

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему: Лингвистические особенности современного песенного текста (на примере  
направлений рэпа)

Выполнил: \_\_\_\_\_ Андреев Никита Андреевич \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

Научный руководитель: \_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Ротмистрова Ольга Валерьевна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

Содержит рукопись

\_\_\_\_\_ подписанной кафедрой \_\_\_\_\_



(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук, доцент \_\_\_\_\_

(ученая степень, ученое звание)

\_\_\_\_\_ Кишнес Людмила Владимировна \_\_\_\_\_

(фамилия, имя, отчество)

\_\_\_\_\_ 2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2022

## Содержание

Введение .....	4
Глава I. Песенный текст в аспекте лингвистических исследований.....	9
1.1. Песенный текст: определение и функции.....	9
1.2. Многоаспектность исследования песенного текста в лингвистике.....	16
Выводы по главе I.....	27
Глава II. Лингвистические особенности песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа.....	30
2.1. Тематика и проблематика песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа.....	30
2.2. Лингвистические особенности текстов рэпа в пространстве их проблематики.....	33
2.2.1. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих социальные проблемы.....	33
2.2.2. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих философские проблемы.....	50
2.2.3. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих проблемы войны.....	60
2.2.4. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих проблемы взаимоотношений в аспекте любовной лирики.....	67
2.2.5. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих проблемы экологии.....	74
Выводы по главе II.....	77
Заключение.....	79

Список литературы.....	82
Приложение.....	91

## Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию лингвистических особенностей современного песенного текста на примере направлений рэпа.

Песенный текст относится к понятиям, затрагивающим не только собственно языковое направление лингвистики, но и смежные с ней области: психолингвистику, лингвокультурологию, социолингвистику, когнитивную лингвистику, этнолингвистику. Данный вид текста выступает в качестве способа реализации функций различных жанров песенного дискурса, являющегося достаточно многоаспектным явлением и представляющего чрезвычайно ёмкий, обширный материал для своего изучения в междисциплинарном контексте.

Как предмет лингвистического исследования песенный текст актуализируется в работах Г.Д. Андронаки, М.И. Боярской, В.В. Васильевой, О.С. Кострюковой, Ю.Е. Плотницкого, А.Н. Полежаевой, С.В. Свиридова и др. Специфика, функции, признаки, лингвостилистические и лингвокультурные особенности песенного дискурса детально рассматриваются в работах Ю.Е. Плотницкого, Л.Г. Дуняшевой, О.В. Шевченко, Л.П. Кучуковой и др. Т.В. Черкес и О.А. Широкова позиционируют песенный текст в лингводидактическом аспекте, рассматривая данный вид текста как источник социокультурной информации, способствующей восприятию, пониманию и анализу песенного текста как художественного произведения [Черкес, 2017; Широкова, 2017]. Психосоциолингвистическая основа песенных текстов актуализируется в трудах А.Н. Полежаевой.

Песенный дискурс относится к числу многоаспектных художественных понятий. Для него характерны прагматическая, эмотивная, фатическая и другие специфические функции и семантическая поликодовость, поскольку

он включает в себя мелодический, вербальный и визуальный компоненты. На основании этого данный вид текста также рассматривается в числе креолизованных текстов. Поскольку концептуально песенный дискурс оказывает влияние на моделирование концептосферы определённого сообщества, исследователи особо подчёркивают целесообразность социолингвистического подхода к изучению песенного текста, т. е. исследования языка песни как социальной разновидности языка.

Песенные тексты выступают, во-первых, как источник, фиксирующий историко-культурные, духовно-ценностные, политические, повседневные и др. особенности того или иного периода. Иными словами, песня является носителем культурологической информации и неотъемлемой частью истории народа, поскольку способна ретранслировать систему его ценностей и образ мышления, погрузить слушателя в атмосферу страны определённой лингвокультуры [Родионова, 2012, с. 114]. Во-вторых, песенные тексты выступают как средство отражения специфики развития языка во всех аспектах (на фонетическом, словообразовательном, лексико-семантическом, морфологическом, синтаксическом уровнях), транслируют специфические черты речевой культуры в зависимости от того, когда они были созданы [Панченко, 2010, с. 229].

Среди многообразия песенных текстов в последние десятилетия особенно популяризируется рэп, зародившийся в Африке, получивший развитие в Америке, а в музыкальном пространстве России стремительно прошедший процесс ассимиляции и ставший не только одним из ведущих музыкальных жанров, но и национальным культурным феноменом.

Тексты в рамках рэп-дискурса носят социально-этнический характер, обусловленный тем, что их язык стал частью общепринятой разговорной речи и приобрёл мощное психологическое воздействие на массовое сознание определенных слоев населения, особенно молодёжи. Их содержательную базу составляют такие элементы, как идеология, язык, культурно-

исторические факторы, концепты, жизненные ценности и др. Кроме того, рэп-дискурс определяется как интегративно-сложное явление: его составляющие – поэзия, проза, песенное и музыкальное творчество, театральное представление. В связи с этим тексты направлений рэпа востребованы как предмет лингвистического исследования в проблемном поле разных подходов.

Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена следующими закономерностями:

- *во-первых*, песенный текст посредством языка, языковых фактов, общей языковой культуры отражает изменения современного культурного пространства в собственно лингвистическом, лингвокультурологическом, социолингвистическом, психолингвистическом, когнитивном, социально-этническом аспектах;
- *во-вторых*, рэп-пространство в структуре песенного дискурса характеризуется многогранной содержательной базой: рэп-композиции являются источником отражения жизни, культуры, ценностей и вербальной репрезентации наиболее актуальных жизненных проблем (социальных, философских и др.).

**Объект** исследования – песенный текст в лингвистическом аспекте.

**Предмет** исследования – лингвистические особенности песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа.

**Цель** исследования – выявить и описать лингвистические особенности современных песенных текстов различных направлений рэпа.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

– изучить подходы к определению песенного текста;

– проанализировать многоаспектность исследования песенных текстов в лингвистике;

– уточнить наиболее актуальную тематику и проблематику песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа;

– выявить и описать лингвистические особенности песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа, в пространстве их проблематики.

**Новизна** работы состоит в выявлении и описании лингвистических особенностей песенных текстов, характерных для различных современных направлений рэпа, с учётом их тематики и проблематики.

В работе использовались следующие **методы** исследования: описательно-аналитический метод, сопоставительный анализ, семантический анализ, лингвистический анализ, описательно-аналитический метод, методы компонентного анализа.

**Материал** исследования составили:

- 1) работы Г.Д. Андронаки, М.И. Боярской, В.В. Васильевой, О.С. Кострюковой, Ю.Е. Плотницкого, А.Н. Полежаевой, С.В. Свиридова и др., в которых рассматривается понятие песенного текста;
- 2) работы Ю.Е. Плотницкого, Л.Г. Дуняшевой, О.В. Шевченко, Л.П. Кучуковой и др., посвящённые рассмотрению специфики, функций, признаков, лингвостилистических и лингвокультурных особенностей песенного дискурса;
- 3) работы Е.А. Головки, А.Ю. Завалишина, И.Б. Нурушева, Ю.Е. Плотницкого, Е.А. Семеновой и др., посвящённые исследованию специфики рэп-текстов;

- 4) песенные тексты, относящиеся к современным направлениям рэпа, общее количество которых составило 150 единиц.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Во введении обосновывается актуальность, формулируются объект, предмет, цель и задачи исследования.

В первой главе, посвящённой изучению песенного текста в аспекте лингвистических исследований, анализируются подходы к определению песенного текста, рассматриваются функции песенных текстов, анализируется многоаспектный характер исследований песенных текстов в лингвистике.

Во второй главе, посвящённой исследованию лингвистических особенностей песенных текстов в современных направлениях рэпа, уточняется актуальный тематический диапазон и проблематика текстов рэпа, приводятся результаты лингвистического анализа текстов рэпа в рамках их тематики и проблематики.

В заключении приводятся выводы, сделанные в рамках исследования.

В приложении приводятся проанализированные песенные тексты.



## Глава I. Песенный текст в аспекте лингвистических исследований

### 1.1. Песенный текст: определение и функции

Песня представляет собой сложный и не всегда однозначный синтез слова и музыки. Изначально она являлась продуктом массового сознания, но впоследствии приобрела определённого автора. Поскольку в процессе исполнения песни происходит двусторонняя связь воспринимающего и исполнителя, современную песню нередко рассматривают как форму реализации фольклорного жанра. Касательно понятия «песенный текст» отметим, что его рассмотрение требует, прежде всего, анализа словарных дефиниций лексемы «песня».

В «Большом энциклопедическом словаре» *песня* определяется как «род словесно-музыкального искусства», указывается её поэтическая форма [60]. В этом же словаре приводится следующая классификация песен: «по содержанию – лирические, патриотические, сатирические и т. п.; по социальной функции – обрядовые, бытовые, военно-строевые и т. п.; по исполнительному составу – сольные, хоровые, с инструментальным сопровождением и без него. В русской и французской музыке 19 в. авторскую песню обычно называли романсом. В кон. 19 – нач. 20 вв. произошло разделение песни на профессионально-академическую и т. н. популярную (в т. ч. эстрадную и массовую)» [Там же].

В дефинициях толковых словарей лексема *песня* получает толкование как «стихотворное и музыкальное произведение для исполнения голосом, голосами» [62, с. 634].

В словарях литературных терминов *песня* определяется как «один из видов художественного слова» [61].

Исследователи подчёркивают, что «текст песни, созданный в соответствии со вкусами и запросами современного общества, как отражает актуальное состояние языка и лингвокультуры народа, так и предвосхищает перспективы эволюции этого языка и общества. В тексте песни максимально полно реализуется семантическая формула системной триады текста как объекта лингвистики и лингвокультурологии и репрезентируются культурные смыслы, релевантные для данного временного периода» [45].

Песенный текст, песня как текст – особое языковое явление, которое, однако, пока не было удостоено пристального лингвистического внимания. Занимались народной песней больше фольклористы, отчасти – литературоведы. Основы лингвистического подхода к песне были заложены в трудах А.А. Потебни, однако дальнейшего развития этот аспект его научного наследия не получил, вероятно, потому что неисчерпаем оказался ресурс идеи внутренней формы [41]. Между тем как народная, так и авторская песня, несомненно, заслуживает внимания именно лингвистов. С точки зрения науки о языке актуальными представляются вопросы специфической характеристики песенного текста.

Известно, что далеко не всякий поэтический текст становится песней, равно как и то, что звучит прекрасной песней, может потерять всю прелесть, если читать текст без музыки. Обусловлено ли это только музыкальными причинами? Думается, что нет: «музыкальностью» нельзя объяснить тот факт, что тексты песенные становятся прецедентными, высокую уровень песенной интертекстуальности и т. д. Несомненно, важнейшую роль играют экстралингвистические факторы – место и время появления песни, форма ее популяризации. Однако и это не является исчерпывающим ответом.

«Особость» народной песни отмечал А.А. Потебня, говоря об уникальном соединении в тексте песни трех стихий: содержания, внутренней и внешней формы. Ученый замечает, что это присуще любому художественному произведению. Однако отметим, что именно песня (даже

не поэтический текст) наиболее полным образом раскрывает эту триаду стихий. Как утверждает А.А. Потебня, разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью. Очевидно, в этом замечании кроется подсказка к раскрытию «лингвистической тайны» песенного текста [Там же].

Следует отметить, что А.А. Потебня высокого мнения о современных ему песнях (которые в терминологии наших дней мы могли бы назвать популярными): «Только в более близкие к нам времена песня может петься ради напева, может механически сшиваться из обрывков почти без всякого внимания к содержанию; это предполагает, с одной стороны, падение народной поэзии, зависящее от судеб языка, с другой— усложнение музыкальных мотивов, то есть стремление выделить и сознать, объективируя в искусстве, чувство, невыразимое словом» [Там же]. Это замечание кажется созвучным мнениям, которые бытовали и бытуют о песнях XX и XXI вв., и некоторые и современные нам исследователи, говоря о популярных песнях, утверждают следующее: «Песня строится в целом по готовым схемам и образцам» [23]. Однако песни, популярные «сезон», и песни, сохраняющие популярность десятилетия, — это принципиально разные произведения и в первую очередь отличие заключается именно в текстах.

Принцип триадности в оценке как слова, так и текста, предложенный А.А. Потебней, созвучен триадному подходу, наблюдаемому у многих ученых. Так, Р.Г. Баранцев в работе «Плодотворная семантика триадной структуры» пишет о триединстве различных явлений, используя принципиально иную терминологию с принципиально иных позиций, нежели А.А. Потебня (что и понятно, учитывая разные науки, к которым относятся эти ученые). Однако утверждение Р.Г. Баранцева о том, что в самых разных культурных традициях сложилось общее семантическое

свойство всех системных триад, оказывается практически приложимым именно к лингвистическому исследованию текста, и особенно – песенного текста [7].

Так, Р.Г. Баранцев пишет: «Одна из компонент всегда воплощает аналитическое начало (рацио), другая – качественное (эмоцио), третья – субстанциальное (интуицио). Источник этой закономерности можно видеть в природной способности человека мыслить одновременно и понятиями, и образами, и символами» [Там же]. Можно сказать, что в триаде Баранцева три компонента накладываются на три компонента триады Потемби: внутренняя форма – интуицио, содержание – эмоцио, внешняя форма – рацио. Песенный текст репрезентирует каждый аспект данной триады в полной мере: чутье внутренней формы слова интуитивно переходит в общее текстовое содержание, вызывающее определенные эмоции, и через него – в рацио окончательно отобранных языковых средств внешней формы текста.

Можно вспомнить, что преимущественно в популярных песнях появляется сначала текст, а затем музыка, а у рок-певцов и бардов зачастую подбирается ритм, на который накладываются слова, а затем музыка. Говоря о современных песнях (однако не обозначая границы «современности»), Н.Ю. Кудрявцева утверждает: «Авторами выбираются «прозрачные» лексические и грамматические средства. Сложные синтаксические конструкции в песенном жанре не используются. Это обусловлено тем, что текст должен легко запоминаться и воспроизводиться» [23]. Однако это утверждение представляется неточным. В уже упомянутой песне «Кукушка» можно отметить такие нетрадиционные синтаксические ходы, как инверсию: Песен еще не написанных сколько, скажи, Кукушка, пропой — при нормальном порядке слов 'Сколько еще не написанных песен', и притом что вся строфа является бессоюзным сложным предложением.

Рассмотрим еще один текст — хит 2015 года «Пьяное солнце»: *«Я помню всё и всё забыл / Каким я стал, каким я был / Так мало слов, так*

*много пены; / Я не ищу в толпе твой взгляд / О пламенеющий закат / Себе и мне вскрывает вены»*. Обратим внимание лишь на синтаксис: предложение, которое в некоторых грамматиках могли бы назвать периодом, осложненное семантическими инверсиями и множественными анафорами. Тексты такого плана отражают реальное состояние языка.

Короткие песенные тексты с множественными смысловыми слоями и аспектами могут служить как иллюстративным, так и практическим материалом в таких ситуациях. Популярные песни тоже порой становятся народными, и нельзя не обратиться к мудрости А.А. Потебни, который писал: «Можно только сказать, что чем больше вглядываешься в народную песню, сказку, поговорку, тем более находишь сочетаний, необходимо условленных предшествующею жизнью внутренней формы слов, тогда как в произведении современного поэта такое чутье внутренней формы является только как случайность» [23, с. 85]. Однако эта случайность зеркально отражает современный язык – в его лучших формах.

Исследователи подчёркивают, что жанр песни уникален по массовости и социальной значимости. Важно отметить, что песня оказывает влияние на слушателя и формирования его культурных и нравственных ценностей, и эффективность этого влияния усиливается за счет одновременного воздействия слова и музыки. На язык современного песенного текста влияет тот факт, что «современная песня является одним из элементов массовой культуры, предлагающей человеку жизнь, полную наслаждений, удовольствий, пропагандирующую первостепенность индивидуальность человеческого «Я» [26, с. 88].

В современной песне активно используется иноязычная лексика. Использование иностранных слов в речи считается престижным, расценивается как принадлежность к более высокому слою населения. Заимствования ассоциируются у слушателей с благополучной жизнью стран Европы и Америки. Отличительной чертой современной песни является

агрессивный активный стиль повествования, который достигается за счет использования сленга (*туса, раскачать, крыть* и др.), разговорной лексики и намеренных и ненамеренных нарушений грамматических правил построения предложения. Современные песни рассчитаны на молодежную аудиторию, поэтому языковые средства, используемые в них, могут рассматриваться как средство усиления популярности данного жанра. Однако средства массовой информации ежедневно транслируют современные песни по различным каналам, что оказывает влияние на всех носителей языка, формирует их эмоции и языковые предпочтения» [Там же].

Таким образом, по данным лексикографических и энциклопедических источников песня – это, прежде всего, род словесно-музыкального искусства, имеющий поэтическую форму, относящийся к видам художественного слова.

Для современных песен чаще всего характерны не сложные синтаксические конструкции, а «прозрачные» лексические и грамматические средства, не требующие длительного процесса декодирования информации. Это обусловлено тем, что текст должен легко запоминаться и воспроизводиться.

В современной песне активно используется иноязычная лексика. Отличительной чертой современной песни является агрессивный активный стиль повествования, который достигается за счет использования сленга, разговорной лексики и намеренных и ненамеренных нарушений грамматических правил построения предложения. Современные песни рассчитаны на молодежную аудиторию, поэтому языковые средства, используемые в них, могут рассматриваться как средство усиления популярности данного жанра. СМИ ежедневно транслируют современные песни по различным каналам, что оказывает влияние на всех носителей языка, формирует их эмоции и языковые предпочтения.

В работах Ю.Е. Плотницкого [32], Л.Г. Дуняшевой [18], О.В. Шевченко [51], Л.П. Кучуковой [20] особое внимание уделяется функциям песенного дискурса. Лингвистами принято выделять универсальные функции независимо от жанровой принадлежности текста.

Так, в песенном дискурсе зачастую присутствуют развлекательная и поэтическая функции, есть реализация эмотивной, коммуникативной функций, задействованы прагматическая и фатическая функции [50].

Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности [32].

Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи информации.

Фатическая функция обладает целью установления связи между автором и слушателем и, по мнению Л.Г. Дуняшевой, заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного [18]. Это может отражаться на стилистике текста, фатическая функция часто возникает благодаря включению в текст инклюзивных местоимений, форм второго лица, императивных форм [Там же].

Таким образом, песенный текст многофункционален. В нём могут быть реализованы развлекательная, поэтическая, эмотивная, коммуникативная функции, могут быть задействованы прагматическая и фатическая функции. Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности. Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи

информации. Фатическая функция обладает целью установления связи между автором и слушателем и заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного.

Подводя итог, отметим, что песенный текст – это особое языковое явление: текст песни, созданный в соответствии со вкусами и запросами современного общества, как отражает актуальное состояние языка и лингвокультуры народа, так и предвосхищает перспективы эволюции этого языка и общества. В тексте песни максимально полно реализуется семантическая формула системной триады текста (внутренней формы – интуицию, содержания – эмоцию, внешней формы – рацию) как объекта лингвистики и её аспектов: чутье внутренней формы слова интуитивно переходит в общее текстовое содержание, вызывающее определенные эмоции, и через него – в рацию окончательно отобранных языковых средств внешней формы текста. Песенный текст является репрезентантом культурных смыслов, релевантных для данного временного периода. Он многофункционален. В нём могут быть реализованы развлекательная, поэтическая, эмотивная, коммуникативная функции, могут быть задействованы прагматическая и фатическая функции.

## **1.2. Многоаспектность исследования песенного текста в лингвистике**

Песенный текст, будучи разновидностью поэтического текста, является, как было отмечено выше, комплексным явлением: он включает в себе множество специфических черт, а именно является категорией и лингвистической, и антропологической, и культурной. Помимо этого, песенный текст как дискурс обладает характерными для него функциями (прагматической, фатической, эмотивной и др.), характеризуется наличием нескольких систем кодов, заключающихся в визуальном, акустическом,



вербальном восприятии, что позволяет рассматривать песню как креолизованный текст. Песенный дискурс обладает тесной связью как с культурой, так и с концептосферой определенного сообщества людей, воспринимающих текстовый и музыкальный материал. Все перечисленные характеристики песенных текстов обусловили многоаспектность исследования данного феномена как в лингвистике – как в собственно-лингвистическом аспекте, так и в лингвистических различных лингвистических направлениях. Так, в лингвистическом аспекте песенный текст как предмет исследования занимает в последнее время особую нишу. Данный вид текстов актуализируется и в лингвокультурологическом, когнитивном, лингвострановедческом, этнолингвистическом, социолингвистическом, психолингвистическом аспектах. Нельзя не подчеркнуть, что все перечисленные аспекты актуальны и в контексте лингводидактики, поэтому песенный текст, рассматриваемый как предмет перечисленных аспектов, используется и как средство обучения языкам. То, что песни играют важную роль в преподавании иностранных языков в качестве учебного материала, является общеизвестным фактом. Так, русские песни – это оригинальный материал, который может стимулировать интерес к обучению и помогает разрабатывать разнообразные учебные мероприятия. «Песни представляют собой уникальный ресурс, помогающий сочетать языковой и развлекательный материал. Песня является синтезом музыкального и поэтического слова, и положительное воздействие данных компонентов имеет большое значение для практики преподавания иностранного языка в плане повышения внимания и интереса учащихся» [19, с. 47]. Поэтому они все чаще используются в преподавании русского языка в иноязычной аудитории.

По мнению В.А. Панченко, «песенные тексты каждой эпохи являются ярким отражением историко-культурных, повседневно-бытовых, духовно-ценностных, политических и иных особенностей того или иного периода. В

песне находят отражение лексико-семантические, морфологические, словообразовательные и синтаксические особенности развития языка и речевой культуры на том или ином этапе их развития» [30, с. 229]. «Песня – носитель культурологической информации. Песня – неотъемлемая часть истории народа. Она способна «погрузить» учащегося в атмосферу страны изучаемого языка, продемонстрировать систему ценностей народа, образ его мышления» [43, с. 114]. Например, «советская песня как явление историческое и культурное может трактоваться в качестве документа эпохи, в котором современники старались выразить осознание окружающей действительности». Влияние песни на сознание народа в советское время трудно переоценить: этот жанр массовой культуры содержал «масштабную систему концептов, влияющую на сознание индивида и предписывающую ему определенные установки». Популярность советской песни обусловлена «особой комплексной средой, в которой органично соединились поэзия, музыка, импровизационность, непосредственность контакта со слушателем, диалогичность и ненавязчивость» [40, с. 41].

Песня является особой формой выражения языка, а язык является носителем национальной культуры. Через русские песни мы можем приблизиться к «русской душе», «сердцу» русской нации и лучше понять исторический и культурный фон России. Тексты советских песен показывают историю, состояние и поведение русского человека в XX веке, а современные русские песни описывают уже то, что значимо для россиян XXI века.

Лингвистическая специфика песенного текста – его форсированная экспрессивность. И.В. Арнольд описывает экспрессивность как «такое свойство текста или части текста, которое передает смысл с увеличенной интенсивностью, выражая внутреннее состояние говорящего, и имеет своим результатом эмоциональное или логическое усиление, которое может быть, а может и не быть, образным» [3, с. 11].

В лингвистических исследованиях песенных текстов особое внимание акцентируется на экспрессивности – на тех смысловых признаках слова, части слова, грамматической формы или предложения, которые позволяют использовать их как средство выражения не только предметного содержания, но и отношения говорящего или пишущего к тому, о чем говорится, или к ситуации. Спецификой экспрессивности песенного текста «является его задача вызывать эмоции у слушающего. Общей задачей экспрессии является выражение или стимуляция субъективного отношения к сказанному» [30, с. 228-229].

Музыка помогает слушателю эмоционально прочувствовать текст песни, а значит, если говорить о лингводидактическом её потенциале, «помогает запомнить и усвоить необходимую лексику не абстрагировано, а в контексте, целыми речевыми оборотами, языковыми клише» [43, с. 114]. Интересно то, что песни формируют прецедентные тексты [21], известные всем цитаты: «те стереотипы и мыслительные шаблоны, что вошли в сознание человека посредством песни, закрепляются и остаются навсегда» [29, с. 130]. Н.В. Смыкунова провела исследование прецедентных феноменов в речевом общении русской языковой личности и в процессе обучения русскому языку как иностранному [44].

Среди предметов лингвистического исследования одним из наиболее актуальных и имеющих высокий уровень востребованности является именно песенный дискурс. Это может быть объяснено, прежде всего, сравнительно малым количеством работ, основанных на его изучении. Следствием малоизученности в данном случае становится отсутствие как систематизированного терминологического аппарата, так и установленной программы, направленной на диагностирование и решение проблем.

Безусловно, следует учитывать, что песенный дискурс может стать объектом изучения ряда дисциплин, включая психолингвистику, когнитивную лингвистику и лингвокультурологию, социолингвистику. К

тому же, музыка, в которой существует песенный текст, является одним из наиболее универсальных языков искусства, получивших повсеместное распространение. Именно поэтому те или иные акценты и цели исследования такого рода предполагают наличие большого количества различных подходов.

Одним из наиболее актуальных для исследования музыкальной составляющей человеческой культуры является дискурсивный подход, поскольку музыка в нем оказывается изолирована от участников и привычной среды ее функционирования [55; 58]. В то же время при использовании этого подхода очевидно наличие некоторой сложности изучения, вызванной отсутствием четко установленной системы терминов и определений [54].

Характерно, что при изучении проблемы терминологии обнаруживается, что расхождения в определениях понятий встречаются уже в описании ключевых слов. Дискурс в музыкальном контексте обозначается музыкальным дискурсом [2; 46; 49; 51], песенным дискурсом [18; 49; 51], музыкальным поэтическим дискурсом [27].

В процессе изучения музыкального дискурса стоит принимать во внимание также использование лингвистического анализа в экстрамузыкальной среде. Е.В. Алешинская и Е.С. Гриценко определяют его как «социальную практику, т. е. категорию, обозначающую специфические способы репрезентации специфических аспектов музыкальной жизни» (интервью для радио и телевидения концертные выступления; студийные репетиции; музыкальные рецензии и т. д.) [2, с. 190]. Музыкальный дискурс основан на следующих пунктах:

- непосредственно сам процесс создания текста;
- текст и его исследование в рамках текстологии (история создания, редакции и варианты);

- установленные автором либо исполнителем либо потенциально существующие интерпретации музыкального текста (необходим анализ исполнения);
- особенности текста, связанные с его восприятием и последующей интерпретацией, воздействие текста на культуру и его роль в культурном процессе (необходимы психологический, социальный, статистический и исторический анализы) [20].

При изучении песенного дискурса становится ясным, что это уже более узкий и конкретный термин, поскольку к песенному дискурсу относится анализ исключительно текстов песен в экстралингвистической среде. По мнению Л.Г. Дуняшевой, песенный дискурс состоит из текста в совокупности с особенностями его написания, с различными интерпретациями и эффектом, получаемым слушателем в связи с существующим историко-культурным контекстом [18, с. 10].

Музыкальный поэтический дискурс является практически синонимичным понятию «песенный дискурс», так как строится на анализе текста в совокупности с его экстралингвистическими особенностями и мелодией. Впрочем, следует учитывать важную особенность данного дискурса, заключающуюся в необходимости акустического восприятия, а не визуального. Это напрямую связано со спецификой его содержания - слуховое восприятие способно обеспечивать более точное понимание того или иного аспекта дискурса [27].

При анализе дискурсивного пространства песен наиболее уместным будет употребление понятия «песенный дискурс» в силу наибольшей причастности к лингвистическому анализу непосредственно самих текстов песен.

Песенный дискурс начал изучаться в начале двадцать первого века. В связи с существенно большим распространением музыкальных материалов и

стремлении к массовости музыкального искусства с течением времени появляется все больше работ, посвященных именно песенному дискурсу. Данный дискурс стал известен в лингвистике, прежде всего, благодаря работам Ю.Е. Плотницкого [32], Л.Г. Дуняшевой [18], О.В. Шевченко [51], Л.П. Кучуковой [20]. Наиболее часто в работах данных исследователей основное внимание было уделено специфике, признакам, функциям, участникам песенного дискурса. Рассмотрению также подвергались его лингвокультурные и лингвостилистические особенности.

Анализ работ данных авторов в том числе позволил сделать вывод о том, что жанровое пространство песенного дискурса ограничено такими направлениями, как поп, рок и рэп. Под понятием «жанр» исследователи выделяют набор тех инвариантных произведений-моделей, который обусловлен культурно, обладает характерной спецификой формы и содержания и выполняет конкретные функции [50, с. 243]. Для анализа песенного дискурса понятие жанра является принципиально важным ввиду закреплением за жанром особенного дискурсивного пространства, позволяющего наиболее полно изучить объект. То есть, используя термин «рок-музыка», исследователи также закрепляют за ним часть культуры и истории, присущей ему благодаря особенностям формирования. Следовательно, дискурсивное пространство рока является своеобразной культурной формой.

Все же, несмотря на различие специфики и функции песенного дискурса в рамках жанра, лингвистами принято выделять универсальные функции независимо от жанровой принадлежности текста. В предыдущем параграфе нами были рассмотрены данные функции, однако для дальнейшего рассмотрения вопроса о многовариантности лингвистических исследований песенного текста обратим внимание на вывод касательно универсальных функций песенного текста, характерных для любого музыкального жанра: в песенном тексте могут быть реализованы

развлекательная, поэтическая, эмотивная, коммуникативная функции, могут быть задействованы прагматическая и фатическая функции. Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности. Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи информации. Фатическая функция обладает целью установления связи между автором и слушателем и заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного. Песенный текст реализует данные функции в контексте сочетания с мелодическим компонентом. Рассмотрим данный факт подробнее.

Песенный дискурс обладает собственной спецификой ввиду двойственного характера песен – песенные тексты являются единством вербального и мелодического компонентов. Ввиду двукомпонентности песенный текст может рассматриваться как вид креолизованного текста, состоящего из лингвистических и экстралингвистических компонентов [18; 32; 51].

При всей двойственности природы песенного дискурса соотношение вербального и невербального зачастую разнится и не является строго определенным. По Н.С. Валгиной, в песенном тексте возможны как полная креолизация, так и частичная [12, с. 127]. При частичной креолизации возможно рассмотрение вербальной части как автономной. Ю.Е. Плотницкий также разделяет вербальное и мелодическое в песне при рассмотрении текста, однако говорит о наличии явной связи между мелодией и текстом, выраженной в композиции и структуре [32]. Отлично мнение Н.А. Алексеевой, утверждающей невозможность рассмотрения по отдельности мелодической и вербальной составляющих [1].

Тексты с полной креолизацией отличаются тем, что вербальный текст в них обладает ярко выраженной зависимостью от изобразительного ряда, и само изображение в данном случае выступает обязательным компонентом текста. Между словесным и мелодическим компонентами возникают отношения синсемантии, образуется целостный образ, рассчитанный исключительно на акустическое восприятие [Там же, с. 10].

Песенный текст, подвергшийся креолизации, иногда может быть рассмотрен с позиции трех аспектов – добавляется визуальная составляющая. Данная многослойность может говорить уже о «поликодовости» текста [3], называемого также синкретическим вербально-иконическим текстом [48].

Приведённые в проанализированных лингвистических работах положения позволяют говорить о принадлежности песенного дискурса к многоаспектным комплексным явлениям, что, следовательно, обеспечивает необходимость его рассмотрения с использованием различных подходов. Это свидетельствует о важности интеграции научных областей при проведении исследования. Жанровая принадлежность песен, к тому же, обязывает к изучению культурологической, социолингвистической составляющих [57].

Песенный дискурс часто выступает в роли транслятора культурных ценностей, в некоторых случаях внушает их реципиенту. В рамках лингвокультурологии, например, песенные тексты могут рассматриваться как ретрансляторы культуры.

При анализе части жанров песенного дискурса важно обращение к социолингвистическим подходам [56]. Приоритетным это становится при анализе песенного дискурса, обладающего принадлежностью к жанру «рэп», так как при изучении рэпа исследователь неизбежно встретится с особенностью субкультуры, связанной со становлением этого жанра.

Является необходимым при исследовании песенного дискурса и когнитивный подход, обеспечивающий рассмотрение языковой картины



мира, выраженной в песенном тексте. Отдельная часть музыкальных композиций при прослушивании обладает способностью формировать у реципиентов собственную концептосферу.

Песенный дискурс, таким образом, является художественным понятием, которому присуще немалое количество аспектов. Данный дискурс обладает характерными функциями (прагматической, фатической, эмотивной и т.д.), наличием нескольких систем кодов, заключающихся в визуальном, акустическом, вербальном восприятии, что делает песню креолизованным текстом. Песенный дискурс обладает тесной связью как с культурой, так и с концептосферой определенного сообщества людей, воспринимающих текстовый и музыкальный материал. Язык песни, к тому же, может рассматриваться как социальная разновидность языка с позиции социолингвистики. Именно по этим причинам изучение песенного дискурса окажется наиболее перспективным с позиции лингвокультурологического, социолингвистического и концептуального подходов [53, с. 8].

Песенные тексты являются единством вербального и мелодического компонентов. Ввиду этой двукомпонентности песенный текст может рассматриваться как вид креолизованного текста, состоящего из лингвистических и экстралингвистических компонентов.

В песенном дискурсе зачастую присутствуют развлекательная и поэтическая функции, есть реализация эмотивной, коммуникативной функций, задействованы прагматическая и фатическая функции. Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности. Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи информации. Фатическая функция обладает целью установления связи между автором и слушателем и заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих

философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного.

## Выводы по главе I

В первой главе, посвящённой рассмотрению песенного текста в аспекте лингвистических исследований, были изучены подходы к определению песенного текста, проанализированы функции песенных текстов, рассмотрены исследования песенных текстов в различных аспектах лингвистики, лингвистический потенциал современного песенного текста. В результате мы пришли к следующим выводам:

1. Песня, по данным лексикографических и энциклопедических источников, – это род словесно-музыкального искусства, имеющий поэтическую форму, относящийся к видам художественного слова.
2. Для современных песен чаще всего характерны не сложные синтаксические конструкции, а «прозрачные» лексические и грамматические средства, не требующие длительного процесса декодирования информации. Это обусловлено тем, что текст должен легко запоминаться и воспроизводиться.
3. В современной песне активно используется иноязычная лексика. Отличительной чертой современной песни является агрессивный активный стиль повествования, который достигается за счет использования сленга, разговорной лексики и намеренных и ненамеренных нарушений грамматических правил построения предложения. Современные песни рассчитаны на молодежную аудиторию, поэтому языковые средства, используемые в них, могут рассматриваться как средство усиления популярности данного жанра.
4. Песенный текст – это особое языковое явление: текст песни, созданный в соответствии со вкусами и запросами современного общества, как отражает актуальное состояние языка и лингвокультуры народа, так и предвосхищает перспективы эволюции этого языка и общества. В тексте песни максимально

полно реализуется семантическая формула системной триады текста (внутренней формы – интуицию, содержания – эмоцию, внешней формы – рацию) как объекта лингвистики и её аспектов: чутье внутренней формы слова интуитивно переходит в общее текстовое содержание, вызывающее определенные эмоции, и через него – в рацию окончательно отобранных языковых средств внешней формы текста. Песенный текст является репрезентантом культурных смыслов, релевантных для данного временного периода.

5. Песенные тексты являются единством вербального и мелодического компонентов. Ввиду этой двукомпонентности песенный текст может рассматриваться как вид креолизованного текста, состоящего из лингвистических и экстралингвистических компонентов.
6. Песенный текст многофункционален. В нём могут быть реализованы развлекательная, поэтическая, эмотивная, коммуникативная функции, могут быть задействованы прагматическая и фатическая функции. Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности. Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи информации. Фатическая функция обладает целью установления связи между автором и слушателем и заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного.
7. Исследование песенных текстов актуализируется в лингвокультурологическом, когнитивном, лингвострановедческом, концептуальном, этнолингвистическом, социолингвистическом, психолингвистическом аспектах. В рамках лингвокультурологии

песенные тексты могут рассматриваться как ретрансляторы культуры. Является необходимым при исследовании песенного дискурса и когнитивный подход, обеспечивающий рассмотрение языковой картины мира, выраженной в песенном тексте. Отдельная часть музыкальных композиций при прослушивании обладает способностью формировать у реципиентов собственную концептосферу. Язык песни может рассматриваться как социальная разновидность языка с позиции социолингвистики. Именно по этим причинам изучение песенного дискурса окажется наиболее перспективным с позиции лингвокультурологического, социолингвистического и концептуального подходов. При анализе части жанров песенного дискурса важно обращение к социолингвистическим подходам. Приоритетным это становится при анализе песенного дискурса, обладающего принадлежностью к жанру «рэп», поскольку направления рэпа рассматриваются в контексте особенностей субкультуры, связанной со становлением данного жанра, современным направлениям которого в лингвистическом аспекте посвящена практическая часть нашего исследования.

## **Глава II. Лингвистический анализ песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа**

### **2.1. Тематика и проблематика песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа**

Анализ лингвистических особенностей песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа, требует, прежде всего, обзора их тематики, поскольку специфика функционирования в песне вербальных компонентов всегда обусловлена тематическим фактором. Во-первых, по вполне обоснованному утверждению А.Е. Бойченко и С.В. Жучковой (см.: Бойченко А.Е., Жучкова С.В. «Что скрывает русский рэп? Тематическое моделирование текстов русскоязычной хип-хоп сцены»), «выявление тем внутри корпуса текстов русского рэпа позволит обнаружить нарративы» [Бойченко, Жучкова], которые исполнители рэпа предлагают своей обширной аудитории. Выявляемые темы являются воплощением существующих в рэпе нарративов, выступающих одним из возможных инструментов социализации, представляющих собой универсальную характеристику культуры [Обдалова, Левашкина, с. 335]. Такое понимание нарратива для лингвистов обращает внимание на отражение связи между культурой и языком, «которые, в свою очередь, тесно связаны с процессом коммуникации. Культура отражается в значениях слов и сохраняется в сознании людей в виде образов действительности. Значения слов передаются от одного индивида к другому в совместной деятельности людей, принадлежащих данной культуре в процессе социализации. В результате этого индивид приобретает опыт коммуникации и может ориентироваться в окружающем его мире» [Обдалова, Левашкина, с. 336].

Таким образом, понимание нарративов внутри русского рэпа приводит к пониманию того, как он способен «определять мировоззрение миллионов

своих слушателей и какова его роль как агента социализации» [Бойченко, Жучкова], тем более что нарративность состоит не в рассказывании историй, а в их проживании, как отмечает В.Н. Сыров (см.: Сыров В.Н. Нарративное производство и современное социальное познание), лирическими героями песенных текстов анализируемого жанра. Иными словами, нарративы, как точно замечают О.А. Обдалова и З.Н. Левашкина (см.: «Понятие "нарратив" как феномен культуры и объект дискурсивной деятельности», 2019, с. 339), представляют собой «самостоятельно созданное повествование, монтаж событийного ряда, при помощи которого репрезентируется социокультурный опыт субъекта деятельности в виде последовательности слов или образов», что вписывается в специфику песенных текстов современных рэп-направлений.

Во-вторых, определение наиболее актуального тематического диапазона текстов рэпа, учитывая их огромное количество, формируемое абсолютным большинством артистов жанра, позволит глубже проанализировать лингвистические средства репрезентации феноменов, раскрывающих отдельные темы и нарративы внутри русского рэпа.

Мы проанализировали более 100 песенных текстов и определили, что темы, которые поднимают в своих стихах рэперы, разнообразны: любовь, творчество, мечты, одиночество, деньги, призыв к действию.

Современные рэперы часто поют о бедности, о криминале, о драках, о наркотиках, о любви и о мечтах и надеждах нового поколения.

Известно, что рэп может вызывать чувство агрессии: монотонность рэпа может стать причиной раздраженности, злобы, понижения настроения и общего эмоционального тонуса. Здесь следует упомянуть, что очень часто рэперы в своих стихах используют нецензурную и негативную лексику. Они отличаются обилием вульгаризмов (слов или оборотов, применяемых в просторечии, но не допускаемых стилистическим каноном в литературном языке) и сленгизмов (особых слов или новых значений уже существующих слов, употребляемых в различных группах людей (профессиональных,

общественных, возрастных и др.)). Это является языковой особенностью рэп-композиций.

Тексты, в которых использован акцент на так называемой сниженной лексике (нон-стандарт), являются наиболее экспрессивными, особенно ярко передающими мысли и эмоции автора, и, соответственно, наиболее интересующими и волнующими слушателя и читателя. Однако темы выбираются общечеловеческие и актуальные для современного слушателя: любовь, город, избранность, своеобразие рэпа, творчество рэперов, любовь к родине. Лексика, которую используют в своих текстах рэперы, и рифмы, в совокупности раскрывающие остроту и актуальность освещаемых тем, вызывают у слушателей незабываемые эмоции.

Темы, раскрываемые в текстах рэпа, передают душевные переживания лирических героев, акцентируют внимание на посылах рэперов, а к этим посылам относятся репрезентация протестов, актуализация свободы, проявление раздражения, несогласия, любовь, понимание мира) и являются по своей проблематике глобальными.

Тематика текстов рэпа определяет функционирование тех или иных языковых средств в рамках актуализации определённых проблем. Так, например, в аспекте социальной жизни поднимаются проблемы противопоставления мира богатых и бедных, проблемы безработицы среди молодежи. Темы поиска и стремлений лирического героя раскрываются в аспекте тем любви, дружбы, страха. Проблемы подавленности, недоверия, безверия раскрывают эмоциональные черты лирического героя, а стремление к материальным благам – черты потребительства.

Таким образом, лингвистические особенности текстов рэпа обусловлены тематикой и проблематикой данных текстов.



## 2.2. Лингвистические особенности текстов рэпа в пространстве их проблематики

### 2.2.1. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих социальные проблемы

Песенные тексты, в которых доминантными оказываются социальные проблемы, с которыми сталкивается лирический герой, в направлениях рэпа являются по количеству наиболее частотными. Результаты лингвистического анализа данных текстов, обнаруживают, что.

#### 1) *ATL – Серпантин*

Мрачной юности адреналин мне вдарит по глазам,  
Надоедливым флешбэком мы с ним вышли по разам.  
Будто салом голубым тут тихо клон мой обрастал,  
У меня на этой почве есть на сердце борозда.

Время заживо детей растворит, как крокодил.  
За углом вчерашних дней ты \*\*\*\*\* (усиленно употребляешь) гликодин.  
Нас закрутит на десяток лет в блестящий серпантин.  
Олдскул, ньюскул, а я в школу не ходил!

В данном фрагменте песенного текста лирическим героем рассматривается детство, проблема прошлого, к которой он обращается в строчках " *Мрачной юности адреналин мне вдарит по глазам*", "*Время заживо детей растворит, как крокодил*". Термин "флешбэк", принадлежащий к области кинематографии, в данном тексте обозначает навязчивые воспоминания главного героя о времени юности. Разговорное выражение "*по разам*" мы можем трактовать как одиночество героя – он остается один на один с мрачными воспоминаниями. "*Голубое сало*" в

данном тексте – отсылка АТЛ к одноимённому произведению постмодернистского писателя Владимира Сорокина, вобравшего в себя множество смыслов и реминисценций, заключенных в исторический, языковой, культурный контекст. В его сюжете есть фрагменты, показывающие особенности производства "голубого сала": оно создаётся из жировых отложений клонов русских писателей. Фразеологическое выражение "на этой почве" раскрывается рэпером как в переносном, так и в буквальном смысле – строчку можно воспринимать двояко: борозда появляется на почве, оставаясь при этом словно шрам на сердце, или же борозда на сердце остается на основе вышеописанных строк с отсылкой к творчеству Владимира Сорокина.

В припеве АТЛ расширяет границы социальной темы, переходя от описания лирического героя к описанию неопределенного множества персонажей (возможно, поколения) – детей. Время в первой строчке предстает главным врагом, заживо растворяющим детей, и АТЛ сравнивает данное уничтожение с гниением мягких тканей тела человека от "крокодила" ("крокодил" – сленговое название дезоморфина, наркотического вещества). Наркотики в тексте представляют собой проблему для человека, и далее АТЛ усиливает концентрацию негативной семантики, переключаясь от абстрактного образа детей на описание поступков уже слушателя, к которому обращена строчка "За углом вчерашних дней ты \*\*\*\*\* (усиленно употребляешь) гликодин". Гликодин в фармакологии известен как средство против кашля, но при употреблении в больших дозировках он вызывает изменение сознания и зависимость. Именно по причине дозировки рэпером выбирается глагол из обценной лексики "е\*ашить", подчеркивающий большие объёмы употребления данного средства.

"Блестящий серпантин" в тексте может трактоваться неоднозначно, так как является персональной метафорой исполнителя. Мы полагаем, что блестящим серпантинном можно назвать жизнь, метафорически

представляемую тянущейся и извилистой лентой серпантина, и на это дополнительно указывает первая часть строчки "*Нас закрутит на десяток лет*". Характерно, что АТЛ употребляет здесь оборот "*нас закрутит*", явно подчёркивая неподвластное человеку течение жизни. Благодаря строчке "*Олдскул, ньюскул, а я в школу не ходил*" не только подчёркивается связь песенного текста с семантикой потерянного детства/потерянной юности, но и раскрывается причина самобытности автора: он воспитывался вне системы школы. Школа здесь также обозначает и направление рэпа: олдскул (с англ. *oldschool* – старая школа) и ньюскул (с англ. *newschool*). Так исполнитель оказывается вне рамок каких-либо движений, сам по себе, и это также подчеркивает семантику одиночества в песенном тексте.

## **2) АТЛ – *Браслеты***

Пробив фанеру, будто пенопласт,  
Их силовичок нас притопчет всласть,  
Но нас никто не сохранил, не спас,  
Здесь нас никто не сохранил, не спас.

И сколько мнений, столько и статей,  
Тут Бельфегор в рубахе из костей  
На рейсе "Преисподняя — Коктебель"  
Рязанский сахар засыпал в коктейль.

И молвил Молох, сидя на хвосте:

"Отдайте мне всех своих детей",

"Отдайте мне всех своих детей",

И мы отдали всех своих детей.

В данном фрагменте песенного текста отчётливо прослеживается семантика мифа, созданная благодаря упоминанию Молоха (Молох – семитское божество, требующее людских жертвоприношений), обряда жертвоприношения, Бельфегора (архидемон, встречающийся в средневековых мистериях), образа преисподней. При этом миф, показанный в тексте, состоит не только из вымышленных персонажей-божеств разных культур, но и являет собой реальность, образуя единство с повседневной действительностью ("*рейс "Преисподняя – Коктебель"*"). Обнаруживается некоторое количество отсылок к реальным историческим событиям ("*их силовичок нас притопчет всласть*" – завуалированное описание протестов, происходивших в Белоруссии в 2020 году; дело о "рязанском сахаре" – происшествие 1999 года, когда жители Рязани после серии терактов в России обнаружили в подвале жилого дома мешки с подозрительным веществом и часовым механизмом, а после его ликвидации саперами Николай Патрушев, директор ФСБ, заявил, что в доме проводились учения, а веществом в мешках был обычный сахар). Строчка "*И сколько мнений, столько и статей*" метафорически подчёркивает особенности тоталитарного строя государства. Характерно, что вместо слова "силовик" АТЛ употребляет уничижительное "силовичок", более того, данное слово является синекдохой по отношению к общему слову "силовики". Возможно, таким образом рэпер хочет продемонстрировать анонимность, сплочённость, единство, одинаковость силовиков, разгоняющих протесты его художественного мира. Строчка "*Но нас никто не сохранил, не спас*" является отсылкой к фразе, используемой среди православных христиан, в религиозной среде – "спаси и сохрани".

Таким образом автором подчёркивается безусловное единство его художественного мира с религиозным движением вкупе с разочарованием в его возможностях, вероятно, основанное на базе действительности. Молох, описываемый в тексте, также может символизировать тоталитарную власть, забирающую будущие поколения себе на воспитание; Бельфегор, что характерно, оказывается одет в рубаху (славянская одежда), что ещё больше сближает конфликт песенного текста с реальностью славянской страны-прообраза.

### *3) Каста – Скрены*

Я не закончил школу: влом было вставать к восьми.

Мама сказала: «Когда надо, разбужу — поспи».

Я спал и видел, как я рву грелку на куски,

Пока другим учителя капали на мозги.

Я набирался ума днём и ночью, пялясь в телек,

Тягал металл, глотал метан — мама давала денег.

Росла бицуха на глазах, и я глазам не верил,

Пока других преподавы прессовали в универе.

Я не читал книжек, без них и так ума палата,

Не знаю языков, но знаю: мой язык богатый.

Мама сказала: «Всё, подъём, гребь деньги лопатой»

И пристроила меня куда-то депутатом.

Данный фрагмент текста демонстрирует биографическую историю, совмещенную с культурой современной русской разговорной речи. В тексте

встречается сравнительно большое количество разговорной лексики, фразеологических выражений: "влом", "капать на мозги", "набираться ума", "пялясь в телек", "тягал", "глотал метан", "бицуха", "на глазах (в значении "чрезвычайно быстро)", "глазам не верил", "прессовали", "универ", "ума палата", "гребни деньги лопатой", "пристроить". Фразеологические выражения в данном тексте носят роль культурных маркёров, подчёркивая связь текста с реалиями русской действительности. Большое количество сленга, ненормативность лексики создают приближённость истории в тексте с реальностью, создаётся эффект сближения с реципиентом, в том числе это происходит благодаря простоте синтаксиса.

В тексте описывается путь становления лирического героя депутатом, причём наследственным путём, что нередко встречается в России. Получается своеобразная сатира, вскрывающая истинное лицо молодого депутата, попавшего на место работы фактически случайно: у него нет образования, узкий круг интересов (только просмотр телевизора), и это явно не сочетается с обликом порядочного депутата. В оппозицию лирическому герою оказываются поставлены обыкновенные люди, которым в процессе личностного роста "капают на мозги учителя", их "прессуют в универе" преподаватели. Поскольку весь текст является прямой речью лирического героя, мы можем понять, что он смотрит на процесс образования как на совершенно бесполезную деятельность, не приносящую пользы. Следовательно, его путь оказывается правильным, потому он нисколько не жалеет о своей судьбе, у него отсутствует рефлексия.

#### **4) ATL – Архитектор**

Мне на своих шести ползти

Ещё полдня пути:

Соломинку должен нести

На свой костёр муравей-еретик,

А там в небе что-то блестит,  
И глаз любопытных не отвести,  
Но тянет, тянет в муравейник  
Как древний инстинкт.

И законы те нужно блюсти:  
За мыслепреступлением смерть.  
Я бы написал об этом стих,  
Да огненная саламандра съест,

Мою родную колонию съест,  
Личинок поголовье съест,  
И ты изнутри изъеденный весь,  
Зубочистка — твой соломенный крест.

Песенный текст в данном случае представляет собой метафору, отсылающую реципиента к художественному миру романа-антиутопии "1984" – на это указывают как термин "мыслепреступление", являющийся окказионализмом данного произведения, так и общее настроение текста, явно изображающее тоталитарный режим правления. При этом в тексте есть и исторический контекст: муравей – лирический герой текста – оказывается еретиком, несущим соломинку на свой костёр. Колония муравьёв, описанная в тексте, символизирует человеческую культуру мира антиутопии, заключающую человека в систему, лишаящую его индивидуальных черт личности. Сознание муравья в тексте близко к сознанию человека – даже фразеологический оборот "на своих двоих" здесь оказывается трансформирован в "*на своих шести*". В мире муравья присутствуют типичные для антиутопии соблазны, некий запретный плод, кажущийся недостижимым, но манящий: *"а там в небе что-то блестит, и глаз*

*любопытных не отвести"*. Муравей не желает смириться с реальностью, это вынужденный шаг, так как за творчество он будет наказан (*"я бы написал об этом стих, да огненная саламандра съест"*).

Огненная саламандра в тексте обладает как семантикой мифа (саламандра – существо, с которым связано множество легенд, в большинстве которых она рождается и живёт в огне), так и семантикой ограничения, закона, строгости: она съедает муравьёв за попытки выделиться, описать существующую систему, вероятно, во избежание распространения инакомыслия. Безусловно, подобное ограничение вызывает у лирического героя угнетённое состояние, подчёркнутое единением с адресатом песни – слушателем: *"и ты изнутри изъеденный весь, зубочистка – твой соломенный крест"*. Характерно, что вместе с героем текста будет съеденным и поголовье личинок – символ потерянного будущего. Соломенный крест из зубочистки символизирует слабость отдельного человека в тоталитарной системе, он оказывается весь изъеден изнутри от тяжести своего бремени.

##### **5) *SlippahNeSpi – Мой Дом***

Мы там, где двухэтажки-новостройки,  
Каждый выходной я просыпаюсь в новой койке,  
Но я знаю, где мой дом, сына,  
Я вот о чем, сына.  
А я о том, что мне прекрасно дома,  
Да, я о том, что мне приятно дома,  
Да, я о том, что мой дом на дне болота,  
Но мне прекрасно дома, мне приятно все там.

Я в пучине, словно КтулхуФхтагн.  
Мой город – Р'льех, в подворотнях трупный запах.



Холодно сегодня, так же будет завтра.

Последователь ждет, когда покажут путь из ада.

Данный песенный текст отличается адресованностью, что достаточно характерно для рэп-культуры. Он монологичен, однако насыщен обращениями ("*Но я знаю, где мой дом, сына*", "*Я вот о чем, сына*"), и стилистика обращений позволяет нам предположить, что адресант в тексте обладает явным авторитетом перед адресатом, имеет больше опыта. Строчка "*Мы там, где двухэтажки-новостройки*" показывает финансовый статус лирического героя, вероятно, демонстрируя успех его жизни, "*Каждый выходной я просыпаюсь в новой койке*" подтверждает это предположение. При этом несмотря на частую смену мест для сна, несмотря на богатство лирического героя мы видим бережное сохранение памяти о родном: "*Но я знаю, где мой дом, сына*". В данном фрагменте концентрируется и семейная семантика (обращения "*сына*"), и семантика родного места ("*мой дом*"), что также усиливает образ близости, единения с родным краем. При этом подобная память – отнюдь не слепой патриотизм, и об этом нам говорят строчки "*Да, я о том, что мой дом на дне болота*", "*Но мне прекрасно дома, мне приятно все там*". Поскольку и "дом", и "город" в песенном тексте представляются родиной рэпера, эпитеты и метафоры, применяемые к данным семам, можно объединить в одну группу, в семантическое поле "Дискомфорт": "*мой дом на дне болота*", "*Р'льех*", "*в подворотнях трупный запах*", "*холодно сегодня, так же будет завтра*". Лирический герой осознает минимальный уровень комфорта того места, откуда он родом, но принимает его всей душой.

Также в песенном тексте фигурируют интертекстуальные элементы, выражаемые в метафорах: "*Я в пучине, словно КтулхуФхтагн*", "*Мой город – Р'льех, в подворотнях трупный запах*". Эти строчки являются отсылкой к литературному творчеству американского писателя Говарда Лавкрафта, который специализировался на написании мистических произведений,

названных позже "лавкрафтовскими ужасами". КтулхуФхтагн – жестокое верховное божество из рассказа "Зов Ктулху", Р'льех – город, фигурирующий в данном рассказе и в дальнейших произведениях цикла "ужасов Лавкрафта", и, поскольку оба образа насыщены семантикой мрака, ужаса, страха, данные метафоры также характеризуют родной город лирического героя с негативной стороны. Обогащает семантику мифа строчка "*Последователь ждет, когда покажут путь из ада*", вероятно, завершая образ родного места героя песенного текста.

### **б) *YoungP&H – Клыки***

Я знаю, ты не поверишь глазам,  
Факт, это факт,  
Но теперь я занял их места:  
Деньги, Phantom, хаусы, Prada,  
И теперь это всё в наших руках.

И страх вернуться обратно держит клешней,  
Но и в элитном пентхаусе тошнит от всего,  
Что привело сюда каждого из нас,  
И мы в итоге схватили тот шанс,

Где мы в работе на новом iMac,  
И там на стене Sony в разрешении 4K,  
И с тем самым другом разорвана связь,  
Ведь ножом те купюры поделили на два  
Нас.

Данный фрагмент песенного текста демонстрирует путь от мечты до её воплощения героем: он занимает "их места", поднимаясь в карьерном и финансовом планах и позволяя иметь у себя дорогое имущество ("Rolls-

RoycePhantom", вещи бренда класса "люкс" "Prada", "хаусы" – недвижимостью (от англ. house – дом), iMac – компьютер от компании "Apple", позиционируемый как техника для обеспеченного пользователя). У главного героя остаются страхи, и главный из них – страх возвращения обратно, обнищания. Скорее всего, он пытался обеспечить себя удовольствием от жизни, полагая, что причина счастья – деньги, но всё оказывается иначе: *"Но и в элитном пентхаусе тошнит от всего, что привело сюда каждого из нас"*. Весьма характерно, что главный герой "обобщает" способы обогащения, которые оказываются скрыты метафорой *"всё, что привело сюда"*. Деньги в сюжете песенного текста не только не дарят счастья и обеспечивают страхом, но и являются конфликтообразующим элементом сюжета: *"И с тем самым другом разорвана связь, ведь ножом те купюры поделили на два нас"*. Дистанция в строчку, явно слышимая в песне, приобретает особую семантику, "разделяя" и в плане формы фрагмент текста, подчеркивая таким образом его содержание.

### *7) Хаски – Панелька*

Начинается, как шум в животе:

Прятаться в мутной воде;

Вынырнуть в колыбельку,

И вращать помаленьку в панельку.

Прятки с отцом: горячо-холодно,

Жрать слёз маминых в поварёшке.

Солнце тает в окне, как харчок золота.

Папа-папа был понарошку.

В данных строфах песенного текста продемонстрировано детство лирического героя, описанное не с момента рождения, а ещё до него. *"Шум в*

*животе*" символизирует здесь зарождение жизни в человеке, беременность описана метафорой *"прятаться в мутной воде"*, и из мутной воды лирический герой, обобщённый в поколение с помощью избегания подлежащих в предложении, *"выныривает в колыбельку"*, сразу же прикрепляясь к своему месту рождения: *"И вращать помаленьку в панельку"*. В этом четверостишии часто встречаются уменьшительно-ласкательные формы слов: *"колыбелька"*, *"помаленьку"*, *"панелька"*, используемые автором не только для демонстрации некой уничижительности, крохотности отдельного человека, отдельного дома в сравнении с огромным миром, но и для созвучия, рифмы.

Описание детства продолжается и во второй строфе, и на этот раз мы снова замечаем отсутствие подлежащих, относящихся к главному герою: нет местоимений, имён. Это расширяет текст, придаёт ему несколько легендарное начало, общее для целой части человечества, у которой детство протекало в похожих условиях. При рассмотрении полного текста песни мы можем сделать вывод о поиске главным героем своего отца, и это отзывается в сюжете из детства: *"прятки с отцом: горячо-холодно"*. Таким образом устанавливается ритмизация элементов содержания, работающая на обогащение художественности текста. Следующая строчка, скорее всего, раскрывает событие развода в отдельной семье на глазах у ребёнка *"жрать слёз маминых в поварёшке"* (в семье, согласно традиционным укладам, готовит женщина, оттого мамини слёзы выступают блюдом, наливаемым из поварёшки ребёнку). Картина заката, намеренно отражённая в несколько грубой метафоре *"Солнце тает в окне, как харчок золота"*, также подчёркивает семантику завершения чего-либо (от нахождения ребёнка вместе с отцом до детства либо существования целой семьи). Последняя строчка *"Папа-папа был понарошку"* перед припевом в песенном тексте завершает композицию данного отдельного, общего сюжета, также выделяясь характерным для детской игровой деятельности словом

"понарошку", приобретающим здесь особое значение, уже более глубокое и проблемное.

#### **8) ATL – Священный Рейв**

Мы в этом механизме брак,  
Мы в этой системе тромб,  
Ведь продолжаем сажать тюльпаны  
Под сенью павших атомных бомб.

Лирический герой ATLв этой строфе описывает миротворческое движение в обществе, отождествляя себя с ним и описывая его как заведомо неправильное, нарушающее правила существующей системы, основанной на конфликтах и войнах. Миротворцы в данном четверостишии оказываются показаны через метафоры "*мы в этом механизме – брак*", "*мы в этой системе – тромб*", и причиной конфликта является тот факт, что, пока основная часть системы ведёт (или вела) ядерную войну, борцы с системой сажают тюльпаны под сенью бомб. Таким образом демонстрируется баланс мироздания, смерть сталкивается с жизнью, образуя замкнутую и восстанавливающуюся систему, способную продолжать дальнейшую жизнь: в цветке тюльпана как в символе весны раскрывается сема жизни, через образ бомбы выражается сема смерти.

#### **9) DEEP-EX-SENSE – Ветер Перемен**

Одни и те же прогнозы погоды на годы идут.  
Серое небо от копоти, воздух тяжёлый, как ртуть.  
Метеорологи врут, что будет солнечно,  
Под пологом туч коротая жизнь, не будет вспомнить, что

Весь потерян урожай, пустуют фермы и поля,  
Прихожане ходят в храмы, пока мельницы стоят,  
И, видя, что что-то изменится навряд ли,  
Став последней каплей, толпа язычников затеяла обряд,

Чтоб увидеть солнечный луч и звёзды сквозь тучи.

Они молят о ветре свою тёмную сущность,

Забыв о том, что всё принёс предыдущий.

Щас ветер налетит, и весь их гнёт улетучится.

В данном песенном тексте DEEP-EX-SENSE раскрывает изменение человечества под воздействием времени, выраженном в метафоре "ветер перемен". При этом проблемы общества раскрываются в совершенно разных аспектах: "*серое небо от копоты*" являет собой демонстрацию проблемы в экологической обстановке, "*прихожане ходят в храмы, пока мельницы стоят*" – проблема работы и недостатка физического труда, возможно, фанатичное увлечение религией вкупе с забыванием деятельности, необходимой для поддержания жизни. На фоне существующих проблем выделяется оппозиция: "*Став последней каплей, толпа язычников затеяла обряд*". Язычество выступает религиозной оппозицией по отношению к описанным в тексте прихожанам, потому антитеза в тексте усиливается, далее раскрываясь в обряде с целью "*увидеть солнечный луч и звёзды сквозь тучи*". Это метафора изменения мира в положительную сторону, выступающая в тексте как буквальный сюжетный элемент, и язычники "*молят о ветре*", не осознавая, что существующая система тоже обязана жизнью именно ветру перемен, принесшему необходимые для становления системы условия. Ветер перемен – роковое и страшное явление, желанное только при дистанцировании: "*Щас ветер налетит, и весь их гнёт улетучится*". Ветер – символ революции, смены режима, изменения

времени, обладающий в русской культуре значением концепта, содержащего именно смыслы непостоянства. И, поскольку ветер перемен приносит те условия, которые не могут устроить всех де-факто, в художественном мире исполнителя устанавливается вечная смена условий – ход времени.

### ***10) Markulfeat. Oxxxymiron – FataMorgana***

Я знаю, что несчастье в бабках, поверь,  
Ведь нам и горизонта хватит вполне,  
Весь мир у твоих ног, но временно:  
Завтра всё вернёт назад,

Где балом правят деньги, деньги, пусть так.  
Но только нал им не унести на костях.  
Весь мир у твоих ног, но временно:  
Завтра всё вернёт назад.

Не менее губительным оказывается воздействие финансовых средств и в данном песенном тексте: *"Я знаю, что несчастье в бабках, поверь"*, но причины неудовлетворённости здесь другие – деньги дают временную власть. Это отчётливо прослеживается в строчках *"Весь мир у твоих ног, но временно: завтра всё вернёт назад"*. С одной стороны, в тексте демонстрируется установление баланса в художественном мире (всё остаётся на своих местах), с другой – зарождается новый конфликт, заключающийся не только в установлении гармонии, но и в том факте, что привязанность к материальным ценностям совершенно не поможет в духовном плане: *"Но только нал им не унести на костях"*. Человек, умирая, не забирает с собой свои богатства, но ему становится нечего взять с собой, если духовные ценности были оставлены в погоне только за улучшением материального положения. Рефрен *"завтра всё вернёт назад"* усиливает семантику

непостоянства, служа наставлением для реципиента и призывая помнить, что материальные ценности не должны быть жизненным приоритетом.

### *11) Oxxxumiron – Город под подошвой*

Мимо тополей и спелого хлеба полей,  
Где привидение Есенина, крест, молебен, елей.  
Из минивэна вижу землю, вижу небо над ней.  
Мы всё преодолеем — если нет, то я не водолей.

Наша земля топит одиночек, как щенят.  
Был чужой, но Охра, Pochy, Илья — больше, чем семья.  
Бомбу ночью сочинял, что есть мочи начинал.  
Я так хотел принадлежать чему-то большему, чем я.

Данный фрагмент текста носит исповедальный характер, однако, также отсылая реципиента и к социальной проблематике. Oxxxumiron смешивает современную рэп-культуру, часто ассоциируемую с поэзией XXI века, с образами русской поэтической культуры, с образами религиозного, народного значения: "*Мимо тополей и спелого хлеба полей, где привидение Есенина, крест, молебен, елей*". Пейзажные описания с перечислением образов сплетаются с поездкой, описанием концертного тура рэпера: "*Из минивэна вижу землю, вижу небо над ней*". Характерна исключительная уверенность рэпера в себе, подчеркиваемая неоспоримым фактом: "*Мы всё преодолеем — если нет, то я не водолей*" (речь идёт о знаке зодиака исполнителя).

Далее в тексте демонстрируется социальная проблематика: "*Наша земля топит одиночек, как щенят*". Лирический герой песенного текста явно ассоциирует себя с одиночками, противостоящими обществу, создавая таким



образом романтический конфликт. Вместо понятий "общество", "люди" рэпер использует метафору "наша земля", подчёркивая таким образом явное родство с той группой людей, которая выступает против него. Также в данной строчке подчёркивается изначальная суть всей рэп-культуры – выражать протест, вступать в оппозицию. Так исполнитель, раскрывая свою личность в песенном тексте, открывает слушателю ещё и особенности социума и характерные черты музыкального жанра.

### *12) ATL – Не беда*

Вы слышите скрежет, братцы?

– Мы несёмся на пепелаце.

Что нам эти километры пространства?

Мы — гигабайты информации,

Мы — последние из могикан,

Но мы ещё — голос молодняка,

И мы стопудово против войны,

Но мы по обе стороны баррикад.

В этих двух строках ATL не только поднимает проблему взаимодействия социальных групп, но и связывает человека с понятиями цифрового, технологичного мира будущего, намекая на эту связь уже в первой строчке с помощью компонента культуры – отсылки к фильму Георгия Данелии "Кин-дза-дза!": "*Вы слышите скрежет, братцы? – Мы несёмся на пепелаце*". Пепелац в фильме является летательным средством, на котором передвигаются персонажи, и, поскольку фильм описывает события возможного будущего, ATL использует один из его образов. Таким образом интертекстуальная деталь уже задаёт семантику будущего, раскрывающуюся

далее в строчках *"Что нам эти километры пространства?"*, *"Мы – гигабайты информации"*. Исполнителем выделяются знаки технологического будущего – выход за пределы физического пространства в информационное будущее. Интертекстуальный компонент далее встречается в строчке *"Мы — последние из могикан"*, он является отсылкой к произведению Джеймса Фенимора Купера *"Последний из могикан"*, но семантика завершенности в этой строчке компенсируется следующей: *"Но мы ещё — голос молодняка"*. Характерно, что лирический герой выделяет определённую группу людей со схожими интересами в местоимение "мы", что демонстрирует у него безусловное наличие сторонников. Следующие две строчки раскрывают местоимение по-новому: оказывается, что "мы" – миротворцы, выступающие против войны, но вынужденные сражаться друг с другом против своего желания (*"мы по обе стороны баррикад"*). Это не только усиливает конфликт поколения (*"голос молодняка"*), но ещё и подчёркивает неопределённость человека, наличие внутреннего противостояния, выражающегося во внешнем.

### **2.2.2. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих философские проблемы**

Песенные тексты философской тематики в направлениях рэпа, как социальная лирика, относятся к достаточно частотным. Для лингвистического анализа текстов, относящихся к философской лирике, мы отобрали 11 текстов. Ниже представлены результаты анализа каждого из них.

#### ***1) DEEP-EX-SENSE – Аэроstat***

Погоня за мечтой не изменит лепту.

Свободен лишь тот, кто пока не заметил клетку.

Это не кинолента: здесь жизнь убога, а смерть нелепа,

Здесь бур Симона никогда не просверлит небо,  
Моби Дика погубит даже крепкий невод.  
Здесь нет демонов, нет химер,  
Но на фоне людей они все меркнут, верно?

Время, осевшее нам на лицо –  
Это всего лишь песок,  
Что сыплет из дырки с небес.  
Жаль, что нам ее не залатать:  
Наш сломанный аэростат  
Все так же стоит на земле.

В данном фрагменте песенного текста исполнитель раскрывает реалии современного мира посредством сравнений: в жизни, если бы Моби Дик был реален (кит из романа "Моби Дик" американского писателя Германа Мелвилла), его бы давно смогли поймать, а Симон, персонаж мультипликационного сериала "Гуррен-Лаганн", не смог бы просверлить небо своим буром, в реальности не существует ни демонов, ни химер, но человек, успешно существующий в этом мире, намного страшнее любого мифического монстра. DEEP-EX-SENSE в своём творчестве зачастую обращается к образу человека как носителя губительной силы, как обладателя исключительной жестокости, данная семантика для него уже типична. Понимание свободы исполнителем также является своеобразным, носит характер обречённости: *"Свободен лишь тот, кто пока не заметил клетку"*. Данная строчка показывает нам, что действительной свободы, с позиции DEEP-EX-SENSE, не существует, есть только её иллюзия.

Также в данном песенном тексте встречается и мотив времени, которое невозможно остановить: оно метафорично описано через образ песка,

падающего с небес. Изменяющиеся лица людей в тексте предстают "налётом времени" – этим, вероятно, объясняется старение. При этом есть теоретическая возможность остановки времени, которая, однако, не воплощается в реальность: аэростат, на котором человек мог бы взлететь в небо и залатать отверстие в его куполе, остаётся на земле и не может подняться.

## **2) DEEP-EX-SENSE – Шоггот**

Посадили себя в рамки, как в тюрьму, мы:

Всюду касты, субкультуры, всюду ранги, всюду группы.

Иерархии акулы нас, как яблоки, берут,

И по разным корзинам нас чьи-то раскладывают руки.

В каждой корзине самые отборнейшие яблоки

Но лишь ножом поройся в мякоти,

И сок выходит одинаковый – ошметки ДНК твоей.

Смотрите, не высовывайте головы из раковин – шогготы уже рядом!

В данном песенном тексте DEEP-EX-SENSE рассматривает социальное разделение людей и их стремление принадлежать к определённым группам как бесполезное и бессмысленное явление в человечестве. Исполнителем рассматривается несостоятельность системы деления на касты, субкультуры, группы и ранги, и данные ограничения метафорически сравниваются с тюрьмой ("*Посадили себя в рамки, как в тюрьму, мы*"). Вероятно, подобное позиционирование кажется несостоятельным для исполнителя ввиду того, что при распаде общества на группы чаще всего неизбежно возникновение межгрупповых конфликтов – от единичных стычек до войн. При этом человек как отдельная личность оказывается не виноват в своей

принадлежности к какой-либо культуре: *"иерархии акулы нас, как яблоки, берут, и по разным корзинам нас чьи-то раскладывают руки"*.

Бессмысленность группового и классового деления человека DEEP-EX-SENSE аргументирует равенством людей. Человечество, сравниваемое рэпером с корзинами яблок, где корзина – та или иная социальная группа, а яблоко – отдельный человек, состоит из совершенно одинаковых по содержанию представителей *"но лишь ножом поройся в мякоти, и сок выходит одинаковый"*. Исполнитель в данном тексте снова прибегает к интертекстуальной составляющей, чтобы с её помощью раскрыть содержание поставленной проблемы: в качестве источника образов DEEP-EX-SENSE берёт шогготов из "Мифов Ктулху" Говарда Лавкрафта, и шогготы в песенном тексте символизируют опасность: *"Смотрите, не высовывайте головы из раковин – шогготы уже рядом"*.

### **3) ATL – Вороний Грай**

Засыпай, засыпай, засыпай, родимый край.

Снегом, градом засыпай. В небе лишь вороний грай.

Что внизу, что внизу? Отсюда нам не улизнуть,

Лишь дай умыться нам росой – мы всем районом ждём весну.

Данный песенный текст строится на анафорах, при прослушивании композиции словно повторяющихся эхом: *"Засыпай, засыпай, засыпай, родимый край"*, *"Что внизу, что внизу?"*. Примечательно, что ATL пользуется омонимами для придания тексту большей мелодичности и зарифмованности, выходит игра слов на основе двух разных значений слова "засыпать" – "заполнять чем-то сыпучим" и "погружаться в сон".

Сюжетно в тексте рассматривается ожидание весны, выражаемое в звуковых, визуальных природных образах как напрямую, так и на основе периферийной семантической связи: *"снег"*, *"град"*, *"засыпать"*, *"лишь"*

*вороний грай*", *"дай умыться нам росой"*, *"ждём весну"*. АТЛ для придания местного колорита тексту часто снабжает строчки лексикой, характерной для молодёжной среды России девяностых годов. В данном случае он использует термин, объединяющий людей, живущих в определённом месте – "район". Таким образом текст наполняется семантикой современности, демонстрируя актуальность для нынешнего времени. Семантическая оппозиция "небо-земля" в тексте выражается через образ неба и вопросы с семантикой низа (*"Что внизу? Что внизу?"*).

Летающие вороны противопоставляются человеку, который не может летать и в силу этого остаётся прикреплен (*"Отсюда нам не улизнуть"*) к своему месту – к району.

#### **4) АТЛ – Ной**

И мне ль блаженствовать в раю, среди цветов покоясь,  
Покуда братья мои в бою бредут в крови по пояс?  
Сука, гордись грязной страной в радость, в горесть.  
Пронзит мне грудь "Красной Стрелой" – значит, нырнул под поезд.

В данном песенном тексте АТЛ обращается к проблеме неравенства, основанной на религиозной системе мироздания: человек, попавший в рай, наслаждается нахождением в нём, и это кажется несправедливым рэперу, поскольку иные воины, фигурирующие в сюжете, в то же время вынуждены сражаться (*"братья мои в бою бредут в крови по пояс"*). Лирический герой исполнителя агрессивно, используя явно ругательное "сука", призывает гордиться грязной страной (вероятно, подразумевая Россию), будучи в любом положении – *"в радость, в горесть"*. Возможно, это является обыгрыванием, сатирой по отношению к некоторым патриотам, которые слепо любят свою страну, свою власть, свои условия жизни, просто потому

что так принято, а не по причине комфорта жизни, и при этом навязывают свою позицию другим людям.

Игрой слов является строчка "*Пронзит мне грудь "Красной Стрелой" – значит, нырнул под поезд*", так как "Красная Стрела" – название поезда, курсирующего между Москвой и Петербургом, а не оружие. Благодаря аудиальному восприятию текста реципиенту может показаться, что речь идёт о настоящей стреле, и так в конце строчки выявляется характерный пуант, одновременно являющийся и уточнением: "*значит, нырнул под поезд*".

### **5) *SlippahNeSpi – Barrakuda***

В этих башнях сэр словно страшный зверь,  
Ждать так важно, ведь сделан выбор –  
Озарить сверхновой и пропасть  
В к-конце-концов в этой сраной трясине.

Я застрял барракудой в их грязных сетях!  
Я застрял барракудой в их грязных сетях!  
Я застрял барракудой в их грязных сетях!  
Я застрял барракудой в их грязных сетях!

В этих строфах SlippahNeSpi раскрывает идею своего существования в мире, которую можно рассмотреть как философскую концепцию существования. Через метафору "*озарить сверхновой*" лирический герой трека показывает, что принципиально важным для него является появление в массах на какой-то момент, за которым следует исчезновение. "Озарение" в данном контексте – показ себя публике в рэп-игре, становление популярным на короткий срок, после которого обязательно должен случиться спад тренда. Поскольку зачастую для рэперов основным средством заработка является организация гастролей, популярность и охват аудитории всегда остаются

важными факторами существования. Ввиду непредсказуемости тренда неизвестно, сколько времени потребуется для того, чтобы быть подхваченным волной популярности, оттого в тексте есть строчка *"Ждать так важно, ведь сделан выбор"*. Следовательно, лирический герой не испытывает желания зарабатывать исключительно творчеством, взлёты и падения его не устраивают до конца. Его преследуют усталость и, возможно, бремя собственного имени как рэп-исполнителя, оттого рефреном по всему песенному тексту идут строки припева *"Я застрял барракудой в их грязных сетях!"*.

### ***б) Хаски – Крот***

А я не знаю, как он выглядит,  
Но я во чреве его выходил,  
И чтобы я не забывал, что он вообще есть,  
Он трёт челюсть о челюсть, ощерясь.

Чуть только усну, чуть я только утихну,  
Он точит слепую ходов паутину во мне,  
Мягкие ткани взбивая в омлет,  
Он туннель прогрызает вовне.

Я избавлюсь от сна и обрадуюсь.  
Завтрашний день, запинаясь об радугу,  
Надо мной нависает подошвой.  
Я кроту вырезаю окошко:

О кожу скоблю бутылкой разбитой,  
Тряпьем обложившись — единственной свитой своей.



Вылезай, мохнатый, вылезай, мохнатый

Вылезай, мохнатый крот.

В данном фрагменте песенного текста Хаски показывает человека, явно страдающего от психического расстройства, которое благодаря сходству семантики, периферийно характеризующейся чем-то сокрытым, внутренним, оказывается зашифровано метафорой "крот". Поскольку крот живёт внутри лирического героя, ему до конца не известно, как он выглядит. Кротом он может являться исключительно из косвенных признаков, позже описанных в тексте. Крот в песенном тексте, как и психическое заболевание, развивается в сознании человека, зачастую скрыто и постепенно, оттого лирический герой *"во чреве выходил"* своего крота. И потому, что заболевание существует, оно проявляется в симптомах, выраженных дискомфортом. Хаски описывает дискомфорт так: крот *"трёт челюсть о челюсть, ощерясь"*. Частично анафорические высказывания *"Чуть только усну, чуть я только утихну"* подчёркивают внутреннюю ритмику текста. Как только лирический герой умолкает, как только затихают его мыслительные процессы, крот *"точит слепую ходов паутину"* внутри лирического героя текста. Исходя из описания крота, можно предположить, что на самом деле Хаски имеет в виду паранойю. *"Точить ходов паутину"* можно интерпретировать, помимо понимания буквального смысла, как продумывание совершенно разных страшных сюжетов (ходов), сплетённых между собой в паутину, семантически выражающую что-то липкое, неприятное. Крот пытается выйти наружу (*"Он туннель прогрызает вовне"*) – признаки заболевания становятся явно выраженными, проявляясь открыто, внешне. Крот – ещё и ночной кошмар, преследующий лирического героя текста во снах (я избавлюсь от сна и обрадуюсь). В таком состоянии, в котором он находится, тяжёло существовать, и оттого *"завтрашний день"* над ним *"нависает подошвой"*, словно готовый раздавить. Возможный выход из мучений герой

обнаруживает так: *"Я кроту вырезаю окошко: о кожу скоблю бутылкой разбитой"*. В современной психологии данный способ избавления от стрессов называется "селфхарм". Видимо, после вырезания окошка кроту лирическому герою становится легче – он приносит себе этим облегчающую состояние боль. Анафоры в конце анализируемого фрагмента обладают будто молитвенной, обрядовой семантикой: *"Вылезай, мохнатый, вылезай, мохнатый, вылезай, мохнатый крот"*.

### **7) *Oxxxuтиron* – Организация**

Нас преследуют сотни разведок,  
Нас исследуют толпы экспертов,  
Мы исчезнуть способны бесследно,  
Мелькнув в подворотне плащом напоследок.

Нас ни догнать, ни мечом обуздать нельзя,  
Ни одна стена нипочём,  
Ведь мы — запрещённая организация.  
Каждый из нас обречён замечать изъян  
Мироздания и расчёсывать,  
Мы — запрещённая организация.

В данном фрагменте песенного текста лирический герой представляется некой "запрещённой организацией", всё повествование ввиду этого ведётся не только от первого лица, но ещё и с употреблением местоимения "мы". *Oxxxuтиron* таким образом, пытаясь подчеркнуть сплочённость организации, оставляет её членов анонимными и неизвестными реципиенту. При выделении следующих частей строк мы можем сделать

вывод о том, что запрещённая организация относится к политически неодобряемым (что следует, прежде всего, из названия; добавляется политический контекст), преследуется и каждый раз оказывается неуловимой для власти, желающей её найти и раскрыть: *"Нас ни догнать, ни мечом обуздать нельзя"*, *"Ни одна стена нипочём"*, *"Нас преследуют сотни разведок"*, *"Нас исследуют толпы экспертов"*. Строчка *"Мелькнув в подворотне плащом напоследок"* отсылает воспринимающего песенный текст к популярному клише в кинематографе и романах жанра "детектив", когда преступник скрывается, сбегая от погони, непосредственно перед исчезновением на короткий промежуток времени показывая свой плащ.

Вероятно, что запрещённая организация не является подобием закрытого клуба, но стать её частью легко – следует лишь начать бороться с недостатками существующей системы: *"Каждый из нас обречён замечать изъян мироздания и расчёсывать, мы — запрещённая организация"*. Характерно, что член запрещённой организации не выбирает свой путь и не становится *не таким* по собственной воле – он именно *"обречён"* замечать изъян. Не исключается, что Охххутирон'ом и в этом песенном тексте рассматривается тоталитарный режим правления со всеми его недостатками, и из этого вытекают описания преследований, табуированность организации, запрет на наблюдение и "расчёсывание" изъянов.

#### **8) Охххутирон – Переплетено**

Всё переплетено, в руке сертификат,  
Что я сдерживаю мозг, только сердце — никак.  
Мой город устаёт чинить за деспотами власть,  
В разрезе предстаёт причинно-следственная связь,

И там всё переплетено: везде сатирикон,  
Бездействие закона при содействии икон.

Убейся, если ты не коп и если ты не власть,  
Наш город не спасёт и чудодейственная мазь.

В рассматриваемом нами тексте наблюдается рефреном словосочетание "*всё переплетено*", которое рассматривается исполнителем не только в буквальном смысле. Ему могут быть даны следующие трактовки: "*всё переплетено*" – символ запутанности и сложности мира, символ взаимосвязанности всех составляющих его элементов, символ скованности и обездвиженности. "*Сертификат*", свидетельствующий в тексте о том, что лирический герой "*сдерживает мозг*", может быть понят реципиентом, прежде всего, как справка о психическом состоянии (из биографии автора известно, что ему было поставлено несколько психических диагнозов, среди которых биполярное расстройство личности), дающая свободу после выхода из медицинского заведения. Однако антитезой сдерживанию мыслительного процесса (слово "мозг" в данном случае можно понимать именно как разум, сознание, мысли – рацию) является невозможность сдерживания сердца. В поэтическом искусстве, в разговорной речи "сердце" отвечает за любовь и страсть, за чувство справедливости, об этом нам могут говорить поговорки "что сердцу мило", "делай как сердце велит", "сердце болит" (по кому-то), "сердце кровью обливается". Следственно, лирическому герою неподвластен выбор, совершаемый не рациональной стороной мышления (мозгом), а волей справедливости, страсти, любви.

К тоталитаризму (контекстуально, исходя из существующих анализов творчества исполнителя) отсылает нас строчка "*Мой город устаёт чинить за деспотами власть*". Власть, как описывается в песенном тексте, "чинится", представляясь как механизм, как некое техническое устройство. Благодаря деятельности деспотом и "починке" власти вскрываются подробности причинно-следственной связи, вероятно, относимой к историческому процессу художественного мира исполнителя: снова появляется рефрен "*всё*"

*переплетено*", который объясняется лирическим героем как *"сатириконе"* (отсылка к "Сатирикону" Петрония, в сюжете которого рассматривалась скитальческая жизнь персонажей, явно не благородных, имеющих сомнительное прошлое), *"бездействие закона при содействии икон"* (явный произвол власти, прикрываемый при этом церковью). Призывом к самоубийству, подчёркивающим безысходность положения города художественного мира, автор текста намекает на невозможность существования человека в том обществе, где наблюдается господство тирании и народопользования: *"Убейся, если ты не коп и если ты не власть"*. Обречённость подчёркнута и сказочным началом, отсылающим нас к волшебству: *"Наш город не спасёт и чудодейственная мазь"*. Так и складывается картина города, который является образцом бесчестия и некорректного политического управления.

### ***9) Баста – Сансара***

Делай вопреки, делай от руки,  
Мир переверни, небо опрокинь.  
В каждом наброске, в каждом черновике  
Учитель продолжается в своём ученике.  
Всю мою жизнь я иду ко дну,  
Всю мою жизнь я искал любовь, чтобы любить одну.  
Они сказали, нас поздно спасать и поздно лечить.  
Плевать, ведь наши дети будут лучше, чем мы.

Когда меня не станет, я буду петь голосами  
Моих детей и голосами их детей.  
Нас просто меняют местами –  
Круговорот людей.

В данном песенном тексте лирический герой Басты размышляет о цикличности жизни, основываясь на системе миропонимания индийских религий – индуизма, буддизма, сикхизме, в которых завершение жизни предусматривает дальнейшее перерождение в новом теле, выбираемом в зависимости от совокупности поступков всей прошлой жизни, называемой кармой. Баста пользуется термином "сансара", акцентируя внимание на мотиве перерождения и добавляя в него новую семантику.

Песенный текст обладает характером назидания, и многие его фрагменты могут быть поняты как совет, рекомендация: *"Делай вопреки, делай от руки"*, *"Мир переверни, небо опрокинь"*. Ввиду важности для данного исполнителя сохранения в себе творческого начала Баста рекомендует его слушателям-последователям, которые также творят, отличаться от других, запоминаясь чем-то особенным и новым. Мотив сансары начинает проявляться в строчках *"в каждом наброске, в каждом черновике учитель продолжается в своем ученике"*, предельно раскрываясь в припеве – сильной позиции песенного текста:

*"Когда меня не станет, я буду петь голосами*

*Моих детей и голосами их детей.*

*Нас просто меняют местами –*

*Круговорот людей."*

Понимание сансары автором песенного текста приобретает обновлённые черты в сравнении с религиозным понятием – для Басты перерождением является и продолжение человеческого рода, так как в каждом ребёнке родитель оставляет часть себя. Точно так же в строчке *"учитель продолжается в своём ученике"* перерождение рассматривается как некое наследование творческого метода и, следовательно (в художественном понимании), продолжение себя и своей души даже вне родственных связей.

Песенный текст также обладает и исповедальным, биографическим характером, что выражается в следующих строчках: *"Всю мою жизнь я иду*

ко дну", "Всю мою жизнь я искал любовь, чтобы любить одну". Однако ошибки прошлого и недостатки не кажутся критичными ввиду того, что существует сансара (уточнение: с индивидуальным пониманием автора): "Плевать, ведь наши дети будут лучше, чем мы". Таким образом продолжение себя в творчестве и в своих детях для лирического героя песни является причиной не переживать и не стараться исправлять в себе неисправимое.

### ***10) Макс Корж – Зелёный чемодан***

Сам себе Магеллан –

Изведать мир дай мне только повод,

Ведь что мы видели с тобой,

Кроме бетонных серых коробок?

Я знаю все оправдания, но нет причин, чтобы

Отказаться увидеть земные красоты,

Если хотим мы напиться свободы —

Пакуй зелёный чемодан.

В данном фрагменте песенного текста Макс Корж вводит в своё творчество мотив странствия. Первая строчка уже является темообразующей, задаёт контекст и семантику путешествия благодаря упоминанию исторической личности: "Сам себе Магеллан" (Фернан Магеллан – мореплаватель, совершивший первое кругосветное путешествие). Причиной исследовать мир для лирического героя песенного текста является неудовлетворённость теми условиями, в которых он жил: "Ведь что мы видели с тобой, кроме бетонных серых коробок?". Под бетонными серыми коробками лирический герой подразумевает панельные дома, популярные в России и в ряде стран СНГ. При этом, вероятно, он пытается сподвигнуть людей из своего круга общения на совместное путешествие, но получается в ответ аргументированные отказы: "Я знаю все оправдания". Странствие для

лирического героя – возможность ощутить свободу (метафора "*напиться свободы*") демонстрирует явную жажду, желание героя заняться познанием свободы); и единственное, что указывается в тексте песни как начало путешествия, общий мотив – сбор вещей ("*Пакуй зелёный чемодан*"). Характерно в данной строчке уточнение цвета чемодана: зелёный цвет известен в культурном, психологическом контекстах как цвет умиротворения, спокойствия, природы. И, поскольку лирический герой желает "*увидеть земные красоты*", зелёный цвет оказывается символом природы в данном песенном тексте.

### ***11) Oxxxymiron – Где нас нет***

Там, где нас нет, горит невиданный рассвет,  
Где нас нет — море и рубиновый закат,  
Где нас нет — лес, как малахитовый браслет,  
Где нас нет — на Лебединых островах,  
Где нас нет, услышь меня и вытащи из омута,  
Веди в мой вымышленный город, вымощенный золотом.  
Во сне я вижу дали иноземные,  
Где милосердие правит, где берега кисельные.

Данный песенный текст является, по сути, расширенной версией известной поговорки "хорошо, где нас нет". Место, "*где нас нет*" – чудесное, сказочное, привлекающее своей природной красотой, и автор песенного текста обыгрывает это, обогащая текст эпитетами, сравнениями, отсылками к сказочным мотивам: "*рубиновый закат*", "*лес, как малахитовый браслет*", "*на Лебединых островах*", "*где берега кисельные*".

При этом в данном неизвестном месте – в этой *terra incognita* – становится необходимым услышать и найти лирического героя песни: "*услышь меня и вытащи из омута*". Поскольку омут может символизировать



какую-либо беду, в которую попал герой текста, он просит о помощи в своем воображаемом мире. Ему необходима поддержка, поэтому повелительное наклонение глаголов ("*услышь*", "*вытащи*", "*веди*") здесь обладает семантикой не императивности, а, в большей степени, просьбы, мольбы. Потому просьба отвести героя в его же вымышленный город оказывается, по сути, мольбой о спасении. Вымышленность художественного мира текста подчёркивает конфликт, схожий с романтическим: всё идеальное находится там, "*где нас нет*", и это показывает явно выраженное двоemiрие текста. Строчка "*во сне я вижу дали иноземные*" раскрывает суть рефрена "*где нас нет*" – причина этому в том, что и данного идеального мира на самом деле не существует. В оппозицию иным текстам исполнителя, в данном тексте реципиенту показывается идеальный мир с желанной властью ("*где милосердие правит*"), однако он существует лишь в воображении лирического героя.

### **2.2.3. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих проблемы войны**

Одной из актуальных проблем (хотя и менее частотных в сравнении с перечисленными выше) в текстах рэпа являются проблемы войны. Данные проблемы отражены в текстах рэпа в самых разных аспектах: и как масштабное явление, и как трагедия отдельного человека, сквозь призму переживаний которого ретранслируются тяготы и лишения, радостные и печальные события, переживаемые народом, оказавшимся в тяжёлом пространстве войны. Например:

#### ***1) Рем Дигга – На Юг***

Лапа раздора как плющ, как спрут.

Если поверну, меня не поймут.

Родная, не горюй, не зови, не забудь,

Когда там, вдали, растворюсь в дыму.

Уходит караван на юг,  
Уходит в темноту.  
Каждый взял свою мечту,  
Чтобы она грела там – в аду.

В данном фрагменте песенного текста рассматривается война, но не в масштабе всеобщего, мирового явления, а с точки зрения человека, намеренно лишённого автором имени для приобретения универсальности текста. Возлюбленная лирического героя также не имеет имени, и таким образом текст перестаёт быть относимым к какой-либо конкретной личности, распространяясь на всё человечество в целом. Синонимично война в тексте обозначается метафорой "*лапа раздора*", и она расплзается, опутывая, "*как плющ*", "*как спрут*".

Дезертирство на войне исключено и предосудительно – "меня не поймут". Лирический герой просит свою возлюбленную не горевать, не звать его, но при этом обязательно не забыть, когда "там, вдали", он растворится в дыму. И дым, и неопределённость места пропажи подчёркивают семантику неизвестности, характерную для войны, выражаемую через мотив ожидания солдата.

Схожей семантикой обладают строки припева – *караван* (вероятно, в данном случае имеется в виду караван военной техники) уходит "в темноту", обычно ассоциируемую с неизвестностью, страхом, исчезновением. Каждый солдат "*взял свою мечту, чтобы она грела там – в аду*", то есть забрал мысли о том, как вернуться, желания, которые смогут его поддерживать и мотивировать на скорое возвращение героем. Войну автор сравнивает с адом на основе страданий, испытываемых в ней, огня, дыма.

Вторая мировая война, продолжавшаяся с 1939 года по 1945 год, стала крупнейшим вооружённым конфликтом в истории человечества, унесшим жизни миллионов людей. Это единственный конфликт, в котором было

применено ядерное оружие. Для Советского Союза Великая Отечественная война, длившаяся с 1941 по 1945 год, стала чудовищным испытанием. Победа в этой войне – это великий подвиг, мужество и героизм советского народа. Русские рэперы с уважением относятся к подвигам предков, и их благодарность выражена в следующих песенных текстах: «В тот день, когда окончилась война" (Лигалайз), «Первый отряд» (Лигалайз), «Руки милосердные» (Красное дерево), «Победа» (Триада), «Нас не нужно жалеть» (Баста), «Родина» (Руставели и Банги Хэп), «Адреса (1941 – 1945)» (ГРОТ feat. M. Town), «Никто не забыт» (Dino MC), «Вечно живой» (M. Family) и др.

Таким образом, война в песенном тексте представляется человеку наиболее неприятным и тяжёлым событием, отнимающим жизни и надежды.

#### **2.2.4. Лингвистический анализ песенных текстов, отражающих проблемы взаимоотношений в аспекте любовной лирики**

Проблемы взаимоотношений в аспекте любовной лирики – одни из наиболее частотных в песенных текстах современных направлений рэпа. проанализируем языковые особенности данных текстов на некоторых примерах.

##### **5) *Thomas Mraz – Chavron Ocean***

Мы стали свободней, когда поняли, что чего-то не можем:

Ты не сможешь спасти мою душу, но я могу ее уничтожить.

Мои паруса рвутся наверх, но там мало мест,

Оторваться от земли мне мешает мой крест.

Ты кроешь сильнее, чем ТГК.

Тут дождь из красного вина льет, как из душа.

Я не могу с тобою быть так же, как без тебя,

Но я могу найти нам новую сушу.

Данный фрагмент демонстрирует любовь, обладающую семантикой печали ввиду описываемого в тексте расставания лирического героя со своей возлюбленной. Осознание невозможности быть вместе обеспечило освобождением героев песенного текста: девушка не может спасти душу молодого человека, который, в свою очередь, способен её уничтожить. Строчку *«Мои паруса рвутся наверх, но там мало мест»* мы можем трактовать как невозможность обретения высшего чувства – любви – ввиду малого количества мест «наверху» (вероятно, в том месте, где испытывают счастье; возможно, это является символом рая). К тому же *«оторваться от земли мне мешает мой крест»* – крест в данном случае может обозначать и участь, и тягости судьбы (аналогичная семантика прослеживается во фразеологизме «нести свой крест»). Лирический герой мог бы отдать себя чувствам, воспарив от любви, но тяготы его жизни мешают осуществлению подобного.

Исполнитель сравнивает любовь с наркотиком, отмечая, что она способна обеспечить даже большим забвением («ТГК» в тексте – тетрагидроканнабинол, одно из главных действующих веществ марихуаны): *«Ты кроешь сильнее, чем ТГК»*. Ввиду невозможности воссоединения лирического героя с возлюбленной в тексте важным эпизодом является подобие запоя – алкогольное забытие, и «Chavron Ocean», выделяемый в названии как в сильной позиции текста, обозначает именно его («Chavron» – название полусладкого французского вина, «Ocean» – «океан», дословно «Океан Шаврона»): *«Тут дождь из красного вина льёт, как из душа»*. Следовательно, ввиду наличия метафоры *«дождь из красного вина льёт, как из душа»* мы и можем рассматривать случаи неумеренного употребления алкогольного напитка. Лирический герой песенного текста, вероятно, является мореплавателем, путешествующим в океане вина. В полном тексте встречаются метафоры *«Я – старик Сантьяго, и я снова в хлам»* (старик по

имени Сантьяго – главный герой произведения Эрнеста Хемингуэя «Старик и море»), «*Моя лодка у причала, и весь ветер ей отдам*» (состояние перед началом употребления алкоголя, «*весь ветер ей отдам*» – смелое и уверенное вхождение в океан вина), «*Как плачет океан Шаврона, не устану слушать*». Предельно усиливает любовный конфликт строчка «*Я не могу с тобою быть так же, как без тебя*». Единственная возможность что-либо восстановить – «*найти новую сушу*», переплыв океан вина.

## **2) Thomas Mraz – Миллион**

Один миллион следов, что оставил на этой тропе.

Хоть я влюблен, один на миллион, что мы будем вдвоем.

Ревущий фьорд внутри, но с виду как спящий каньон.

Когда я вышел из комы, я был уже в центре шторма.

Я тебя отпускаю, словно дерево листья,

Я тебя отпускаю, словно волосы в плечи,

Но твой запах всё едче, но твой запах всё едче,

Чёрт, когда станет легче, эй, когда станет легче?

В данном фрагменте песенного текста Thomas Mraz изображает мучительную любовь как путь, подчёркивая ее протяжённость, растянутость во времени.

Количество следов в строчке «*Один миллион следов, что оставил на этой тропе*» подчёркивает факт длительности этой любовной истории. Числительное «миллион», поставленное в заглавие, повторяясь в строчке «*Хоть я влюблен, один на миллион, что мы будем вдвоем*», обеспечивает текст ритмикой на лексическом уровне. Строчка «*Ревущий фьорд внутри, но с виду как спящий каньон*» через метафору дает реципиенту понять, что

только снаружи лирический герой выглядит спокойным, а в его чувственном мире всё разрывается на части. Характерно, что автором используется природная метафорика, описываемая рельефом (это образует семантическую связь между «тропой» лирического героя и тем, что он испытывает).

После прохождения пути героем он отпускает свою возлюбленную, при этом сравнениями выделяя естественность и закономерность этого решения: *«Я тебя отпускаю, словно дерево листья, я тебя отпускаю, словно волосы в плечи»*. К сожалению, это не приносит избавления от мучений, и посредством обонятельных ощущений («но твой запах всё едче»), междометий («чёрт», «эй»), вопросов («когда станет легче?») лирический герой песенного текста сообщает о продолжении своих страданий: *«Но твой запах всё едче, но твой запах всё едче, чёрт, когда станет легче, эй, когда станет легче?»*

### **3) АТЛ – Душегуб**

Небо — чёрный полиэтилен.

В нём ты хрупкая, как хрусталь,

Одна такая на селе

Перевернутая звезда.

Отдай мне каждый децибел,

Пока я не вошёл в азарт.

Пока в них сгинуть не успел,

Я выну твои глаза,

Чтоб никто тебя не узнал,

Никто б тебя не узнал,

Эх, когда в терновых кустах

К твоим я приложусь устам,

Чтоб никто бы не опознал,

Никто бы не опознал,

Никогда бы не опознал,  
Ни за что бы не опознал.

В данном песенном тексте лирический герой АТЛ выходит за рамки стандартных отношений, демонстрируя реципиенту крайность любовных чувств, выраженную в убийстве и некрофилии. «Чёрный полиэтилен» неба символизирует не только ночь – время страхов, уединения, тайн – но и сам материал, служащий небом для убитой возлюбленной лирического героя. Эта девушка – избранная, что подчёркивается фразами «одна такая» с фразеологическим оборотом «на селе» (вероятно, аналогично со случаем «первый парень на селе»), «перевернутая звезда» («звезда» в значении избранности, перевернутая звезда – символ Сатаны, демонического начала). Лирический герой песенного текста призывает свою избранницу отдать ему «каждый децибел», вероятно, в крике.

Задающими наиболее пугающий аспект данного текста являются строчки *«Пока в них сгинуть не успел, я выну твои глаза»*. Лирический герой наполнен страхом полюбить, и во избежание потери себя в любви решает обезобразить облик своей избранницы. Понимая возникновение ответственности за содеянное, герой текста решает сделать облик избранницы неузнаваемым во избежание опознания (*«чтоб никто бы не опознал, никто бы не опознал, никогда бы не опознал, ни за что бы не опознал»* – ритмизация отрицаний в анафорических строчках). Семантику мучительности любви задаёт пейзажный элемент – «терновые кусты», способные расцарапать кожу и принести боль. Заголовок текста обозначает истинный поступок героя – он является убийцей. Безусловную причастность к теме любви также показывает и поцелуй, о котором повествуется в строчке *«К твоим я приложусь устам»* (действие, что характерно, происходит с одной стороны, так как избранница лирического героя оказалась мертва). Так в припеве завершается описание ранящей любви, делающей человека способным убить, лишаящей рассудка.

### б) *Thomas Mraz – Жаркая ночь*

Хватит тупить, я хочу танцевать.

Я так долго не пил, я так ждал. Вот опять

Моя жажда вина, то, что ты без белья,

Ты танцуешь со мной. Моя чаша полна.

Эта жаркая ночь не заставит себя ждать,

Заставит меня целовать тебя там, где

Звезда расстегнёт это небо, как платье,

Сверкает в глазах твоих счастье, как молния.

Данный фрагмент песенного текста раскрывает любовь как явление, обеспечивающее весельем, счастьем, дарующее радость. Приподнятое настроение лирического героя подчёркивается желанием пить («моя жажда вина») и танцевать («я хочу танцевать»). Словосочетание «моя чаша полна» может являться отсылкой к стихотворению Максимилиана Волошина «Если сердце горит и трепещет»: «Если сердце горит и трепещет, если древняя чаша полна... – Горе! Горе тому, кто расплещет эту чашу, не выпив до дна». В обоих случаях чаша обладает сакральным характером, она напрямую связана с любовными отношениями, и ввиду этого мы можем говорить о наличии реминисценции, интертекстуального компонента.

Ночь в данном тексте носит семантику уединения, страсти, является сюжетообразующим элементом, что подчёркивается названием песни «Жаркая ночь». Прилагательное «жаркая» используется автором в значении страсти, пылкости, и это усиливает любовную семантику текста. Метафорически строчка «Где звезда расстегнёт это небо, как платье» обеспечивает любовь лирического героя семантикой глобальности – влюблённому лирическому герою кажется подчинённым одному настроению



весь мир. Стихийность момента страсти обозначается сравнением в строчке «Сверкает в глазах твоих счастье, как молния».

### 7) Гарри Топор – Жемчужина Визмории

Поедаю глазами эту планету, как «Марс»,  
От ярких цветов мне срывает каркас,  
Но не так: доберусь до тебя  
Через боль, кое-как, утопая в снегах.

Я встречу тебя, ты не попросишь кольцо  
В отличие от этих землянских дур,  
Ты полюбишь меня всеми тремя сердцами,  
А я подпрыгну наверх, чтобы достать Сатурн.

Из тубиков я приготовлю нам ужин,  
И ветер успеет замолчать на миг;  
Ты на своём мне прошепчешь, что я тебе нужен,  
Но мне никогда ведь не понять язык.

В данном фрагменте песенного текста любовь обладает фантастическим характером, так как романтические отношения в нём выстраиваются между землянином и инопланетной женщиной. Мотив путешествия лирического героя является темообразующим – он ищет истинную любовь, противопоставляя материальную привязанность землянок чистоте чувств инопланетянки: *«ты не попросишь кольцо в отличие от этих землянских дур»*. В первой строчке, взятой для анализа, демонстрируется игра слов: «Марс» – не только планета Солнечной системы, а ещё и шоколадный батончик, производимый компанией «Nestle». Другая планета очаровывает героя текста: *«От ярких цветов мне срывает каркас»* (вероятно, это видоизменённое сленговое выражение «срывает крышу», обозначающее

фразеологизм «сойти с ума»), и он добирается до своей избранницы «*через боль, кое-как, утопая в снегах*», идя на жертвы ради любви. Оппозиция любви инопланетной женщины и любви обычной землянки усиливается строчкой «*Ты полюбишь меня всеми тремя сердцами*» – фантастическая женщина способна полюбить в разы сильнее, и гиперболизированный ответ героя «*а я подпрыгну наверх, чтобы достать Сатурн*» выделяет наличие обратной связи в таких чувствах. Семантика космического путешествия также образуется благодаря упоминанию еды космонавтов: «*из тюбиков я приготовлю нам ужин*». Характерно, что для любви в данном песенном тексте даже не нужно взаимопонимания: «*Ты на своём мне прошепчешь, что я тебе нужен, но мне никогда ведь не понять язык*», и это одновременно демонстрирует недостаток космической любви между цивилизациями, выражаемый в отсутствии взаимопонимания между партнёрами.

### **2.2.5. Лингвистический анализ песенных текстов, относящихся к теме экологии**

Ещё одна из актуальных проблем, которые нашли отражение в языке рэп-текстов – проблемы экологии. Проанализируем лингвистические особенности вербальной ретрансляции данных проблем на примере наиболее популярных текстов.

#### ***1) ATL – 1000***

По синей-синей планете себя размазывает

Жирным слоем безобразная биомасса.

Только мухи тут подохнут в экстазе.

Только муки и никакой эвтаназии.

В данном фрагменте песенного текста ATL метафорически описывает загрязнение планеты, в котором виновато человечество. "Синяя-синяя" (цвет

подчёркивает семантику чистоты, незагрязнённости) планета – Земля – оказывается покрыта слоем человечества, описанного эпитетом "безобразный", названного биомассой. Человечество в данном песенном тексте распространяется на всей планете подобно болезни, уничтожая не только окружающую среду, но и себя (*"Только муки и никакой эвтаназии"*), и существование его безрадостно (*"Только мухи тут подохнут в экстазе"*). По мнению повествователя АТЛ, человечество обречено на самоуничтожение, потому его распространение неминуемо связывается со смертью и истреблением человеческого рода.

## ***2) DEEP-EX-SENSE – Хомо Саспенс***

Зло приходит,

Мир спасают,

Но ведь есть

Другой сценарий,

Где она смотрит в небо на звёзды в ночи;

Ей все надоело: есть сотни причин;

Зашить её вены не смогут врачи,

И все её тело как сломанный щит.

Кровавая лава зальёт города

И все наши планы сотрёт навсегда.

Она вскрыла вены, ушла на покой.

Так наша планета покончит с собой.

В данном фрагменте песенного текста также демонстрируется мотив самоуничтожения, однако человечество здесь является в большей степени жертвой, чем инициатором, так как решает покончить с собой Земля, уставшая от войн, загрязнения, катастроф (*"всё её тело как сломанный*

щит"). При этом самоубийство планеты является необратимым процессом, который, к тому же, невозможно остановить (*"защитить её вены не смогут врачи"*). Кровью Земли метафорически выступает лава, несущая смерть человечеству (*"Кровавая лава зальёт города и все наши планы сотрёт навсегда"*). Исполнитель в этом песенном тексте обыгрывает характерный для многих художественных произведений сюжет со счастливым концом, переворачивая его и образуя ему оппозицию: *"Зло приходит, мир спасают, но ведь есть другой сценарий"*. Характерно, что Земля не является злом, и оппозиция "добро-зло" здесь проявляется только относительно строчки "Мир спасают". Зло, как считает лирический герой DEEP-EX-SENSE – это человечество, бесконечно ведущее войны и портящее себе же условия проживания. Так в тексте вскрывается конфликт, частично связанный с загрязнением окружающих человека условий жизни.

## Выводы по второй главе

В рамках второй главы нами был проведён лингвистический анализ песенных текстов, относящихся к различным направлениям рэпа. в результате данного анализа мы пришли к следующим выводам:

1. Рэп в России оказался частью политического, религиозного, социального, философского дискурсов. Заметная часть рэп-текстов стала важным художественным явлением, в связи с чем лингвистический анализ песенных текстов, относящихся к различным направлениям рэпа, позволяет выявлять лингвистические особенности современной культурной индустрии.
2. Темы, которые поднимают в своих стихах рэперы, разнообразны: любовь, творчество, мечты, одиночество, деньги, призыв к действию. Современные рэперы часто поют о бедности, о криминале, о драках, о наркотиках, о любви и о мечтах и надеждах нового поколения. Лингвистические особенности текстов рэпа обусловлены тематикой и проблематикой данных текстов.
3. Достаточно часто рэперы в своих стихах используют нецензурную и негативную лексику. Рэп-тексты отличаются обилием вульгаризмов и сленгизмов. Это является языковой особенностью рэп-композиций. Именно те тексты, в которых использован акцент на так называемой сниженной лексики (нон-стандарт), являются наиболее экспрессивными, особенно ярко передающими мысли и эмоции автора, и, соответственно, наиболее интересующими и волнующими слушателя и читателя.
4. Несмотря на сленгизмы и вульгаризмы, в рэп-текстах темы выбираются общечеловеческие и актуальные для современного слушателя: любовь, город, избранность, своеобразие рэпа, творчество рэперов, любовь к родине, патриотизм, даже проблема загрязнения окружающей среды. Лексика и ритмика текстов

ориентированы на эмоциональный фон слушателя, их задача – вызвать у реципиента эмоции, эмпатию, душевный отклик. Темы, которые раскрывают мысли, душевные переживания молодых музыкантов, являются особенностью русскоязычного рэпа. Лексические средства, которые усложнены в семантическом плане, играют роль психологического воздействия на слушателя.

## Заключение

Выпускная квалификационная работа была посвящена рассмотрению лингвистических особенностей песенных текстов на примере современных направлений рэпа.

В рамках первой главы – *«Песенный текст в аспекте лингвистических исследований»* – были проанализированы подходы к определению песенного текста и его функции, рассмотрен многоаспектный характер исследований песенных текстов в лингвистике. По результатам данной части исследования мы пришли к следующим **выводам**:

1. Песенный текст – особое языковое явление: текст песни, созданный в соответствии со вкусами и запросами современного общества, как отражает актуальное состояние языка и лингвокультуры народа, так и предвосхищает перспективы эволюции этого языка и общества. В тексте песни максимально полно реализуется семантическая формула системной триады текста (внутренней формы – интуицию, содержания – эмоцию, внешней формы – рацию) как объекта лингвистики и её аспектов: чутье внутренней формы слова интуитивно переходит в общее текстовое содержание, вызывающее определенные эмоции, и через него – в рацию окончательно отобранных языковых средств внешней формы текста. Песенный текст является репрезентантом культурных смыслов, релевантных для данного временного периода.

2. Песенный текст многофункционален. В нём могут быть реализованы развлекательная, поэтическая, эмотивная, коммуникативная функции, могут быть задействованы прагматическая и фатическая функции. Поэтическая функция обладает прямой связью с поэтическими литературными жанрами, эмотивная проявляется в авторской оценке того или иного явления либо в субъективной модальности. Непосредственно музыкальная часть песни ориентирована на бессознательное реципиента, обеспечивает его эмпатию. Коммуникативная функция служит для передачи информации. Фатическая функция обладает целью установления связи

между автором и слушателем и заключается как в провозглашении тех или иных установок, имеющих философское, политическое, культурное начало, так и в передаче бессознательного.

3. Исследование песенных текстов актуализируется в лингвокультурологическом, когнитивном, лингвострановедческом, концептуальном, этнолингвистическом, социолингвистическом, психолингвистическом аспектах. В рамках лингвокультурологии песенные тексты могут рассматриваться как ретрансляторы культуры. Является необходимым при исследовании песенного дискурса и когнитивный подход, обеспечивающий рассмотрение языковой картины мира, выраженной в песенном тексте. Отдельная часть музыкальных композиций при прослушивании обладает способностью формировать у реципиентов собственную концептосферу. Язык песни может рассматриваться как социальная разновидность языка с позиции социолингвистики. Именно по этим причинам изучение песенного дискурса окажется наиболее перспективным с позиции лингвокультурологического, социолингвистического и концептуального подходов. При анализе части жанров песенного дискурса важно обращение к социолингвистическим подходам. Приоритетным это становится при анализе песенного дискурса, обладающего принадлежностью к жанру «рэп», поскольку направления рэпа рассматриваются в контексте особенностей субкультуры, связанной со становлением данного жанра, современным направлениям которого в лингвистическом аспекте посвящена практическая часть нашего исследования.

Во второй главе – *«Лингвистические особенности песенных текстов, относящихся к современным направлениям рэпа»* – были уточнены актуальный тематический диапазон и проблематика текстов рэпа, приведены результаты лингвистического анализа текстов рэпа в рамках их тематики и проблематики. В рамках данной части исследования мы пришли к следующим **выводам**:



1. Рэп в России оказался частью политического, религиозного, социального, философского дискурсов. Заметная часть рэп-текстов стала важным художественным явлением, в связи с чем лингвистический анализ песенных текстов, относящихся к различным направлениям рэпа, позволил выявить лингвистические особенности современной культурной индустрии.

2. Темы, которые поднимают в своих стихах рэперы, разнообразны: любовь, творчество, мечты, одиночество, деньги, призыв к действию. Современные рэперы часто поют о бедности, о криминале, о драках, о наркотиках, о любви и о мечтах и надеждах нового поколения. Лингвистические особенности текстов рэпа обусловлены тематикой и проблематикой данных текстов.

3. Достаточно часто рэперы в своих стихах используют нецензурную и негативную лексику. Рэп-тексты отличаются обилием вульгаризмов и сленгизмов. Это является языковой особенностью рэп-композиций. Именно те тексты, в которых использован акцент на так называемой сниженной лексики (нон-стандарт), являются наиболее экспрессивными, особенно ярко передающими мысли и эмоции автора, и, соответственно, наиболее интересующими и волнующими слушателя и читателя.

4. Несмотря на сленгизмы и вульгаризмы, в рэп-текстах темы выбираются общечеловеческие и актуальные для современного слушателя: любовь, город, избранность, своеобразие рэпа, творчество рэперов, любовь к родине, патриотизм, даже проблема загрязнения окружающей среды. Лексика и ритмика текстов ориентированы на эмоциональный фон слушателя, их задача – вызвать у реципиента эмоции, эмпатию, душевный отклик. Темы, которые раскрывают мысли, душевные переживания молодых музыкантов, являются особенностью русскоязычного рэпа. Лексические средства, которые усложнены в семантическом плане, играют роль психологического воздействия на слушателя.

## Список литературы

1. Алексеева, Н. А. Особенности реализации текстовых категорий в креолизованном тексте песни (на материале англоязычных песен в стиле кантри): автореф. дис. канд. филол. наук. – СПб., 2013. – 26 с.
2. Алешинская, Е. В. Английский язык как средство конструирования глобальной и локальной идентичности в российской популярной музыке / Е.В. Алешинская, Е.С. Гриценко // Вестник ННГУ, 2014. – № 6. – С. 189–193.
3. Арнольд, И. В. Экспрессивные средства английского языка / И.В. Арнольд. – М.: Просвещение, 1982. – 137 с.
4. Бабенко, Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. / Л.Г. Бабенко. – Москва; Екатеринбург: Академический Проект: Деловая книга, 2004. – 464 с.
5. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста: учебник для вузов по спец. "Филология" / Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 532 с.
6. Байгазиев, Д. Т. Песенный дискурс как креолизованный текст. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pesennyu-diskurs-kak-kreolizovannyyu-tekst/viewer> (дата обращения: 30.01.2022).
7. Баранцев, Р. Г. Плодотворная семантика триадической структуры – URL: <http://libed.ru/knigi-nauka/302-7-rg-barancev-izbrannie-teksti-avtografiya-stanovlenie-trinitarnogo-mishleniya-sinergetika-sost-alekseev-2013-sod.php> (дата обращения: 30.01.2022).
8. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня / Н.С. Болотнова / Под ред. С.В. Сыпченко. –Томск: Изд-во Томского ун-та, 1992. – 312 с.

9. Болотова, Ю. В. Коммуникативный анализ песен на занятиях по РКИ / Ю.В. Болотова // Проблемы современного педагогического образования. – 2017. – № 55-4. – С. 83–89
10. Большакова, Л. С. Метафора в англоязычном поликодовом тексте: на материале британских и американских музыкальных видеоклипов): автореф. дис. к. филол. н.: 10.02.04. – Самара, 2008. – 24 с.
11. Боярская, М. И. Символизация в песенных текстах группы «Битлз»: дис. / Волгоград, 2016. – 23 с.
12. Валгина, Н. С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.
13. Васильева, В. В. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст / В.В. Васильева. – URL: <http://psujourn.narod.ru/lib/vasilyeva1.html> (дата обращения: 30.01.2022).
14. Верещагин, Е. М. Язык и культура: Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы: монография / Е. М. Верещагин; В. Г. Костомаров. – М. Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 509 с.
15. Вежбицкая, А. Понимание культур через посредство ключевых слов. М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
16. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Монография. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
17. Головкин, Е.А., Семенова, Е.А. Лингвистические особенности текстов песен французских рэп-исполнителей / Е.А. Головкин, Е.А. Семенова. – [http://www.rusnauka.com/34\\_NIEK\\_2013/Philologia/7\\_149703.doc.htm](http://www.rusnauka.com/34_NIEK_2013/Philologia/7_149703.doc.htm)
18. Гореликова, М. И. Лингвистический анализ художественного текста / М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз., 1989. – 152 с.

19. Дридзе, Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. Проблемы семиосоциопсихологии – М.: Наука; Академия наук СССР, Институт социологических исследований, 1984. – 268 с.
20. Ерыкина, М. А. Лингводидактическая типология песенного материала / М. А. Ерыкина, Ю. Б. Кузьменкова / Вестник центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. 2015. С. 47–53.
21. Завалишин, А. Ю. Русская рэп-культура: специфика научного анализа / А. Ю. Завалишин, Н. Ю. Костюрина. / Журнал интегративных исследований культуры. – 2020. – Т. 2. – № 1. – С. 60–68.
22. Казарин, Ю. В. Лингвистический анализ текста: учебное пособие для вузов / Ю. В. Казарин; под научной редакцией Л. Г. Бабенко. – 2-е изд. – Москва: Издательство Юрайт, 2022. – 132 с. – URL: <https://urait.ru/bcode/493442> (дата обращения: 12.02.2022).
23. Кокорина, Г. В. Социокультурный аспект песенных материалов. – URL: <https://rudocs.exdat.com/docs/index-426003.html> (дата обращения: 29.01.2022).
24. Кудрявцева, Н. Ю. Современная популярная песня как объект лингвистического исследования / Лингвистика XXI века. Материалы федеральной науч. конф. Екатеринбург, 2004. – 85 с.
25. Кучукова, Л. П. Грамматическая характеристика народно-песенного лирического дискурса (на материале немецких и русских внеобрядовых голосовых песен): дис. к. филол. н.: 10.02.20. – Тверь, 2004. – 20 с.
26. Левина, А. Е. Влияние текста популярной современной песни на формирование речевой культуры современной молодёжи. – URL: <https://files.school-science.ru/pdf/3/31721.pdf> (дата обращения:

- 30.01.2022).
27. Ли, О. Д. Песенный текст как объект лингвистического исследования / О. Д. Ли / Международный научно-исследовательский журнал. – 2020. – № 8 (98). – Ч. 3. – С. 86–89. – URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/pesennyu-tekst-kak-obekt-lingvisticheskogo-issledovaniya> (дата обращения: 15.01.2022).
  28. Максименко, О. И. Поликодовый музыкальный поэтический дискурс / Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. – 27–37 с.
  29. Матрусова, А. Н. Современный песенный текст: зеркало языка / Знания, мысли, новости. 16.05.2019 – URL: <http://www.radnews.ru/современный-песенный-текст-зеркало-я/> (дата обращения: 30.01.2022).
  30. Мищенко, А. Н. Песенный дискурс как источник метафорического моделирования / А. Н. Мищенко, Н. А. Сегал // Вестник социально-гуманитарного образования и науки.– 2017. – С. 85–98. – URL: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/1776/8.pdf>(дата обращения: 30.01.2022).
  31. Панченко, Т. А. Этот день мы приближали как могли... . Песни о войне на уроках РКИ / Т,А. Панченко // Русский язык за рубежом. 2010. – № 2 (219). – С. 4–29.
  32. Пашкова, Е. А. Песенный дискурс в общем контексте культуры / Е. А. Пашкова / Молодой ученый. –2018. – № 27 (213). – С. 184–186. – URL: <https://moluch.ru/archive/213/52001/>(дата обращения: 30.01.2022).
  33. Плотницкий, Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. к. филол. н.: 10.02.04. Самара, 2005. – 183 с.
  34. Плотницкий, Ю. Е. Лингвистические особенности песенной лирики группы “Queen” / Лингвистика и методика обучения английскому

- языку на пороге нового тысячелетия: Материалы и тезисы докладов 6-й региональной конференции преподавателей английского языка. – Самара, 2001. – 39–42 с.
35. Плотницкий, Ю. Е. Особенности современного песенного дискурса / Современные стратегии обучения английскому языку: теория и практика: Материалы и тезисы докладов VII Межрегиональной научно-практической конференции. – Самара, 2001. – 16–21 с.
36. Плотницкий, Ю. Е. Песенный дискурс как компонент культуры / Прагматические и социокультурные аспекты лингвистики и методики: Сб. статей. – Самара, 2002. – 54–58 с.
37. Плотницкий, Ю. Е. Особенности англоязычного песенного дискурса / Язык в пространстве и времени: Тезисы и материалы международной научной конференции 29–30 октября 2002 г. – Самара, 2002. – Часть 1. – 182–185 с.
38. Плотницкий, Ю. Е. песенный дискурс как компонент массовой культуры / Bridging linguistics and methodology: Материалы и тезисы докладов VIII Межрегиональной научно-практической конференции. – Самара, 2003. – 141–146 с.
39. Плотницкий, Ю. Е. Creolized text as a product of interaction of language and music / The symphony of ELT: International conference materials. – Курск, 2003. – 75–76 с.
40. Плотницкий, Ю. Е. К вопросу о соотношении вербального и мелодического компонентов в текстах англоязычного песенного дискурса / Проблемы преподавания иностранных языков в контексте модернизации образования: Сборник материалов и тезисов докладов IX Межрегиональной научно-практической конференции. – Самара, 2003. – 158–160 с.
41. Плотницкий, Ю. Е. Песенный дискурс как особый вид бытийного дискурса / Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: Материалы международного симпозиума. – Волгоград, 2003.

– Часть 2. – 99–102 с.

42. Потебня, А. А. Мысль и язык / Слово и миф. М., 1989. – URL: [http://vassilenkoanatole.narod.ru/olderfiles/1/potebnau\\_mysl\\_i\\_yazyk.pdf](http://vassilenkoanatole.narod.ru/olderfiles/1/potebnau_mysl_i_yazyk.pdf) (дата обращения: 26.01.22).
43. Пысина, И. С. Языковые особенности молодежного англоязычного песенного дискурса – URL: <https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/209268/1/Пысина%20И.%20С.ЯЗЫКОВЫЕ%20ОСОБЕННОСТИ%20МОЛОДЕЖНОГО%20АНГЛОЯЗЫЧНОГО%20ПЕСЕННОГО%20ДИСКУРСА.pdf> (дата обращения: 30.01.2022).
44. Родионова, Н. Н. Песенный материал на уроках русского языка как иностранного на довузовском этапе обучения (из опыта начинающего преподавателя) / Н.Н. Родионова // Проблемы преподавания филологических дисциплин иностранных учащихся. Воронеж, 2012. – 114–119 с.
45. Самылова, Ю. В. Особенности перевода англоязычного песенного рок-дискурса / Материалы IV Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». – URL: <https://scienceforum.ru/2012/article/2012001070> (дата обращения: 30.01.2022 ).
46. Черкес, Т. В. Мотивационно-ценностная роль песни на уроке РКИ // В сборнике: Методика преподавания иностранных языков и РКИ: традиции и инновации / Сборник материалов II Международной научно-методической конференции-вебинара. – 2017. – 178–187 с.
47. Черемисин, А. М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: дис. к. филос. н.: 24.00.01. – Тамбов, 2004. – 162 с.
48. Чернявская, Я. Л. Народные песни как материал для аудирования на занятиях РКИ / В сборнике: "...Где дух Господень, там свобода" (2 КОР. 3:17). Материалы XI Международного форума "Задонские

- Свято-Тихоновские образовательные чтения". – 2016. – 281–287 с.
49. Шарифуллин, С. Б. Вербально-иконические тексты в современной музыкальной коммуникации: на материале видеоклипов): автореф. дис. к. филол. н.: 10.02.04. –Красноярск, 2013. – 21 с.
50. Шведова, И. Р. Музыкальный дискурс как актуализация эзотерического / И.Р. Шведова // Язык и межкультурная коммуникация. – Великий Новгород:Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2011. – С. 115–120.
51. Шевченко, О. В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса / Известия Росс гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена, № 115. – СПб: ООО «Книжный дом», 2009. – С. 242–249.
52. Шевченко, О. В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): автореф. дис. к. филол. н.: 10.02.04. – Волгоград, 2009. – 22 с.
53. Широкова, О. А. Русская песня как средство расширения культуроведческих и языковых знаний иностранных учащихся / В сборнике: Международное образование и сотрудничество. Сборник материалов V Международной научно-практической конференции. – М.: МАДИ, 2017. – 27 с.
54. Янченко, Я. М. Лингвистический аспект исследований песенного дискурса: актуальность и многоаспектность / Я.М. Янченко. / Мир науки. Социология, филология, культурология. – 2019. – №4. – Т. 10. – 1–8 с.
55. Aleshinskaya, E. Key Components Of Musical Discourse Analysis / Research in Language, 2013, vol. 11:4, 423–444 pp.
56. Blacking, J. Yearbook for Traditional Music. Vol. 14, 1982, 15–23 pp.
57. Cutler, C.A. Hip-Hop language in sociolinguistics and beyond / Language and Linguistics Compass. 2007.



58. Faizal, R. Discourse Analysis of a Song Lyric Entitled "We Will Not Go Down" / Register Journal, Vol. 9, Iss. 1, 90–105 pp. (2016).
59. Leeuwen, T. The critical analysis of musical discourse, Critical Discourse Studies, 9:4, 2012, 319–328 pp.
60. Li, X. An Attitudinal Analysis of English Song Discourse from the Perspective of Appraisal Theory / Journal of Language Teaching and Research; Vol. 7, No 3, 2016, 559–565 pp.

### Словари

61. Бирих, А.К. Русская фразеология: ист.-этимол. слов.: около 6000 фразеологизмов / А.К. Бирих, В.М. Мокиенко, Л.И. Степанова; под ред. В.М. Мокиенко; С.-Петербург. гос. ун-т, Межкаф. словарь. кабинет им. Б.А. Ларина. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Астрель [и др.], 2005. – 926 с.
62. Большой толковый словарь русских существительных: свыше 15 000 имен существ., идеограф. описание, синонимы, антонимы / под общ. ред. Л. Г. Бабенко. – Москва : АСТ-Пресс Книга, 2005. – 862 с.
63. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – Москва: Советская энциклопедия; Санкт-Петербург: Фонд "Ленингр. галерея", 2002. – 1628 с.
64. Крысин, Л.П. Толковый словарь иноязычных слов: Ок. 25000 слов и словосочетаний / Л. П. Крысин. – Москва: Рус. яз., 1998. – 846 с.
65. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – Москва: Советская энциклопедия, 1990. – 682 с.
66. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. В 2 т. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель.
67. Мелерович, А.М., Мокиенко, В.М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь / А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко. – М.: Русские словари, Астрель, АСТ, Харвест, Lingua", 2005. – 864 с.

68. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; под ред. Л. И. Скворцова. – 26-е изд., испр. и доп. – М.: Оникс, 2009. – 1359 с.
69. Словарь русского языка в 4-х т. / под ред. А.П. Евгеньевой. – Москва: АН СССР, Русский язык, 1981-1984.
70. Словообразовательный словарь русского языка : В 2 т. : Более 145000 слов / А. Н. Тихонов. - 3. изд., испр. и доп. - Москва : АСТ : Астрель. Т. 1. – 2003. – 860 с.
71. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. : Более 145000 слов / А. Н. Тихонов. – 3. изд., испр. и доп. – Москва: АСТ: Астрель, Т. 2. – 2003. – 941 с.