: *Шкловский, В.П. Строение рассказа и романа* // *Шкловский, В.П. Развертывание сюжета*. Пр.: ОПОЯЗ, 1921.
- Shklovsky, V., 1919. Оригинал: *Шкловский, В.П. О звуках поэтического языка* // *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Вып. [3]. Пр.: 18-я Гос. тип., 1919.
- Shklovsky, V. (*Et Al.*) (1919): *Poetika: Sborniki Po Teorii Poetičeskogo Jazyka. Оригинал: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Вып. [3]. Пр.: 18-я Гос. тип., 1919.
- Snyder, J. S., Schwiedrzik, C. M., Vitela, A. D., Melloni, L. *How Previous Experience Shapes Perception In Different Sensory Modalities* // *Frontiers In Human Neuroscience*. 2015. Vol. 9: 594.
- Trubeckoi, N. *Principles De Phonologie*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1949.
- Whorf, B.L. *Language, Thought, and Reality: Selected Writings Of Benjamin Lee Whorf*, John B. Carroll, Stephen C. Levinson, Penny Lee. Cambridge, Mass.:The MIT Press, 2012.
- Yakubinsky, L.P. 1923. Оригинал: *Якубинский, Л.П. О диалогической речи* // *Русская речь*. 1. 1923. С. 96-194.
- Yakubinsky, L. P. 1986. Оригинал: *Якубинский, Л.П. Откуда берутся стихи* // *Якубинский, Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование*. М.: Наука, 1986. С. 194-196.
- Yakubinsky, L.P. 1930. Оригинал: *Якубинский, Л.П. (совместно с Ивановым А.М.) О теоретической учебе писателя* // *Литературная учеба*. 1930. № 3.
- Yuan, Y. *Framing Surprise, Suspense, and Curiosity: a Cognitive Approach to the Emotional Effects of Narrative* // *Neohelicon*. 2018. Vol. 45. P. 517–531.
- Zeki, S. *Art And The Brain* // *Journal of Consciousness Studies*. 1999.
- Zeki, S. *Inner Vision: An Exploration of Art And The Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Zeki, S. *Creativity And The Brain* // *Science.New Series*. Vol. 293. No.5527. P. 51–52.

*Zeki, S., Ishizu, T.* The Visual Shock of Francis Bacon: An Essay In Neuroesthetics // *Frontiers In Human Neurosciences*. 2013. Vol. 7, No. 850.

*Zeman, A., Milton, F., Rylance, R.* By Heart: An FMRI Study of Brain Activation by Poetry and Prose // *Journal Of Consciousness Studies*. 2013. Vol. 20. P. 132-58.

*Ondřej Krátký*

**TIME-LINEAR PERCEPTUAL ANALYSIS:  
COMPOSITION *THE METEL* BY "DDT" GROUP**

**Abstract**

The purpose of this study is to identify and visually display how the listener perceives the stimuli that the author has included in his text to excite certain emotions and associations in the perceiving subject in a time sequence. In this study, where the "text" is considered as "classical" (written in natural language), it was also impossible to do without the musical "context" of the composition of a popular Russian rock band. A relatively simple popular culture text (a rock song) was chosen primarily because it has the phenomena, passages, and context needed to better explain the problem being described. It is in the song that has become part of popular culture, as the author believes, that they can be recorded with due simplicity and clarity.

**Keywords**

Spatio-temporal parameters of perception, musical and poetic expressiveness, rock music.

*Krátký, Ondřej* is one of the regular authors of *AU*. See: *AU*. Vol. 2 (2). 2018), *AU*. Vol. 4 (8). 2019), *AU*. Vol. 1 (13). 2021 via our new site: <http://aestheticauniversalis.ru/> - *A.U.*