



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра английского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему «Лексико-стилистические особенности песен современных британских инди исполнителей»

Исполнитель _____ Ширяев Антон Сергеевич _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ к.ф.н, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Минина Ольга Георгиевна _____

««К защите допускаю»

Заведующий кафедрой

_____ к.ф.н., доцент _____
(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

«21» июня 2022г.

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы исследования.....	5
1.1.История возникновения и развития инди-стиля в музыке.....	5
1.2.Определение понятия инди-стиль.....	13
1.3.Отечественные и зарубежные исследователи о лингвистических особенностях музыкальных текстов.....	20
1.4.Инди-стиль как объект исследований отечественных и зарубежных лингвистов.....	33
Глава 2. Лексико-стилистические особенности текстов британских инди-исполнителей.....	38
2.1.Стилистически-тематические особенности.....	38
2.2.Тропы и фигуры речи.....	40
2.3.Особенности синтаксиса	46
2.4.Особенности перевода текстов песен инди-исполнителей с английского на русский.....	52
2.5.Пример полного лексико-стилистического анализа на материале исполнителей: YUNGBLUD и Florence and the Machine.....	57
Заключение.....	68
Список использованной литературы.....	72
Приложение.....	79

Введение

Изучение феномена текста песенного дискурса в современной лингвистике в наши дни как никогда ранее вызывает повышенный интерес. Основной трудностью является то, что текст песенного дискурса – это сложное единство музыкального и вербального компонентов.

Актуальность тематики данного исследования обусловлена необходимостью более глубокого и всестороннего филологического изучения песенного дискурса, а также недостаточным вниманием современной филологии к данному явлению. Песенному дискурсу посвящены немногочисленные труды, в частности, работы Плотницкого Ю.Е, Ворошиловой, М. Б, Клычковой. М.А, Астафуровой.Т.Н, Шевченко О.В. Лингвистический анализ англоязычного песенного дискурса, в частности с инди музыкой, остаётся редкой научной практикой, что обуславливает новизну и актуальность данной работы.

Новизна исследования заключается в том, что в рамках отечественного и зарубежного языкознания ещё не было комплексного исследования, описывающего музыкальный инди-стиль, как цельное музыкальное направление. Недостаточно также исследований, где был бы произведен подробный лексико-стилистический анализ лирики инди-артистов.

Объект исследования – инди-стиль в англоязычном песенном дискурсе

Предмет исследования – лексико-стилистические особенности текстов песен современных британских инди-артистов

Целью данного исследования является выявление ключевых культурно-лингвистических характеристик музыкального инди-стиля, а также лексико-стилистических особенностей текстов песен британских инди-исполнителей.

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

- изучить историю возникновения инди-культуры;
- дать рабочее определение понятиям инди-стиль, альтернативный стиль, субкультура, контркультура, выявить, в чём заключается взаимосвязь данных понятий;
- изучить теоретические аспекты, касающиеся выявления лингвистических особенностей песенных текстов;
- провести стилистический анализ материала песен инди-исполнителей и дать характеристику их лингвистических особенностей.

Цель исследования определила выбор **методов** исследования, включающих: общепhilosophические методы анализа и синтеза, лингвостилистический анализ, переводческий анализ, статистический метод и метод графической репрезентации результатов исследования.

Структура работы подчинена решению цели и задач исследования и состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде сообщения на тему “Инди-музыка в англоязычном песенном дискурсе”, и апробированы в рамках студенческой научной конференции Государственной полярной академии(РГГМУ, Санкт-Петербург) 22.04.2022 г. Работа была выполнена по заказу СПб ГБУ«ПМЦ Петродворцового района Санкт-Петербурга», что существенно повышает ее значимость.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. История возникновения и развития инди-стиля в музыке

На протяжении последних лет на музыкальной сцене набирает большую популярность и активно развивается направление, именуемое “инди” (indie). Если смотреть на сегодняшний день, то не только за границей, но и в России возникает и образуется огромное количество коллективов, исполняющих музыку в данном стиле. Можно смело сказать, что данное направление уже сыграло огромную роль в истории развития как мировой, так и отечественной музыки. Следовательно, проблема изучения данного направления становится актуальной, хотя публикаций на данную тему практически отсутствуют.

Инди-музыка берёт свое начало в 70 годах 20-го века, когда записать песню было невозможно без участия большой звукозаписывающих корпораций, которые устанавливали свои правила и ограничивали свободу творческих экспериментов.

В следствии различных ограничений возникли независимые студии и лейблы звукозаписи. Изначально термин «инди» (indie) был образован сокращением слова «Independent». Со своим откровенно несложным техническим подходом к созданию музыки – от записи до публичного освещения, это музыкальное движение под лозунгом «Сделай сам» символизировало новое рождение популярной музыки.

Следовательно музыканты, относящиеся к этому движению, а потом и их подражатели обнажили характерные стилистические черты в данной музыке, что сделало из них не просто независимых артистов, но артистов нового жанра. У истоков инди музыки находятся такие группы как: Oasis, Blur, The Smiths, далее такие ключевые группы как Joy Division, Radiohead вывели инди-музыку из андерграунда на большую сцену.

В конце 70-х годов инди-музыка всё больше набирала обороты. Своим нарастанием она выражала протест против синт-попа(музыка с использованием синтезаторов) и глэм-рока(яркий внешний образ артистов), заполонившими общество. После этого инди-направление обрело окончательную популярность, и в 1980 году в Англии появился первый чарт посвящённый инди-музыке.

Как Фолклендская война стала лейтмотивом британской политики, так и инди-музыка стала подобным проявлением в своей сфере после того, как группа Crass выпустила свой дерзкий провокационный «How Does It Feel to Be the Mother of 1000 Dead?» и стала незаконно расписывать его в подготовленные подборки релизов, распространяемых звукозаписывающим лейблом Инди-музыки, применяя партизанский метод распространения музыки. На протяжении 1990-х и 2000-х гг. Инди-музыка (indie) все больше и больше вливалась в массы.

Однако уже в начале 2000-х, а точнее в 2006 г. Произошли ключевые изменения с появлением такого коллектива как Arctic Monkeys, они использовали социальные сети, чтобы прорекламирровать и раскрутить дебютную пластинку *Whatever You Say I Am, That's What I'm Not*. По итогу этот релиз стал самым быстро продаваемым дебютным альбомным релизом всех времен, к тому моменту времени, в первую неделю количество распроданных экземпляров составило 400 000.

Таким образом, этот молодой и дерзкий коллектив доказал значимость и показал масштаб, с которым интернет-маркетинг стал влиять музыкальную индустрию, в которой теперь судьба музыки не зависела от больших звукозаписывающих компаний. В некотором смысле, Arctic Monkeys вернули инди-музыку (indie) обратно к ее корням, дав ей новое начало. Позже, после 2014 начался новый виток обогащения жанра, в него добавлялись новые звучания, как более драйвовые рок-мотивы, так и богатые эстетикой более мягкие. На данный момент после погружения

мира в сферу интернет-коммуникаций и получения доступа к созданию быстрого контента инди-музыка вновь становится более субкультурным явлением.

Точно определить, какие музыканты относятся к этому жанру сложно, поскольку многие меняют привычное звучание и экспериментируют в пределах своих стилей. Однако принято считать, что инди это обязательно рок — атмосферный необычный, часто мягкий. Он разбивается на четыре основных стиля: инди-рок, инди-поп, инди-фолк и инди-электроника.

- Инди-рок. Мягкий рок, смешанный с брит-попом, и это, пожалуй, самое привычное звучание для инди-групп. В независимом роке есть мотивы шугейза, блюз-рока и гаражного рока. А ещё этот вид рока поглотил много других стилей, поэтому его сложно предсказать — нельзя купить инди-альбом и точно знать, каким будет его звучание. Там может оказаться панк и пост-панк, ретро-рок и лоу-фай. Обычно под инди-роком подразумевается размеренный рок — особенно в профессиональной среде. Из-за этого не всем музыкантам нравится называться инди. Например, если они играют нео-рок-н-ролл, то, очевидно, создали музыку не по общим правилам, однако она заводная и экспрессивная, а инди в общем понимании — уже другое.
- Инди-поп. Звучит с элементами брит-попа и рока, но намного мелодичнее и мягче по звучанию, чем инди-рок. В этом стиле много музыки, похожей на панк и нью-вейв, а ещё можно услышать как сложный оркестровый поп, так и мелодии, похожие на эстрадные песни.
- Инди-электроника. Рок с элементами электронной танцевальной музыки, техно и синтипопа. В инди-электронике часто звучат

акустические эффекты. Порой звучит грубо и агрессивно, чем сильно отличается от инди-попа.

- Инди-фолк. Лёгкий рок с акустическими народными мотивами.

В течение последних десятилетий жанр инди-музыки только укрепляет свои позиции лидера на мировой арене. Если раньше термином «инди» обозначались только группы, не зависящие от больших корпораций, то сейчас — это один из самых известных и востребованных жанров музыки во всей индустрии - 39.9% записанной музыки на рынке приходится на инди-лейблы. За небольшой промежуток времени сформировалось сотни поджанров, поскольку молодые музыканты занимались повторением успеха вдохновивших их независимых инди-групп. На сегодняшний день инди-исполнители уже не обязательно должны выпускать музыку самостоятельно, большое количество жанровых музыкантов реализуют композиции и при поддержке корпораций, но до сих пор 77% исполнителей предпочитают продлевать свои контракты с инди-лейблами, вместо того чтобы уходить к мейджорам. С появлением интернета, консолидацией всего мирового сообщества и интеграцией западной культуры в культуры остальных стран, инди-музыка появилась в жизни огромного количества людей, которые раньше не подозревали о существовании данного жанра. Например, только в 2020 году доход от стриминга для инди-лейблов вырос на 46%. Такие постоянные качественные изменения музыкального рынка отразились в резком увеличении конкуренции, возможности приобретать любую музыку на любом языке, появлении совершенно новых музыкальных течений и исполнителей[25]. Жанр инди-музыки является относительно новым на мировом рынке, поэтому с каждым годом можно наблюдать изменения, которые он претерпевает. Этот опыт разнится на мировом и местных рынках, так как в каждой стране инди приобретал популярность в разные временные промежутки. Глобализация и её тренды

позволили внести качественные изменения в сам продукт – в музыкальное творчество и песни независимых музыкантов. Естественно, одним из главных и удивительных феноменов глобализации можно считать мировую массовую цифровизацию. С появлением различных устройств для прослушки музыки и глобальной сети интернет рынок музыкального мира в значительной степени изменился. Музыка теперь проигрывается не на определённых музыкальных устройствах и акустических системах - радиоприемниках, магнитофонных устройствах и плеерах, не с физических носителей – виниловых или же CD-дисков и музыкальных кассет. Доступ ко всей музыке мира упростился. Используя приложение смартфона, можно в любой момент найти желаемую песню и проиграть её при желании. Естественно, изменилась в том числе и ценовая политика: если раньше нужно было потратить время на поиски нужного альбома и купить именно его, то сейчас достаточно оформить подписку на стриминговый сервис и слушать любые композиции мира, потратив на это примерно такую же сумму, что и на MP3 диск. Сетевых магазинов по распространению музыкальной продукции становится все меньше, поскольку с каждым днем наличие физических музыкальных копий теряет всю актуальность и смысл. В настоящее время на долю потоковых сервисов приходится 82% всех прослушиваний музыки в США. В 2020 году продажи альбомов в оффлайне упали на 19% в течение года и теперь составляют всего 9% от их общего количества. По статистике IFPI в марте 2020 года количество пользователей музыкальных стриминговых сервисов, пользующихся платной подпиской, составила 400 миллионов человек по всему миру. А число бесплатных клиентов этих же сервисов - 1 миллиард 690 миллионов человек. Количество прослушиваний альбомов популярных инди-музыкантов в одном из самых широко известных в мире сервисе Spotify в среднем варьируется от 9 до 20 миллионов, а в 2020 году число платных подписчиков, по данным компании, выросло на рекордные

30 млн. человек, что составляет 24% по сравнению с аналогичным показателем прошлого года, достигнув 155 млн. человек. Общее количество активных пользователей Spotify в этом же году достигло 300 млн. человек [25]. Другим способом взаимодействия с фанатами являются музыкальные фестивали (как мировые, так и местные), аудитория которых растет с каждым годом. Данная тенденция может быть прослежена на примере венгерского фестиваля Sziget, который в 2017 году посетило 450 тыс. человек, а в 2019 году количество посетителей возросло почти на 30% и составило более 570 тыс. человек.

Доходы получаемые в настоящее время независимыми инди-артистами, показывает, что инди - это самый быстрорастущий сегмент музыкального бизнеса, изменяющий парадигму доминирования крупных лейблов на мировом рынке. MIDiA и музыкальный лейбл-дистрибьютор Amuse опубликовали отчет о росте независимых групп, в котором можно наблюдать, что в 2018 году инди-сектор принес 643,1 миллиона долларов. Это на 35% больше, чем в 2017 году. Эти цифры подчеркивают истинный масштаб и влияние независимых артистов, которые являются даже более успешными, чем артисты, заключившие контракты с лейблами. Также исследование показало, что все меньшее количество артистов (менее 1/3) считают, что заключение контракта с лейблом является обязательным условием развития музыкальной карьеры и обретения популярности.

На данный момент существует множество удачных примеров выхода инди-музыкантов на большую сцену и в целом мировой уровень. Одна из самых успешных инди-групп современности Arctic Monkeys - является создающей тренды, которые подхватывают новые представители жанра. Их песни набирают по 20 млн. месячных прослушиваний на Spotify, на концертных площадках группа способна собрать более 20 тыс. человек, а песни часто появляются на первых местах в топ-чартах радиостанций и музыкальных агрегаторов. Дебютный альбом группы

Whatever People Say I Am, That's What I'm Not получил такие премии как BRIT Awards, Ivor Novello Awards, Mercury Prize, Meteor Music Awards, NME Awards, Q Awards, был номинирован на «Грэмми», а также вошёл в список лучших альбомов 2000-х годов от таких изданий как Rolling Stone, NME и The Observer.

На российском рынке инди-музыка как феномен появилась относительно недавно, но ее представители являются не менее амбициозными, чем их западные коллеги. Во многом это связано со своеобразной конкурентной конкурентной средой, с низким уровнем, собственно, конкуренции, при это повышенным спросом на музыку данного жанра у слушателей. Исполнители же имеют возможность первыми актуализировать свои наработки, тем самым добиться большей материальной выгоды от инвесторов и повышенного внимания СМИ. В середине 2010-х годов российская инди-сцена переживала период лингвистических переходов, связанную с политикой создания музыкальных текстов. В начале прошлого десятилетия англоязычные группы приобрели беспрецедентную популярность по всей стране. Но по мере политических и экономических изменений в России, инди-музыканты меняли и мнение по поводу языка, на котором стоит вести коммуникацию со своей аудиторией. Так как жанр инди всегда отличался свободолобием и нонконформизмом его авторов и поклонников, сообществу пришлось изменять ориентиры в создании музыки. Стало понятно, что если автор принимает решение о трансляции своих мыслей, о передаче своих чувств, о различных происходящих в России событиях через музыкальное творчество, то делать это нужно на родном более понятном слушателю русском языке. Именно поэтому большинство уже известных на тот момент слушателям инди-музыкантов (например: Naadia Sirotkin и Shortparis) изменили основной язык своего творчества на русский.

На сегодняшний день существует огромная фанбаза поклонников инди-музыки, состоящая из различной аудитории, которую сложно отнести к сложившейся 40-50 лет назад субкультуре «инди». Если раньше это были преимущественно свободлюбивые молодые люди, нонконформисты, то сейчас любовь к инди-музыке автоматически не причисляет человека к данной субкультуре если, только он не будет осознанно себя с ней ассоциировать, а уже тем более к субкультуре хипстеров (с кем часто ассоциируют старых фанатов инди). Несмотря на это, музыка данного жанра часто описывается как не подходящая для массовой аудитории из-за определенной, часто сложной для понимания, тематики в текстах. Из-за этого инди часто называют самым «интеллектуальным» жанром современности.

По статистике известного музыкального журнала NME, проводившего исследования целевой аудитории инди музыки, наиболее распространенный возраст самых активных слушателей данного жанра - от 16 до 24 лет. К тому же результат исследования показал, что большая часть поклонников инди-музыки - мужчины (66%), а всего 34% - девушки [25]. Но невозможно недооценивать важность индивидуального подхода по отношению к слушателю. Изучив статистику, можно сделать вывод, что 84% респондентов считают отношение к потребителю как к личности, а не как к массе - самым важным способом построения лояльности, что чаще всего и делают инди-музыканты. Эти данные подтверждают гипотезу о том, что инди все еще является для молодежи способом идентификации себя с независимыми индивидуалистами, которые видят мир несколько иначе, чем поется в незамысловатых текстах поп-песен.

Конечно, тенденции развития современного мира не обошли музыкальный рынок стороной, обеспечив заметный прогресс всех существующих музыкальных жанров. Можно с точностью утверждать, что цифровизация внесла огромный вклад в развитие всей музыкальной

индустрии как с точки зрения удобства прослушивания композиций, так и с точки зрения звукозаписи, отразившись в появлении новых видов музыкальных сервисов, сильно упростивших процесс прослушивания композиций. Но, естественно, изменение поведения и привычек людей привело и к трансформации одного из главных жанров современности - инди-музыки. Благодаря увеличению количества поклонников жанра, музыка стала приобретать новые звучания, стили, субжанры. Инди-музыка смогла адаптироваться под кардинальные изменения мира вокруг творчества и не потерять свою актуальность и популярность среди слушателей разных возрастов и предпочтений как в России, так и на общемировой арене.

1.2. Определение понятия инди-стиль

Термин «Инди-культура» обычно употребляется по отношению к явлениям в современной культуре, стремящимся не быть частью коммерческого мейнстрима (массовой культуры), не ограничиваться рамками высокой культуры, но быть совершенно независимыми от потребностей, представлений и ожиданий потребителей. Таким образом, возможны упор на свободное выражение или художественную составляющую творчества и предотвращение становления частью индустрии развлечений и шоу-бизнеса. Многие деятели инди-культуры работают без поддержки большого лейбла, большой киностудии или других источников крупного бюджета. В русском языке термин «инди» чаще всего употребляется по отношению к музыке

С приходом понимания самой инди-культуры, возникло соответствующее направление в музыке, моде, фильмах и играх, которые ориентированы на тэг «инди» среди молодежи. Говоря по сути, музыка с приставкой «инди» в названии имеет больший шанс быть купленной среди молодежи, чем музыка без этой приставки.

- Явление инди в целом: инди-культура
- В моде: Инди-мода
- В музыке: инди-рок, инди-поп
- В компьютерных играх: инди-игры
- В кинематографе: независимое кино, другое кино (англ.

Independent film)

- На радио: независимое радио (англ. *Indie radio*)
- Лейблы, музыкальные издательства: инди-лейбл

С музыкальной точки зрения не один из жанров не является таким трудным в своем определении, как инди-музыка. В музыкальной истории, так или иначе, к инди можно отнести десятки направлений. Не имея никакой четкой привязки или границ, инди-музыка вышла за какие-либо пределы и просочилась почти во все известные стили.

Изначально термин был образован сокращением слова «Independent». Это случилось в 60-х гг. В музыкальной индустрии, где господствовали звукозаписывающие лейблы–гиганты, подавляющие всякую креативность и оригинальность, независимая, свободная музыка явилась своего рода подпольным протестом действительности. Со своим откровенно несложным техническим подходом к созданию музыки – от записи до публичного освещения, это музыкальное движение под лозунгом «Сделай сам» символизировало новое рождение популярной музыки. Так зародилась контркультурная составляющая инди-рок музыки. С точки зрения культурологии, контркультура — это течение, которое отрицает ценности доминирующей культуры.

Изначально, чередуясь с такими понятиями как «альтернативный рок» или «андеграунд», инди-музыка в плане звучания располагалась где-то между чувственными мечтательными мотивами ритмами и юношеским бунтарством. Незаметно лейблы звукозаписи инди выросли и развили небольшое, но преданное движение, и между тем

вдохновили возникновение различных музыкальных экспериментальных проявлений, и, кроме того, образовали связи с другими формами творчества, такими как кино и живопись. Так зародилась субкультурная составляющая инди-музыки. Субкультура обозначает часть культуры общества, отличающейся своим поведением от преобладающего большинства, а также социальные группы носителей этой культуры. Субкультура может отличаться от доминирующей культуры собственной системой ценностей, языком, манерой поведения, одеждой и другими аспектами. В 70-х инди-музыка становилась все популярней и популярней. Своим нарастанием она выражала протест против синт-попа и глам-рока, заполонившими общество. Скандально известное выступление The Sex Pistols, состоявшееся в 1976 году в Manchester Lesser Free Hall, теперь воспринимается как поворотная точка в развитии инди-музыки. Они завели тысячные толпы не впечатлённых ранее фанатов, которые не были знакомы с творчеством новых музыкальных групп. Такие группы как Oasis, Blur и Joy Division вывели инди на передний план музыкальных обсуждений.

После этого инди-направление обрело окончательную популярность, и в 1980 году в Англии появился первый чарт инди-музыки. Термин инди-рок в 1980 -х был являлся синонимом альтернативного рока и применяли его для того чтобы разделить музыкальных исполнителей по географическому признаку: альтернативный рок предпочитали американские исполнители, в то время как инди-рок предпочитали британские исполнители. В 1990-х, с попаданием в мейнстрим(массовое культурное течение) американских исполнителей в стиле гранж и поп-панк, а затем и в стиле брит-поп, термин стали использовать для представителей всего инструментального андеграунда рок музыки. В результате изменения в музыкальной индустрии и роста значения интернета инди-рок в 2000-х имел коммерческий успех, что привело к

переосмыслению термина. На протяжении 1990-х и 2000-х гг. инди-музыка все больше и больше вливалась в массы. Но в 2006 г. все снова изменилось с появлением Arctic Monkeys, которые раскрутили свой дебютный альбом *Whatever You Say I Am, That's What I'm Not* через интернет. Стремительно становясь самым быстро продаваемым дебютным альбомом всех времен, на первой неделе он распродался в количестве 400 000 экземпляров. Таким образом, Arctic Monkeys доказали, как круто Интернет изменил музыкальную индустрию, в которой теперь судьба музыки не зависела от звукозаписывающих компаний – гигантов. В некотором смысле, Arctic Monkeys вернули инди-музыку обратно к ее корням, дав ей новое начало. Arctic Monkeys породили новое поколение слушателей инди и открыли новую главу в музыкальной истории.

В том что касается именно инди-рока на современном этапе развития данный жанр начинает уклоняться в коммерческую сторону. Термин Инди-рок является обобщающим, то есть включает в себя широкий диапазон стилей и исполнителей, которые, стоит отметить, объединены причастностью к так называемой контркультуре и имеющие непосредственное отношение к рок-музыке. Изначально термин «инди» (от англ. *Independent* – независимый) использовался для обозначения независимых музыкальных лейблов, но по мере развития стал употребляется в отношении определенного жанра в рок-музыке [39].

С первой половины 1980-х годов термин «инди» стал употребляться в отношении пост-панковых лейблов. Пальму первенства в начале развития инди-рока стоит отдать британской сцене рок-музыки. В указанный период появляются такие стили, как панк, пост-панк, а также медленно развивается, за счет новых исполнителей, поп-рок. Однако в 1980-е года продолжают выпускать свои работы Джордж Харрисон («*Cloud Nine*»), Пол Маккартни («*Flowers In The Dirt*», «Снова в СССР», «*Press To Play*»), The Kinks («*Come Dancing*») и многие другие.

Ключевыми группами в данный период времени становятся R.E.M. из США, The Smiths и The Stone Roses из Великобритании. Являясь исполнителями гитарного стиля джэнгл-поп(жанр рок-музыки, отмеченный “возвращением к звенящим гитарам и популярным мелодиям 1960-х”), эти группы составили альтернативу популярному в начале 1980-х синтипопу(поп-музыка с использованием аналоговых синтезаторов) [2]; кроме них, важными представителями колледж-рока и джэнгл-попа являются 10,000 Maniacs и the dB's из США, The Housemartins и The La's из Великобритании. Тогда как джэнгл-поп доминировал на британской колледж-сцене, в США термины «инди» и «колледж-рок» зачастую ассоциировались с более резкой, грубой и агрессивной панк-ориентированной музыкой, которую исполняли такие представители американской независимой сцены, как, например, Pixies.

Также на сцене в 1980-х был популярен инди-поп. В музыкальном плане классический инди-поп 80-х отличался мелодичностью (нередко — при едва ли не полном отсутствии профессионализма у музыкантов), простотой и почти «детской» наивностью; в своё время он активно критиковался за «инфантильность» и «примитивность», тем не менее, позже многие альт-рокеры (среди которых — Nirvana, Manic Street Preachers, Riot Grrrl-команды вроде Hole) признавали за инди-поп сценой влияние на своё творчество. В более широком же смысле инди-поп — это любая альтернативная музыка, которая включает в себя элементы «классического» попа или поп-рока; в наше время термин обычно употребляется именно в таком значении.

Успехом и самым успешным этапом развития инди-музыки можно считать, так сказать, своеобразный третий этап развития данного жанра, а именно начиная с начала 2000-х. С чем же можно связать быстрый рост интереса у публики к этому направлению? Скорее всего с упадком роли

физических носителей, это выражается в упадке динамики продаж музыки на физических носителях.

Что касается конкретных цифр в сегменте рынка продаж, то последние данные подтверждают, что в музыкальной индустрии происходят исторически важные события. Впервые в истории объем продаж музыки в цифровом формате превысили объем продажи музыки на различных физических носителях. Согласно отчету Nielsen Company из всей проданной в 2011 году музыки 50,3% пришлось на цифровые продажи. За прошедший год объем цифровых продаж музыки выросли на 8,4%, а продажи музыки на физических носителях снизились на 5,7% [24]. Что же касается российского рынка продаж, то Анализ полученных в его ходе данных свидетельствует о сокращении продажи музыки на компакт-дисках в легальном секторе на 40-45%. Также стоит отметить что большая доля проданных музыкальных компакт-дисков приходится именно на рок-музыку – количество проданных копий - 102,5 миллионов (в котором на долю альтернативных исполнителей выпало порядка 52 миллионов проданных копий, то есть более 50%) по данным информационного агентства InterMedia [24].

Инди - культура, провозгласившая свою независимость, изначально представляя собой микс контр-культуры и субкультуры, начала формироваться в нечто специфичное, если смотреть через призму рок-музыки, то инди является лишь поджанром, если смотреть на всю коммерческую музыку в данном случае тэг “инди” обозначает независимость профессионального музыканта от крупных коммерческих лейблов и свободу творческих экспериментов. Поэтому наряду с понятием инди-стиль с момента его зарождения фигурирует такое понятия как альтернативный-рок. Родиной инди принято считать Англию. Стиль инди-музыки (рок, поп) появился в Англии в конце 70-х годов прошлого века. После 2014 начался новый виток развития жанра, в него добавлялись

новые звучания, это было связано с распространением нового вида хип-хоп музыки в глобальном масштабе и постепенным отходом от понятия жанра в современной музыке, так же это было связано с большим спектром появившихся возможностей в плане создания электронной музыки, использование эмуляторов разных аналоговых синтезаторов, с развитием звукорежиссерских и саунддизайн-инструментов, доступных любому человеку имевшему специальный музыкальную программу на своём компьютере. Лёгкий доступ к созданию музыки, и возможность записать свою песню, имея совсем скромное количество денежных средств, позволили огромному количеству артистов развиваться, неограниченно экспериментируя со своим звучанием.

Подводя итог вышесказанному, можно сказать, что направление инди в музыкальной сфере очень обширное явление, которое затрагивает несколько культурных сфер таких как кинематограф, моду, компьютерные игры и музыку. Инди-музыка характеризуется сепарацией от коммерческого подхода в создании и продвижении музыки. В узком смысле инди объединяет несколько жанров таких как инди-поп и инди рок, так же термин инди коррелирует с термином альтернативная музыка, в контексте значения любой экспериментальной музыки, с большим количеством творческих экспериментов. В момент своего возникновения данный термин означал независимость от больших крупных лейблов звукозаписи термин «инди» (indie) был образован сокращением слова «Independent». После того как инди стало музыкальным направлением, появилось понятие “альтернативная музыка”, которое означало музыку с большим количеством творческих экспериментов, тогда также существовало разграничение артистов по географическому признаку, для британской части артистов это была инди-музыка, инди-рок, а для американской части артистов: альтернативная музыка, альтернативный-рок. В 1990-х, с попаданием в мейнстрим американских исполнителей в

стиле гранж и поп-панк, а затем и в стиле британский брит-поп, термин стали использовать для представителей всего инструментального андеграунда рок музыки. На протяжении 1990-х и 2000-х гг. инди-музыка (indie) все больше и больше вливалась в массы. В результате изменения в музыкальной индустрии и роста значения интернета инди-рок в 2000-х имел коммерческий успех, что привело к переосмыслению термина. Однако в 2006 году годы прецедента после продвижения альбома *Whatever You Say I Am, That's What I'm No* группы Arctic Monkeys, всё изменилось так как инди-музыка опять вернулась к своим корням, заново обретя статус контркультуры, только теперь представ в совершенно другом виде. С появлением цифровых площадок рынок заново разделился по коммерческому признаку. На данный момент после погружения мира в сферу продвинутых интернет-коммуникаций и получения доступа к созданию быстрого контента, а следовательно, с увеличенным уровнем конкуренции инди-музыка вновь становится более субкультурным явлением.

1.3. Отечественные и зарубежные исследователи о лингвистических особенностях музыкальных текстов

Прежде чем говорить о любом типе дискурса следует разграничить понятия текст и дискурс, поскольку, хоть эти понятия и взаимосвязаны, они имеют разное значение. Согласно профессору Амстердамского университета Т.А. ван Дейку «дискурс является сложным единством языковой формы, значения и действия, которое могло бы быть наилучшим образом охарактеризовано с помощью коммуникативного события или коммуникативного акта» [22]. Он так же разграничил понятия «текст» и «дискурс» данным образом: «дискурс» – это актуально произнесенный текст или речевое действие, понятие же «текста» относится к системе языка или формальным лингвистическим знаниям, представляя собой

абстрактную грамматическую структуру произнесенного. В рамках изучения объекта нашего исследования необходимо затронуть такой тип дискурса как песенный дискурс, а в частности англоязычный песенный дискурс. Однако сперва стоит описать механизм восприятия человеком поэтического текста, песенного текста, и музыки в целом. Восприятие поэтического и песенно-поэтического текста человеком — это сложный процесс, который связан с особенностями физиологии и психологии. Данные вопросы относятся и к исследованиям в области музыкальной психологии, или психологии музыкального восприятия, а также к психолингвистике.

Музыкальная психология зародилась из психофизиологии. Автором работ в данной области является Вебер-Фехнер, который занимался исследованием взаимосвязи восприятия звука и биофизических свойств органов слуха. В Германии на основе книги Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», в которой автор сформулировал резонансную теорию слуха, в течение многих лет занимаются разработкой музыкально-социологической проблематики. Наиболее полную теорию восприятия музыки предложил швейцарский музыковед Э. Курт, который в своем научном труде «Музыкальная психология» провел глубокий дифференцированный анализ предшествующих достижений в данной области.

Важный научный вклад в решение вопросов психофизиологии музыкального восприятия внесли исследования О. Абрагама, В. Келлера, Э. Маха, М. Мейера, Е. Мальцевой.

В Болгарии и Польше в рамках музыкально-педагогических задач читаются лекции и проводятся научные исследования в области психологии высшей нервной деятельности и психологии восприятия музыки, а в Кильском университете Великобритании проводятся музыкально-психологические эксперименты с участием специалистов из

разных стран.

В США в начале XX века приобрели популярность музыкально-психологические исследования К. Seashore, автора одной из первых книг по музыкальной психологии. В 1952 г. Ч. Осгуд разработал метод для измерения значений, который носил название «семантический дифференциал». В 1956 г. вышла, книга L. Meyer «Эмоции и значение в музыке», освещающая проблемы лингвистики и музыки, оказавшая весомое влияние на развитие теории музыкальной психологии.

Позже усилился научный интерес к междисциплинарным проблемам музыкального восприятия. В это время вышли работы на стыке психофизики, акустики, когнитивной психологии, нейрофизиологии, и психолингвистики, давшие большой срез научного материала и информативный обзор исследований процессов запоминания, восприятия и исполнения музыки (Е. Carterette, R. Kendall (1989), Роберт Бостром «Слушательское поведение: измерение и приложения» (R. Bostrom, 1990) Таким образом, научно-исследовательская работа в области психологии восприятия музыки осуществляется учеными всего мира.

С 1920-х г.г. в России также начались эксперименты в сфере восприятия музыки в рамках психологии, социологии и психофизиологии (С.Н. Беляева- Экземплярская, 1916, Е.А. Мальцева, 1925). В послевоенные годы научная работа по изучению механизмов и элементов восприятия музыки возобновилась. О.В. Овчинникова (1958), Ю.Б. Гиппенрейтер исследовали формирование звуко-различительной чувствительности. Б.М. Теплов (1961) занимался изучением структуры музыкальности и музыкальных способностей.

Исследования Н.А. Гарбузова (1948, 1955, 1956) были посвящены зонной природе музыкального слуха - динамического, звуковысотного и тембрового.

В книге Е.В. Назайкинского «О психологии музыкального

восприятия» собран материал по проблемам восприятия темпа и ритма, пространственных характеристик восприятия музыки, а также сходства и различия музыкального и речевого опыта человека [62].

Интересно отметить, что из всего диапазона частот ритмических раздражителей, которые воздействуют на человека, только ограниченный диапазон частот непосредственно воспринимается как ритмические. При этом верхняя граница частоты для музыкальных ритмов определяется потенциалом восприятия и воспроизведения, способностью к быстрым исполнительским движениям, границами техники пальцев, голоса и языка, наряду с возможностями инструмента и законами акустики, а ритмически мы ощущаем в основном те частоты, которые близки по параметрам к нашим движениям. Базой для ритмического восприятия выступают непосредственно мышечные двигательные ощущения, а улавливают сигналы ритмического процесса слуховой и зрительный анализаторы и осязание [62].

Ритм в музыке является важнейшей составляющей. Он оказывает прямое влияние на психологическое восприятие. В области искусства ритм описывают как «организованную последовательность длительности звуков в музыкальном произведении, которая является внутренней для данного произведения функцией времени и является константой» [62]. Следующей важной категорией музыки выступает метр, представляющий собой «равномерное чередование акцентов в музыке» или «соотношение опорных и не опорных равных длительностей, создающих определенную пульсацию всего движения» [62].

Ритм способен серьезно влиять на восприятие ладовых комбинаций, усиливать или ослаблять их. Сильная доля в такте способствует эмоциональному воздействию ритма, в то время как слабые доли создают впечатление неустойчивости.

Темп в музыке является временной категорией, характеризующей

скорость исполнения музыкального произведения. В отличие от ритма, он может варьироваться по воле художественной интерпретации, персональной трактовки и эмоционального состояния исполнителя.

Анализ специальной литературы показал, что существуют совпадения медленных темпов в музыке с частотой дыхательных ритмов человека. Вместе с тем, у каждого человека наличествует свой индивидуальный характер представлений о темпе и его изменениях.

Теория и практика показывают, что границы между темпами не являются определенными. Такие факторы, как тип ритмического рисунка, напряженность гармонического развития, динамика мелодики наряду со скоростью чередования основных метрических долей будут влиять на восприятие темпа.

Однако существует ряд критериев, которые для человека являются определяющими при отнесении музыкальных произведений к быстрым, умеренным и медленным. В старину, когда метрономов еще не существовало, оценку скорости метрического движения вычисляли по частоте человеческого пульса. Ритмические двигательные ощущения, которые вырабатываются в процессе восприятия или сочинения музыки, а также музыкального воспитания в целом, являются основой определения темпа при восприятии музыки. Данные специфические ощущения появляются на основе алгоритмов уже сформировавшихся физических двигательных реакций и проецируют в подсознании «базу данных» целую шкалу темпов.

Существует также взаимосвязь между корреляцией музыкального темпа с темпами шага, танца, пульса и темпо-ритмовыми характеристиками дыхания. Благодаря этой связи можно разделить музыкальные произведения на две основные жанровые области: область активных моторных, танцевальных жанров и область жанров вокальных, кантиленных, т.е. плавных, певучих, которые идут от пения или напевного

речевого интонирования.

Наряду с этим, установлено, что, в свою очередь, темп, ритм и структура произведения в музыке способны повлиять на лингвистические компоненты поэтического текста, как в структурно-ритмическом плане, так и в плане семантики

Восприятие человеком поэтического текста также основано на вышеперечисленных явлениях и при этом носит индивидуальный характер. Изучению метrorитмических структур различных поэтов посвящены работы А. Квятковского, П.А. Руднева, Я. Пыльдяэ, А.Н. Колмогорова, А.Н. Кондратова, А.А. Прохорова, М.Л. Гаспарова. Ритм является важной структурной основой поэтического текста и признаком стихотворной речи. Исследованием природы и реализации данной категории в стихотворной речи занимались А. Белый, В. Брюсов, С. Бобров, А. Квятковский, В.М. Жирмунский, Б.В. Томашевский, позже К. Тарановский, В.Е. Холшевников, М.Л. Гаспаров, П.А. Руднев, А.Н. Колмогоров.

Под ритмом понимают «правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов» [35]. Ритмичность стиха - «циклическое повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном» [35].

Отмечено, что ритм в поэтическом тексте (стихе) выступает в качестве смыслоразличительного элемента. Вместе с тем, смыслоразличительный характер приобретают также и элементы, входящие в ритмическую структуру, но при обычном употреблении не обладающие этим качеством. Важным является также то, что структура стиха не просто позволяет проявиться новым оттенкам значений слов, но и выявляет особенные внутренние противоречия в явлениях жизни и языка,

обозначить которые, не имея специальных средств, обычный язык не может.

Одной из особенностей поэтических и песенно-поэтических текстов является возможность использовать многообразие значимых сочетаний элементов внутри них при наличии определенных ограничений и языковых закономерностей. К таковым ученые относят: требование соблюдения определенных метроритмических норм, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях.

Поэтический текст представляет собой сложно построенный смысл, каждый элемент которого обозначает определенное содержание. Такие характеристики, как ритмика, рифма, эвфония, музыкальное звучание, образуют единую целостную структуру поэтического текста, значащие элементы языка оказываются связанными сложной системой отношений, со- и противопоставлений, невозможных в обычной языковой конструкции. Это придает и каждому элементу в отдельности, и всей конструкции в целом совершенно особую семантическую нагрузку, индивидуально воспринимаемую человеком. При этом эксперименты, проведенные отечественными и зарубежными исследователями (И. Фонодь, Ю.М. Лотманом), показали, что небольшой по объему поэтический текст способен вместить гораздо больший объем информации, чем несколько томов нехудожественного текста. Как отмечает Ю.М. Лотман, любые элементы, которые в обычном языке являются формальными, в поэзии и в песне способны приобретать семантический характер, получая дополнительное значение [35]. Что же касается музыкального поэтического текста, то тут данную функцию выполняет в том числе и невербальный компонент, например текст может изменять свою первоначальную коннотационную окраску, под влиянием музыкального компонента.

Таким образом, исследования доказывают схожесть восприятия музыкального произведения, поэтического и песенно-поэтического текста человеком. Основой такого восприятия выступают особые характеристики: темп, метр, ритм, акцент и др. Различные сочетания характеристик поэтического, песенно-поэтического и музыкального текстов могут образовывать качественно новые смыслы и оттенки, а также влиять на индивидуальное восприятие произведения человеком.

Всё же поэтический и текст музыкальной композиции сильно отличающиеся понятия. Поскольку музыкальный песенный текст является поликодовым текстом, текстом носящий креолизованный, как реклама, афиша или графический роман. Главная сложность состоит в том, что текст песенного дискурса – сложное единство вербального и невербального компонентов. В рамках англоязычного песенного дискурса, о котором мы будем говорить в дальнейшем, реализуется как непосредственного вербальный(текст), так и невербальные компоненты (музыкальная составляющая). Однако, прежде чем говорить об англоязычном песенном дискурсе, требуется дать определения понятиям поликодовый текст и креолизованный текст, а так же упомянуть о процессе креолизации текстов в целом, поскольку текст песенного дискурса, является текстом частичной креолизации. Позже мы вернёмся к этому определению. Креолизованный текст — текст, фактура которого состоит из двух разнородных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык). Изначальное же определение термина в лингвистике такое: Креолизация — это процесс впитывания ценностей другой культуры[68]. Процесс взаимодействия нескольких этносов на одной территории неизбежно ведет к взаимодействию их национальных языков. Отсюда происходит второе, узколингвистическое значение термина:

креолизация — «процесс формирования нового языка (смешанного по лексике и грамматике) в результате взаимодействия нескольких языков»»[63], процесс, следующий за пиджинизацией. Соответственно, креолизованными (креольскими) называют языки, возникшие в результате смешения нескольких языков. В 1990 году Ю. А. Сорокин и Е. Ф. Тарасов предложили термин «креолизованные тексты» для обозначения текстов, «фактура которых состоит из двух негетерогенных частей» [51]. Вследствие чего на данный момент существует три понимания термина «креолизация»: «общее», «лингвистическое» и «текстуальное». Для креолизованных текстов характерны те же категории, что и для «классических» гомогенных вербальных текстов. Убедительно доказано, что основными текстоформирующими свойствами креолизованных (как и обычных) текстов являются цельность и связность, проявляющиеся на различных языковых уровнях (см. указанные работы Е. Е. Анисимовой и Д. П. Чигаева). Также Е. Е. Анисимовой поднимались проблемы модальности, темпоральности, локативности, образности креолизованных текстов. Вместе с тем данный аспект креолизованных текстов только начал изучаться, систематическое описание всех категорий, присущих креолизованным текстам, на данный момент отсутствует. К средствам креолизации вербальных текстов относятся изобразительные компоненты, соседствующие с вербальными и оказывающие существенное влияние на интерпретацию текста, а также все технические моменты оформления текста, влияющие на его смысл. Среди них следует назвать: шрифт, цвет, фон текста (цветной или иллюстрированный), средства орфографии, пунктуации и словообразования, иконические печатные символы (пиктограммы, идеограммы и т. п.), графическое оформление вербального текста (в виде фигуры, в столбик и т. п.), кернинг, интерлиньяж, музыкальное оформление. Полный спектр средств креолизации ещё не выделен и не описан. По ряду вышеперечисленных факторов в

лингвистической литературе встречается множество обозначений, авторы которых пытаются с помощью термина указать на самую суть данного типа текстов: «семиотически осложнённый», «нетрадиционный», «видео-вербальный», «составной», «поликодовый», «креолизованный» тексты, «лингвовизуальный феномен», «синкретичное сообщение», «изовербальный комплекс», «изоверб», «иконотекст» (Е. Е. Анисимова, В. М. Березин, А. А. Бернацкая, Л. С. Большаянова, Н. С. Валгина, Л. В. Головина, Г. В. Ейгер, А. Ю. Зенкова, О. Л. Каменская, В. М. Клюканов, Э. А. Лазарева, Н. В. Месхишвили, А. В. Михеев, О. В. Пойманова, А. Г. Сонин, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Р. О. Якобсон и др.). А. А. Бернацкая предлагает в данном случае использовать термин «поликодовый текст»[13]. Данный термин точно характеризует наличие в тексте нескольких составных частей. Также распространён термин «семиотически осложнённый текст». Данное наименование отражает взаимодействие в рассматриваемых образованиях разных знаковых систем, но частично вводит в заблуждение реципиента. Включение в вербальную структуру текста компонентов иных знаковых систем не усложняет его восприятие, а наоборот способствует более быстрому восприятию информации, в некоторых случаях (например, в рекламе) упрощает понимание текстов, обогащает возможности для их интерпретаций. Е. Е. Анисимова проводит градацию текстов по степени спаянности в них вербальных и невербальных компонентов: гомогенные вербальные тексты — паралингвистически активные тексты — тексты с частичной креолизацией — тексты с полной креолизацией[3]. Данная цепочка охватывает собой все основные возможности взаимодействия вербальных и невербальных компонентов в текстах. Их все невозможно охарактеризовать одним и тем же термином. Изучение креолизованных текстов сегодня сосредоточено преимущественно на описании иконического компонента и способов его взаимодействия с вербальным

компонентом. При этом центральное место в исследовании занимают рекламные тексты, в то время как очень мало внимания уделяется изучению взаимодействия системы естественного языка с иными семиотическими системами такими, как, например, музыкальный компонент в тексте песни. Данное направление позволило бы расширить само понятие креолизованного текста и раскрыть особенности структуры и функционирования данного типа текста. Трудности исследования текстов песен вызваны сложностью музыкальной семиотической системы, что связано с вопросами семантики музыки как коммуникативной системы.

Англоязычный песенный текст представляет собой креолизованный текст, инкорпорирующий находящиеся в единстве мелодического и вербального компонента. В связи с тем, что музыка обладает свойством передавать определенную часть информации в тексте песни, возникает вопрос об отношениях между вербальным и музыкальным компонентами. Существует два варианта взаимодействия, два типа отношений: отношения, характеризующиеся автосемантией, то есть относительной независимостью музыкального компонента от вербального, и отношения, характеризующиеся синсемантией, то есть неотделимостью компонентов друг от друга двух. Англоязычный песенный дискурс и его текст – продукт частичной креолизации, что объясняется по мнению Плотницкого. Ю. Е. возможностью раздельного существования его компонентов (примером тому могут служить сборники бардовских песен и обособленное полностью от текста инструментальное исполнение композиций)[42]. Он считает, что в таком типе текста словесная часть и часть другого семиотического пространства выступают на равных правах. В этой группе между текстовыми и изобразительными компонентами формируются автосемантические отношения. То есть,

когда словесная часть самостоятельна и изобразительные элементы текста оказываются не первостепенными. Такое сочетание также используется в газетных, научно-популярных и художественных текстах. Всё же в он утверждает, что текст песни «сложное единство музыкального и вербального компонентов». В контексте данного исследования, следует отметить, что понимание текста песни как исключительно вербального текста с полной автономией музыкального компонента является совсем верным. Во-первых, раздельное существование музыкального компонента и собственно текста разрушает понятие песни и создает два совершенно новых образования, восприятие и воздействие которых отличается от их восприятия в виде единого целого. Во-вторых, музыкальный компонент играет важную роль в процессе формирования текста: он не только несет определенную часть информации, смысла, но и участвует в строении формальной стороны текста песни. Например, в песенном тексте в по сравнению с поэтическим текстом содержится гораздо меньше фонетических стилистических средств, таких как аллитерация, ассонанс, консонанс, рифма, что объясняется наличием музыкального компонента, который выполняет функцию создания мелодичности и эстетичности звучания. Более того, ритмическое строение текста песни определяется ритмом музыки.

Под англоязычным песенным дискурсом, согласно Ю. Е. Плотницкому, понимается совокупность песенных текстов английских и американских авторов в их разнообразии, рожденном «прагматическими, социокультурными и психологическими особенностями, как авторов, так и ситуаций предъявления песенного текста адресату»

В качестве конститутивных признаков англоязычного песенного дискурса и его текста выступают следующие: когерентность, когезия, модальность и интертекстуальность. Когезия(связность) англоязычного

песенного текста обеспечивается главным образом за счёт разнообразных видов повтора. Когерентность(цельность) обеспечивается с помощью связи музыкального и текстуального компонента. Со стилистической точки зрения англоязычный песенный текст не является гомогенным явлением, поскольку инкорпорирует как черты разговорно-обиходного стиля, так и черты поэтической речи, такие, как эпитет, сравнение и метафора. Доминирующими видами модальности в англоязычном песенном тексте на фоне ассертивной являются модальность желательности/волеизъявления и возможности. Одной из релевантных характеристик англоязычного песенного текста является диалогичность. В том, что касается состава англоязычного песенного дискурса, описание различных лингвистических и экстралингвистических аспектов, а стилистических особенностей англоязычных песенных текстов есть ряд ключевых работ: Плотницкий, Ю. Е. “Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса”, а так же Клычкова М.А “Стилистические приёмы в современном англоязычном песенном дискурсе”. Все эти работы рассматривают англоязычный песенный дискурс с в основном с лингвистической точки зрения. Однако анализе подобного типа дискурса, стоит учитывать и культурный контекст и лингвокультурные аспекты.

Таким образом, креолизованный текст — текст, фактура которого состоит из двух разнородных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык). Музыкальная составляющая воспринимается человеком на психофизиологическом, и способна эмоционально воздействовать на него, благодаря таким характеристикам как мелодия и ритм. Поэтический текст представляет собой сложно построенный смысл, каждый элемент которого обозначает определенное содержание, любые формальные элементы для обычного языка, особенно элементы

фонетического и ритмического ряда, в поэзии способны сильно влиять на всю структуру текста и его семантику. Однако песенный текст и простой поэтический текст отличаются друг от друга. Поскольку музыкальный песенный текст является креолизованным текстом, его невербальный музыкальный компонент играет важную роль в текстообразовании, так, например функцию ритмической организации забирает на себя именно музыкальный компонент. Так же он влияет на такой аспект, как рифма, что делает рифмовку внутри песенного текста более свободной, и в том числе влияет на семантику текста. Англоязычный песенный текст — продукт частичной креолизации, фактура которого состоит из двух негомогенных частей. Объясняется это тем, что музыка и музыкальный поэтический могут существовать отдельно друг от друга. Однако полное автономное существование двух компонентов друг от друга невозможно, поскольку раздельное существование музыкального компонента и собственно текста разрушает понятие песни и создает два совершенно новых образования, восприятие и воздействие которых отличается от их восприятия в виде единого целого. Англоязычный песенный дискурс — это совокупность песенных текстов английских и американских авторов в их огромном разнообразии. У англоязычного песенного дискурса есть свои конститутивные признаки, такие как когерентность (связность), когезия (цельность) и модальность (модальность желательности/волеизъявления и возможности). Далее в исследовании будет говориться про лингвокультурные (лингвистические и экстралингвистические) характеристики англоязычного песенного дискурса, про его состав и лингвоисемиотическое пространство.

1.4. Инди-стиль как объект исследований отечественных и зарубежных лингвистов

В ходе исследования было выявлено, что работ посвящённых

лингвистическим аспектам текстов инди-стиля найдено не было, как в рамках в научно-исследовательском поле отечественных лингвистов, так и зарубежных. В культурологическом плане можно выделить лишь работу Мажукина. И.И. “История развития инди-рока”[39], а так же работу Wendy Fonarow: “Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music”[69]. В этих работах приводятся основные этапы развития инди-культуры, которые мы обсудили в начале нашей работы, а также затрагивается и анализируется система ценностей и взглядов представителей инди-культуры, которые основаны на идеях нонконформизма и преданности своим чувствам. Главным правилом инди-музыки, как и культуры в целом, стал девиз «никаких правил». Инди стараются дистанцироваться от всего, что навязывается извне рекламой. Они стремятся к независимости от мейнстрима, всевозможных популярных трендов и массовой культуры. Взгляды инди основаны на идее самостоятельности и свободы, как внутренней, так и внешней. Если говорить об особенностях современной реализации инди-стиля, представителей данной субкультуры можно назвать романтиками, которые стремятся к естественной самореализации. Они живут по принципу: «Веселись, если тебе весело. Грусти, если тебе грустно». Так, например, живые концерты и соучастие в них всегда являлось важным как для инди-музыкантов, так и для их слушателей, так как в контексте выступления и артисты, и их поклонники находятся в своеобразном эмоциональном единении, которое так важно для представителей субкультуры инди. Всё же, анализ и чтение данных работ позволяет выйти на такие важные в понимание вещи как особенности инди-культуры, которые создают свою эстетику и которые напрямую отражаются в текстах артистов данного жанра.

Еще в 19 веке немецкий филолог В. фон Гумбольдт высказал ряд идей, которые были впоследствии взяты на вооружение ведущими

отечественными и зарубежными лингвистами и на основе которых сформировалось и развилось новое направление в языкознании - лингвокультурология. В России она ассоциируется, прежде всего, с работами В. В. Воробьева, В. М. Шаклеина, В. Н. Телия, В. А. Масловой и др. Данная отрасль в настоящее время находится на пике популярности, так как она отвечает современным тенденциям интегративности в науке, инкорпорируя несколько дисциплин, таких как собственно языкознание, культурология, и отчасти социология и психология, а также самым наглядным образом иллюстрирует антропоцентричность современных подходов. Основная мысль лингвокультурологии, на первый взгляд, достаточно проста - это идея о взаимообусловленности языка и культуры. Но целый ряд вопросов этой дисциплины, а также методологический аппарат и терминология находятся на стадии обсуждения и становления.

Вместе с тем, именно лингвокультурологический ракурс исследования песенного дискурса представляется наиболее логичным, так как сама природа песни, ее способность аккумулировать и транслировать человеческий опыт через язык вкупе с мощнейшим потенциалом воздействия указывают на необходимость экстралингвистического подхода, рассмотрения чисто языковых явлений через призму культурных особенностей носителей языка. Так например в работе “Англоязычный песенный дискурс” Шевченко О.Е и Астафуровой Т.Н, описывается ряд важных характеристик, которые захватывают как лингвистические, так и экстралингвистические компоненты: “У Англоязычного песенного дискурса своя лингвистическая(тематика, структура песен, лингвосемиотические средства) и экстралингвистическая(участники, хронотоп, цели, ценности, функции)”[2]. Хронотоп в данном виде дискурса представлен следующими моделями: непосредственной и опосредованной по признаку наличия или отсутствия контакта между участниками процесса культурной коммуникации. Участники песенного

дискурса: слушатель, исполнитель, автор, авторство и исполнение могут быть сопряжены. Интертекстуальность песенного дискурса обуславливается общими параметрами лирических текстов, вот несколько из них: общая структура(куплет-припев), общая тематика (любовь, дружба, свобода и достоинство), и.т.д. Цель текстов англоязычного песенного дискурса заключается в донесении определённого эмоционального посыла, интенции коммуникатора до реципиента. В данной работе выделяется и анализируется 3 музыкальных направления, которые по мнению авторов и организуют жанровое пространство англоязычного песенного дискурса: рок, поп и реп. Говорится о понятийно-ценностной составляющей жанра и выделяется 3 группы концептов: поведенческий концепт, эмотивный, социальный. Так же затрагивается функциональная составляющая: Поведенческий концепт семантически базируется на призыв к какому-либо стилю поведения, реализация данного концепта связаны с такими понятиями как: нонкомформизм, пассивность. Эмотивный концепт семантически базируется на донесении эмоциональной интенции через определённые образы и понятия, такие как: любовь, свобода, одиночество. В том, что касается социального концепта, он напрямую связан с такими понятиями как: власть, собственность, социальная несправедливость. Так же рассказывается о том, как организовано лингвосомиотическое пространство англоязычного песенного дискурса, после чего приводятся различные лексические категории: такие как “знаки персоналии” “инструментативы”, “локативы, апеллятивы”, “пермессивы”, “лимитаторы”, “квалификаторы” и “перцептивы”. Важным для данного исследования является, что в рамках исследования англоязычного песенного дискурса не выделяется в отдельное музыкальное направление инди направление. Это возникает по причине того, что инди музыка воспринимается как поджанр рока музыки: инди-рок. С точки зрения

тематики рок-дискурс является наиболее разнообразным, что даёт возможность рассмотреть различные виды содержания сообщений в рамках одного музыкального жанра. Рок-культура и ее тексты долгое время находились на периферии научного знания как явление негативное и антисоциальное. В конце XX в. ситуация изменилась, и впервые очевидной стала недостаточность внимания, уделяемого данной теме, в работах, которые преимущественно носили поверхностный публицистический характер. Исследование рока как феномена молодежной субкультуры осуществляется в отечественной науке в рамках отдельных дисциплин: лингвистики, культурологии, социологии, музыковедения. За последнее десятилетие появились научные труды, в которых утверждается статус рок-поэзии как самостоятельного жанра, заслуживающего автономного изучения (Ю.В. Доманский, Е.А. Козицкая, Т.Е. Логачева, М.Л. Солодова, Е.Е. Чебыкина, М.Б. Шинкаренко, А.Н. Ярко,). Объектом систематических филологических исследований выступает русская рок-поэзия. Тексты западного рока анализируются только в диссертации О.А. Мельниковой. Творчество рок поэтов индивидуально, но в то же время обобщено принадлежностью к субкультуре. Однако такое восприятие термина “инди” является поверхностным, поскольку инди – это обширное культурное направление, неоднозначное по своей природе и как мы уже выяснили, относящееся не только к миру рок-музыки, но и захватывает другие жанровые категории, обуславливается это с историей его возникновения, развития, постоянными культурными метаморфозами. Именно по этой причине, если проанализировать инди-музыкальное направление со стороны его понятийно-ценностной составляющей и функциональной составляющей можно заметить, что реализуются сразу несколько типов концептов: поведенческий, эмотивный и социальный. Всё это отображается в рамках лингвосомиотического пространства особенно в текстовом плане.

ГЛАВА 2. ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ БРИТАНСКИХ ИНДИ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

2.1. Стилистически-тематические особенности

Как упоминалось ранее инди-культура довольно обширное явление с несколькими этапами развития. Если рассматривать инди как направление или определённый стиль музыки, который включает в себя несколько жанров, то в идейном плане это определённый конфликт с реальностью, обществом, который выражается, либо в форме эскапизма или же наоборот протеста. Большинство песен инди стиля, которые принадлежат поп жанру, используют форму эскапизма и погружают слушателя в определённую атмосферу, как при помощи текста, так и при помощи музыки создавая определённое единство. Большинство песен в жанре инди-рок обнажают конфликт с реальностью используя протестную форму, апеллируя к различным путям разрешения данного конфликта.

Эстетика инди-поп музыки строится, прежде всего, на мечтательности, медитативности и утончённости, а также на принципах индивидуальности и самобытности с понятийно-ценностной стороны жанра реализуются такие концепты как любовь, свобода, ностальгия, отрешённость. В то же время эстетика инди-рок музыки строится на тех же настроениях, что и инди-поп музыка, однако в более энергичных и агрессивных формах, появляются протестные настроения, затрагивая такие поведенческие концепты, в контексте понятийно-ценностного аспекта, как: вызов, нонконформизм, пассивность, эпатаж, в прочем, как и в других видах рок-музыки

Если брать в целом, то эстетика инди во многом похожа на пастельную эстетику, которая вышла из мира мужской моды в 1980-ых годах, эстетика, построенная на постельных цветах, позже слово “пастельный”, стало употребляться и в других видах искусства, ну уже в переносном значении. Пастельные образы часто имеют мечтательный,

лёгкий вид, так как пастельные цвета являются легкими для глаз и вызывают чувство спокойствия и ностальгии. Ключевое различие между ними заключается в том, что, в то время как пастельная эстетика передает чувство невинности и сладости, инди-эстетика передает более темный и капризный тон. В музыкальном плане это музыка с большим количеством творческих экспериментов, однако, базирующаяся на принципах мелодичности, композиторской вымеренности, и простоты, которые были заложены родоначальниками инди, как музыкального жанра. Многие вышеописанные идеи, а также понятийно-ценностные концепты и эстетические характеристики напрямую относятся к британскому-инди, так изначально данная культурная парадигма возникла именно в Британии. Ниже приведён список британских-артистов чьи песни написаны в жанры инди:

- [The 1975](#)
- [BromheadsJacket](#)
- [Door Cinema Club](#)
- [Cavetown](#)
- [Lovejoy](#)
- [Joy Division](#)
- [Placebo](#)
- [Muse](#)
- [Coldplay](#)
- [YUNGBLUD](#)
- [Florence + the Machine](#)
- [Royal Blood](#)
- [Wahatchee](#)
- [Arctic Monkeys](#)

- [Oasis](#)
- [Blur](#)
- [The Smiths](#)
- [Nothing but Thieves](#)
- [alt-J](#)

Плейлисты

В данной работе фигурируют плейлисты из музыкального сервиса ВК-музыка. Для исследовательской работы был составлен свой плейлист, и размещён на платформе вк, его можно послушать по [ссылке](#). Выше упомянутые артисты могут встречаться в таких плейлистах как: [Инди и альтернатива](#), [Гулять под инди-поп](#).

2.2. Тропы и фигуры речи

Стилистические приёмы — это языковые средства, которые придают тексту эмоциональную окраску и выразительность, дополняют деталями образ героя или предмета, явления, подчеркивают принципиально важные моменты в тексте, служат инструментом подтверждения или опровержения мысли автора. Стилистические приемы называют еще изобразительно-выразительными средствами языка. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению даёт следующее определение данному термину: «Изобразительно-выразительные средства - художественные приёмы и средства создания литературных образов, определяющие их эмоционально-эстетическую выразительность»[55]. Исходя из вышесказанного, мы можем обобщить, что стилистические приёмы являются орудиями, с помощью которых текст становится более лаконичным и привлекательным. В данной статье будут использоваться оба термина «изобразительно-выразительные средства» и «стилистические приёмы» в качестве синонимов.

Для работы с текстами песен и выделением внутри них определённых стилистических приёмов была взята классификация стилистических приёмов профессора И.Р. Гальперина, согласно которой он делит основные средства выразительности на фонетические, лексические, а также синтаксические. Сначала упомянем различные фонетические приёмы. В этой связи особую важность для восприятия песенного текста имеют такие фонетические стилистические приемы, как рифма и ритм. Рифмой называется особый вид регулярного звукового повтора, повторение более или менее сходных сочетаний звуков на концах строк или в других, симметрично расположенных частях текста, и играющее важную роль в организации песенного текста [64]. В плане типов рифмовок английские инди-песни достаточно разнообразны, однако наиболее распространёнными являются перекрестные рифмы (абаб) и парные рифмы (аабб). В качестве примеров могут служить следующие две песни: “You made a fool out of me and took the skin off my back running / So don't breathe when I talk, 'cause you haven't been spoken to / I've got a gun for a mouth and a bullet with your name on it / But a trigger for a heart bleeding blood from an empty pocket /” [Genius, Royal Blood - Out of the Black]. “The mirror's image tells me it's home time / But I'm not finished, 'cause you're not by my side / And as I arrived I thought I saw you leavin' / Decided that once again I was just dreamin' / [Genius, Arctic Monkeys - Why'd You Only Call Me When You're High?]. Рифма может находиться не только в конце строки, но и внутри нее. Подобная рифма носит название внутренней, в отличие от внешней рифмы, которая используется на концах строк: “That I cannot fall in love, but I guess / This avoids the stress of falling out of it” [Genius, Cavetown — Home]. Роль рифмы в песне чрезвычайно велика. Рифма делает ритм песни более ощутимым и облегчает её восприятие. Помимо ритмообразующего значения следует упомянуть ещё и влияние рифмы на семантическое определённое отрезка слова или конкретного слова.

Слово, опирающееся на звуковой повтор, делается особенно заметным и привлекает к себе внимание.

Слово “ритм” имеет греческое происхождение и обозначает регулярное повторение одного и того же события через равные промежутки времени. Повторность предполагает ряд подобных, соизмеримых преобразований знаков и отношений. Будучи текстом поликодового формата, текст песни опирается в первую очередь на музыкальный ритм. При этом текст песни может не содержать четкой рифмы, подчиняясь исключительно ритмическому рисунку, накладываемому музыкой. В такой ситуации сепарация вербальной составляющей от невербальной (то есть музыкальной), может нарушить восприятие всей музыкальной композиции. Примером в данном случае может служить следующая песня, в которой нет: “Time it took us To where the water was / That’s what the water gave me / And time goes quicker / Between the two of us” [Genius, Florence + The Machine - What The Water Gave Me]. Другими фонетическими стилистическими приемами, широко представленными в текстах песен британских инди-исполнителей, являются аллитерация и ассонанс. Сущность аллитерации заключается в повторе одинаковых согласных звуков. В песенном тексте аллитерация является приемом создания определенного эмоционального тона и служит для выделения значимых слов в стихотворном потоке, которые благодаря этому становятся более выразительными. Примерами использования данного приема служат следующие отрывок песни: “Be careful of the curse that falls on young lovers / Starts so soft and sweet, and turns them to hunters...” [Genius, Florence + The Machine — Howl]. Следует отметить, что аллитерация используется в наиболее значимых для восприятия и понимания песни местах. Под ассонансом в современной стилистике понимается повторение ударных гласных внутри строки или фразы или на

конце ее в виде неполной рифмы. Подобно аллитерации, ассонанс способствует созданию определенного акустического образа и экспрессивного эффекта, призванного вызвать у слушателя определенные эмоции или настроение. В некоторых случаях может служить полноценной заменой рифме и способствовать созданию определённых ритмических структур.

При анализе текстов можно заметить, что невербальный компонент, то есть музыка, в большой мере влияет именно на такие фонетические параметры как рифма и ритм. Именно по этой причине в песенных текстах британской инди-музыки, которая является частью англоязычного песенного дискурса превалируют ассонансные и аллитерационные рифмы, нежели более строгие формы, которые можно встретить в обычных поэтических текстах.

В том, что касается лексических стилистических приемов, особенно широко в англоязычных песнях представлены метафоры, далее идут эпитеты, сравнения и приём преувеличения – гипербола. Метафора, будучи скрытым сравнением, используется в первую очередь для экспрессивной характеристики предмета, явления или человека. Рассмотрим некоторые примеры: “I've got a gun for a mouth and a bullet with your name on it [Genius, Royal Blood - Out of the Black]. В данной песне с помощью метафоры характеризуется физическое состояние человека, связанное с тяжелыми нездоровыми романтическими отношениями. Лирический герой песни чувствует измождённым от того сколько сил из него вытягивает его пассия. “Bite chunks out of me / You're a shark and I'm swimming / My heart still thumps as I bleed / And all your friends come sniffing...” [Genius, alt-J — Tessellate]. В представленном отрывке песни речь ведется о серьезной ссоре между героем песни и его девушкой. В результате ссоры герой испытывает эмоциональную боль, сравнимую с

физической. Для характеристики его состояния используется развернутая метафора: девушка сравнивается с акулой, которая нападает на героя и серьезно ранит его (I bleed), во время ссоры она находит поддержку у друзей, которые, подобно акулам, «почувявшим кровь героя песни», встают на ее сторону. Посмотрим ещё на несколько интересных примеров: “But now I fear I've lost my spark” [Genius, Placebo – A million little pieces]. В данной песне лирический герой обращается к своей возлюбленной и пишет ей прощальные строки, говоря о том, что его силы уже на исходе, и он потерял свою “искру”. Есть и более абстрактные примеры использования метафоры: “The world's a beast of a burden”, где человеческая цивилизация, и человек сравнивается со зверем, в контексте его единения с природой [Genius, Florence and the machine — What The Water Gave Me]. Сравнение, так же как и метафора, является мощным средством характеристики явлений и предметов действительности и способствует раскрытию авторского к ним отношения: “The effect on our relations / And all that we believe / Feels like aslap across the face” [Genius, Placebo — In A Funk]. Находясь в тревоге и преодолевая трудности сложных романтических отношений, лирический герой ищет эмоциональной поддержки и всеми способами пытается предотвратить разрыв со своей возлюбленной, однако его старания бессмысленны, а эффект от них только усугубляет ситуацию, что в контексте песни ассоциативно сравнивается с ударом рукой по щеке. Другим примером использования сравнения может служить следующий отрывок песни: “Hey, shady baby, I’m hot like the prodigal son” [Genius, alt-J — Left Hand Free]. Лирический герой с иронией сравнивает свой пыл, с, казалось бы, не сочетающимся образом “блудного сына” и обращается к девушке, говоря, что ему знаком её образ, и что “мрачная девушка” поведётся на такую же неоднозначную фигуру как он.

Эпитеты так же относятся к тропам метафорического переноса они имеют ярко выраженную эмоциональную окраску и используются в песнях как основное средство передачи индивидуального, субъективно-оценочного отношения к описываемому явлению: “Here I am, a rabbit-hearted girl” [Genius, Florence and The Machine — Rabbit Heart (Raise It Up), 2009]. данном примере эпитет rabbit-hearted в оценочном плане имеет негативную коннотацию. Вот ещё несколько примеров использования эпитетов: “So I'm leaving this worry town” (Placebo – A million little pieces), “Fractured moonlight” [Genius, Florence and The Machine — Never let me go], “Riot life” porcelain face” [Genius, YUNGBLUD – Loner]. Во всех этих случаях эмоциональная окраска средств выразительности перекликается с атмосферой песни. Так же в песнях инди-артистов встречается такой лексический приём как олицетворение, который так же является стилистическим приёмом метафорического переноса. Олицетворением называется наделение неодушевленных предметов признаками и свойствами человека. Вот несколько примеров употребления этого стилистического приёма: “Time it took us” [Genius, Florence + The Machine - What The Water Gave Me], “Arms of the ocean” [Genius, Florence and The Machine — Never let me go], “Now my mistakes are haunting me” [Genius, Placebo – A million little pieces]. Олицетворение очень яркий стилистический приём, который позволяет простроить образный слой текста, и в данных примерах мы видим, насколько усиливается эмоциональный фон всех слов и строк вокруг.

Из лексических тропов другой категории хотелось бы отметить гиперболу. Гиперболой называется образное выражение, состоящее в преувеличении размеров, силы, красоты, значения описываемого: “Get a load of this monster” [Genius, Cavetown – Home]. Лирический герой называет себя монстром, явно преувеличивая, тем самым, свои отрицательные качества. Олицетворение может подчёркивать

эмоциональное напряжение и силу высказывания как в следующем примере: “So don't breathe when I talk” [Genius, Royal Blood – Out of the black]. Лирический герой настолько болезненно относится к объекту его несчастной любви, что не готов слышать ничего из того, что способны произнести её губы, и просит не дышать, когда он говорит.

Мы провели анализ различных средств выразительности, в ходе это были проанализированы англоязычные песни разных лет, однако все вышеупомянутые артисты являются современными представителями жанра инди-музыки и ведут активную музыкальную деятельность до сих пор. Были рассмотрены фонетические и лексические средства выразительности. Фонетические средства выразительности позволяют выделить важные смысловые места в композиции, а также создают ритмическую организацию текста, при анализе группы очень важно учитывать мелодическую невербальную составляющую, которая сильно отражается в песенных текстах. Лексические средства выразительности подчёркивают и очерчивают семантическое поле жанра инди музыки, позволяя реализовываться различным понятийно-ценностным концептам таким как: поведенческий, эмотивный и социальный. Далее будет приведен анализ синтаксических средств выразительности, которые так же являются важным аспектом в контексте стилистики песенных текстов.

2.3. Особенности синтаксиса

Синтаксическая стилистика, по мнению И.Р. Гальперина, исследует выразительные средства языка и стилистические приемы на синтаксическом уровне языка. Такие приемы помогают создавать особую организацию высказывания, отличающую такое высказывание от высказывания в условно называемой "нейтральной" форме изложения. Как раз отношения и особенности особой организации речи и нейтральной -

предмет синтаксической стилистики. Обратимся к разбору вышеназванных стилистических приемов.

Очевидно, что одной из особенностей английского языка является строгий порядок слов в предложении, каждый член предложения имеет свое конкретное место, которое определяется, прежде всего, типом предложения, то как он связан с остальными словами, способом его синтаксического выражения. Казалось бы, при нарушении этого порядка какой-либо элемент предложения оказывается выделенным, и он приобретает другие коннотации выразительности и эмоциональности. Выясняется, что экспрессивность речи придается именно этим обратным порядком слов в предложении. Вышеупомянутое явление получило название инверсии. Пример из песен: “And to my message, you reply” [Genius, Arctic Monkeys — Why'd You Only Call Me When You're High?]; “Revenge will surely come” [Genius, Muse — Butterflies and Hurricanes].

Что же касается структурных синтаксических приёмов можно выделить параллелизм или параллельные конструкции. Они используются в песнях в первую очередь для создания особой ритмической организации и эмфатического выделения нужного отрезка высказывания или слова: “ In the darkness / In the swirling /” [Genius, Coldplay — Midnight]; “All my dreaming torn in kisses / All my dreaming torn in pieces /” [Genius, Placebo — A million little pieces]; “Take the love, take the doves, take the self-belief /” [Genius, YUNGBLUD — Loner].

Связующим синтаксическим средством выразительности является Многосоюзие. Оно в текстах песен выполняет функцию ритмической организации высказывания, а также объединительную функцию.

Например, многократное повторение союза “and” в представленной ниже песне объединяет высказывания в единое смысловое целое: “And the arms of the ocean, so sweet and so cold / And all this devotion I never knew at all

And the crashes are heaven for a sinner released / And the arms of the ocean delivered me /”[Genius, Florence and the Machine – Never Let me go].

Антитеза — это фигура контраста в художественной речи, заключающаяся в резком противопоставлении понятий, положений, образов, состояний, связанных между собой общей конструкцией или внутренним смыслом. В текстах песен была замечена некоторая противоречивость, с одной стороны песни пронизаны пессимистическими настроениями и отчаянием. С другой же стороны столько же в них и оптимизма и веры в светлое будущее, которое еще представляется возможным, что является отличительной чертой песен жанра инди-поп:

Автор использует противопоставление, чтобы показать противоречивое настроение героя. Лирический герой находится в таком состоянии, что не знает, что будет дальше, но надеется на лучшее при любом исходе. Антитеза или противопоставление в песенном дискурсе употребляется в целях создания контрастной характеристики описываемого явления или человека: “Here I am, a rabbit-hearted girl / Frozen in the headlights / It seems I’ve made the final sacrifice / <...> I must become a lion-hearted girl / Ready for a fight / Before I make the final sacrifice...” [Genius, Florence + The Machine — Rabbit Heart (Raise It Up)]. В данном примере героиня песни противопоставляет себя настоящую (a rabbit-hearted girl) той, которой она хотела бы стать (a lion-hearted girl). Другими примерами антитезы могут служить следующие отрывки песен: “But I’m not giving up / I’m just giving in /”; “Where I could dream and nights were long / I left my heart in Amsterdam I hit my head against the wall / Over, over, over
Again and again and then over/” [Genius, Nothing But Thieves – Amsterdam].

Песни жанра инди-рок пронизаны протестными настроениями, а ещё в них больше чувствуется острота конфликта: “Cause I’d rather be a martyr

than grow tomatoes”

Следует отметить, что в песнях жанра рок широко представлены оппозиции I — You и I — They. Что позволяет реализовывать идеи нонконформизма в текстах. В данных жанрах современной песни функции автора и исполнителя совмещены, при этом автор-исполнитель часто противопоставляет себя (I) представителям конформистской культуры (you, they). В данном отрывке автор и исполнитель песни, дает отрицательную оценку обществу, которое порицает всё отличное, и он противопоставляет себя им: “And then they tied up a toaster to my head/ And then they chucked me off a cliff but I'm still not dead” [Genius, YUNGBLUD – Anarchist].

Следующие приемы в английском языке, как отмечает И.Р. Гальперин, основаны на несоответствии их синтаксической формы и логического содержания. Эти приемы называются: риторический вопрос и литота

Для утверждения в риторическом вопросе используют синтаксическую форму вопросительного предложения. В литоте же утверждением служит форма отрицания. Риторический вопрос имеет цель усилить эмоциональную окрашенность высказывания; а литоты наоборот - уменьшить силу этой окраски или ослабить силу положительного признака. Рассмотрим по отдельности каждый из приемов. Итак, риторический вопрос — это особый стилистический прием, сущность которого заключается в переосмыслении грамматического значения вопросительной формы. Ответ в нем априори уже известен, а риторический вопрос лишь вовлекает читателя в рассуждение и заставляет переживать, делая его более активным, давая ему возможность самому сделать выводы.

Риторический вопрос не требует ответа на поставленный вопрос.

Его использует для привлечения внимания и усиления влияния на слушателя, а также для повышения эмоционального тона и некой приподнятости: “You know what I mean, yeah?” [Genius, YUNGBLUD – Loner]. Эти риторические вопросы усиливают напряженность речи, передают взволнованность автора, заставляют размышлять. Риторические вопросы несут в себе ярко выраженную эмоциональную окраску и чаще всего используются с целью заставить слушателя задуматься, призывают его к размышлению на определенную тему: “How did we get in so much trouble? / Getting out just seems impossible/ Oppression is persisting / I can’t fight this brain conditionin /”[Genius, Muse — Revolt, 2015]. Использование риторических вопросов способствует выражению различных оттенков эмоций, таких как радость, удивление, гнев, обида, возмущение и т. д. В представленной выше песне риторические вопросы выражают отрицательные эмоции (возмущение, разочарование, отчаяние, чувство беспомощности), что подтверждается контекстом песни: “I can’t fight this brain conditioning”. В некоторых случаях текст песни может быть полностью построен на риторическом вопросе в смысловом плане как в данном примере: “Why'd you only ever phone me when you're high? / Why'd you only ever phone me when you're (high)?”/ [Genius, Arctic Mokeys — Why'd you only ever phone me when you're high?]. Примером применения литоты могут служить следующие композиции: “All my dreaming torn in kisses /”[Genius, Placebo — A million little pieces)], ”Truth is suppressed to mumbles/”[Genius, Muse —Revolt].

Повторы по определению И.В. Арнольд — фигура речи, которая заключается в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить [64]. Как стилистический прием является одним из наиболее распространенных

синтаксических стилистических приемов в текстах современных англоязычных песен, в том числе в песнях британских инди-исполнителей.

Повтор как стилистический прием является типизированным обобщением имеющегося в языке средства выражения возбужденного состояния, которое, как известно, выражается в речи различными средствами, зависящими от степени и характера возбуждения. Речь может быть возвышенной, нервной, умиленной и т. д. Возбужденная речь отличается фрагментарностью, иногда алогичностью, повторением отдельных частей высказывания [64].

И.Р Гальперин придерживается точки зрения о том, что повторы, разделяются по композиционному принципу, то есть согласно месту повторяющейся единицы в составе предложения или абзаца. По композиционному принципу в песнях чаще всего встречаются случаи использования анафоры: “You are the hole in my head / You are the space in my bed / You are the silence in between / What I thought and what I said...” [Genius, Florence + The Machine — No Light, No Light]; “(Every part of me / every part of you) /” [Genius, Royal Blood — Out of the black]. Из других композиционных форм повтора отметим анадиплосис(подхват или стык). Слово, которым заканчивается предложение или короткий отрезок речи повторяется в начале следующего предложения или отрезка речи [3, с. 184]: “Are you dead? Sometimes I think I'm dead / Cause I can feel ghosts and ghouls wrapping my head/” [Genius, Cavetown — Home). Повторы в конце предложения (абзацев и т.д.) носят название эпифоры, они встречаются намного реже: “But would you have it any other way? / Would you have it any other way? / You couldn't have it any other way /” [Genius, Florence + The Machine — What The Water Gave Me)].

Таким образом, синтаксические стилистические средства - это такие стилистические обороты, которые используются чтобы придать тексту песни особую художественную выразительность. Нами было

проиллюстрировано то, насколько широко в протестных песнях использованы риторические вопросы, повторы, инверсия и другие стилистические средств на синтаксическом уровне языка.

2.4. Особенности перевода текстов песен инди-исполнителей с английского на русский

В ходе работы над исследованием выяснилось, что определённое количество стилистических приёмов сохраняются в переводах частично, т. е. переводчики вынуждены опустить, изменить или добавить лексему, или использовать вместе с оригинальным стилистическим приёмом другое дополнительное средство выразительности.

Так, например, в песне «Revolt» (группа «Muse») переводчик сохраняет метафору, но с некоторыми изменениями: он употребляет лексему *чувствуй* вместо лексемы *taste*, которая нам дана в оригинале, таким образом расширяя семантику фразы.

Muse — Revolt	Muse — Восстание
Can you hear a distant thunder,	Слышишь отдалённый грохот?
Taste earth's blood and hunger.	Чувствуй кровь земли и её голод.
We live in a toxic jungle,	Мы живем в ядовитых джунглях
Truth is suppressed to mumbles.	А правда заглушена до бормотания.

Вышеуказанные изменения переводчику нужны были для того, чтобы не нарушать ритм песни. Дело в том, что между русскими лексическими единицами и аналогичными английскими лексемами есть существенная разница в их длине, а точнее количестве слогов: *taste* —

попробуй, *thunder* – *гром*. Данное обстоятельство служит помехой для дословного перевода данных выражений.

В некоторых случаях переводчику приходится заменить оригинальный стилистический приём другим средством выразительности без искажения главной мысли. Так, в песне «Do I wanna know» (Arctic monkeys) идиома *simmer down* замещается метафорическим словом *остываюсь* в силу необходимости сохранить ритм.

Arctic monkeys — Do I wanna know	Arctic monkeys — Хочу ли я знать
So have you got the guts? Been wondering if your heart's still open And if so I wanna know what time it shuts Simmer down and pucker up	Так хватит ли тебе смелости? Мне интересно, открыто ли ещё твоё сердце. Если так, то я хочу знать, когда оно закроется. Остываю и тяну губы в поцелуе...

Иногда переводчик не меняет сам стилистический прием, но меняет его лексическую реализацию. Другими словами, заменяет один эпитет на другой, или одну метафору на другую. Например, в песне «Home» (Cavetown) переводчик заменяет оригинальную метафору *trainwreck* на русский адаптированный вариант метафоры *человека-катастрофу*.

Cavetown — Home	Cavetown - Дом
Will everybody please give him a little bit of space Get a load of this trainwreck	Может, каждый уступит ему немного места? Выслушает этого человека- катастрофу?

В ходе исследования, мы обнаружили, что изобразительно-выразительные средства могут полностью опускаются при переводе. Так, в переводе песни «Sunburn» (группа «Muse») метафора *make no mistakes* передана на языке перевода с помощью глагола *несомненно*, имеющего значение синонимичное значению оригинальной фразы, но не являющегося стилистическим приемом. В большинстве случаев подобное опущение стилистического приёма обусловлено необходимостью поддержания рифмы и ритма.

Muse — Sunburn	Muse — Солнечный ожог
She burns like the sun And I can't look away And she'll burn our horizons Make no mistakes	Она горит, как солнце, И я не могу оторвать от нее взгляда. Она спалит наши горизонты, Несомненно

В следующем примере, иллюстрирующем частичное семантическое сохранение стилистического приема в оригинале песни «Anatchist» (YUNGBLUD), в оригинале мы встречаем аллюзию на песню культурное метафорическое понятие Ritalin club (Риталин — психостимулятор, использующийся при синдроме дефицита внимания и гиперактивности, также является клубным наркотиком). На языке перевода аллюзия сохраняется, но аллюзия становится малопонятной из-за разницы культур. Обратимся к Словарю литературоведческих терминов, из которого следует, что «аллюзия - (от фр. *allusion* - намек) художественный прием: сознательный авторский намек на общеизвестный литературный или исторический факт, а также известное художественное произведение» [3].

YUNGBLUD — Anatchist	YUNGBLUD — Анархист
<p>Locked me in a room since I was young</p> <p>I've never seen a morning sun come up.</p> <p>I'm employee of the month at a Ritalin club</p> <p>Yeah, why do you think I'm so messed up?</p>	<p>Они с детства запирали меня в комнате,</p> <p>Я никогда не видел восхода солнца.</p> <p>Я — работник месяца в Риталиновом клубе,</p> <p>Да, а иначе почему я такой ненормальный?</p>

В ходе анализа обнаружено, что переводчик часто сохраняет изобразительно-выразительные средства в языке перевода. Так, например, в песне «Never let me go» группы «Florence and the Machine » переводчик воссоздал олицетворение на языке перевода.

Florence and the Machine — Never let me go	Florence and the Machine — Никогда не отпускай меня
And the arms of the ocean are carrying me, And honest devotion was rushing out of me, And the crushes of heaven for a sinner like me, But the arms of the ocean delivered me.	Океан укачивает меня на своих руках, И искреннее благоговение переполняет меня, И рай обрушивается на такого грешника, как я, Но океан вынес меня на своих руках.

Кроме вышеприведённых примеров мы зафиксировали интересное явление сохранения изобразительно-выразительного средства при сопоставлении песни «I Follow rivers» (группа «Lykke Li») и её кавер-версии в исполнении Уила Янга (Will Young). Несмотря на то, что текст дополнен автором перепевающим песню, ключевые элементы композиции и строки остались. Кавер-версия - это припев или адаптация песни под другую среду. Как в оригинале так и в переводе присутствует метафора *Be the ocean, where I unravel* и русский вариант *Будь океаном, в котором я раскроюсь*. Однако в русском варианте подобрана другая форма по семантике так как перевод слова *unravel* – *распутаясь* (дословно).

I Follow rivers (Will Young)	Следую за реками
I Follow rivers (Will Young) Oh, I beg you: can I follow? Oh, I ask you: why not always? Be the ocean, where I unravel.	Ох, я спрашиваю тебя: "Могу ли следовать за тобой?" Ох, я спрашиваю тебя: "Почему не всегда?" Будь океаном, в котором я раскроюсь.

В результате сравнения англоязычных текстов песен и их переводов на русский язык и анализа стилистических приёмов в них мы рассчитали,

как часто изобразительно-выразительные средства сохраняются, сохраняются частично или опускаются в языке перевода. Согласно вышеприведенным данным полное сохранение изобразительно-выразительных средств при переводе песен наблюдается лишь в 27% случаев в то время, как в 33% случаев переводчик опускает полностью стилистические приёмы. В 27% случаев происходит замена 1 стилистического приёма на другой, а в 13% случаев вносятся какие-либо изменения при подборе эквивалента на языке перевода. Можно заключить, что полное опущение стилистического приема при переводе песен с английского языка на русский происходит так же часто, как и полное сохранение изобразительно-выразительного средства: примерно в 1/3 случаев.

2.5.Пример полного лексико-стилистического анализа на материале исполнителей: YUNGBLUD и Florence and the Machine

Выбор именно этих двух авторов и этих двух композиций обусловлен, тем, что, они демонстрируют главный семантический принцип построения конфликта инди-текстов, а именно обнажают конфликт с реальностью. Эти 2 композиции сильно контрастируют по форме. Первый пример: инди-рок композиция, в которой конфликт разрешается с помощью протеста. Второй: мелодичная брит-поп композиция, полностью построенная на эскапизме лирического героя и ухода его от реальности. Рассмотрим по порядку сначала первую композицию, потом вторую:

YUNGBLUD – Loner

[Chorus]

All my friends have deserted again

And I don't wanna be a loner
In my head, I can sleep when I'm dead
Baby, don't let the hype dilute ya

[Verse 1]

I got no want for the quiet life
No forced up smiles over tired eyes
Give me a taste of the riot life
'Cause I'd rather be a martyr than grow tomatoes
Keep the young between your teeth
Take the love, take the doves, take the self-belief
Make your shoes look squeaky clean
But if you want to be a leader, stop bein' a cheater

[Pre-Chorus]

So bounce if you've had enough of the people you know
So bounce if you've had enough and just let go

[Chorus]

All my friends have deserted again
And I don't wanna be a loner
In my head, I can sleep when I'm dead
Baby, don't let the hype dilute ya

[Verse 2]

Now lock me up in a riot van

As I hold up my fingers to this old man
'Cause he made sure my future plans
Became a time bomb, sleep with the lights on
Treating the planet like a playground
Destruction for distraction to cover up the shakedown
Hey now
You better not let me out

[Chorus]

All my friends have deserted again
And I don't wanna be a loner
In my head, I can sleep when I'm dead
Baby, don't let the hype dilute ya

[Bridge]

You know what I mean, yeah?
You know what I mean, yeah?
You know what I mean, yeah?
Do you know what I mean, yeah?
You know what I mean, yeah?
You know what I mean, yeah?
You know what I mean, yeah?
Do you know what I mean, yeah?

[Pre-Chorus]

So bounce if you've had enough of the people you know
So bounce if you've had enough of the alter-ego
So bounce if you've had enough of the people you know

So bounce if you've had enough and just let go

[Chorus]

All my friends have deserted again

And I don't wanna be a loner

In my head, I can sleep when I'm dead

Baby, don't let the hype dilute ya

All my friends will desert again

And I don't wanna be a loner

In my head, I can sleep when I'm dead

Baby, don't let the hype dilute ya

[Outro]

You know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah?

Do you know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah?

Do you know what I mean, yeah?

Woah, oh, woah, oh

[Genius, YUNGBLUD – Loner].

Главной темой данного текста является тема бунтарства. Она выражается в стремлении лирического героя освободиться от предрассудков старшего поколения и остаться вечно молодым: “Give me a taste of the riot life”, “As I hold up my fingers to this old man. 'Cause he made sure my future plans”. Главная же идея данного текста выражается в одной из фраз в начале первого куплета: “Give me a taste of the riot life. 'Cause I'd rather be a martyr

than grow tomatoes” – лирический герой предпочитает жить ярко, встречая регулярно лицом к лицу взлёты и падения, слёзы радости и переживания, нежели вести спокойную и размеренную жизнь, так как он не был рождён для неё. Основными стилеобразующими лексическими средствами данного текста, позволяющими автору подчеркнуть его идею, являются аппеллятивы, которые имеют экспрессивную окраску: “Keep the young between your teeth. Take the love, take the doves, take the self-belief”; Экспрессивно-оценочная лексика: “leader”, “cheater”, “destruction”, “shakedown”. Главным фонетическим приёмом данной композиции является, ассонансная рифма, утрированно подчёркивающая особенности британского произношения, а именно акцент на произнесении гласных “а” и “о”:

“I got no want for the quiet life

No forced up smiles over tired eyes”.

Основным же лексическим стилистическим приёмом, доминирующим в данной композиции, является метафора, которая встречает нас с самого начала песни: “I can sleep when I'm dead” – пишет автор, демонстрируя желание своего лирического героя, жить максимально насыщенной жизнью, не упуская не единого момента, в тексте есть ещё несколько метафор подчёркивающих данную идею: “Keep the young between your teeth”, “Treating the planet like a playground”, “But if you want to be a leader, stop bein' a cheater”. Так же в данном тексте присутствуют и другие средства выразительности такие как эпитеты: “quiet life”, “riot life”, “squeaky clean”, ирония: “Cause I'd rather be a martyr than grow tomatoes”, гипербола: “I can sleep when I'm dead”. Среди синтаксических средств можно выделить инверсию: “No forced up smiles over tired eyes”; антитезу: “Cause I'd rather be a martyr than grow tomatoes”, а также разного рода повторы. Анафора:

“So bounce if you've had enough of the people you know

So bounce if you've had enough and just let go”.

Простой лексический повтор:

“You know what I mean, yeah?

You know what I mean, yeah? ”

Основными лексико-семантическими парадигмами данного текста являются синонимия и антонимия.

Florence and the Machine – Never Let me go

[Verse 1]

Looking up from underneath

Fractured moonlight on the sea

Reflections still look the same to me

As before I went under

And it's peaceful in the deep

Cathedral where you cannot breathe

No need to pray, no need to speak

Now I am under all

[Pre-Chorus]

And it's breaking over me

A thousand miles down to the sea bed

Found the place to rest my head

Never let me go, never let me go

Never let me go, never let me go

[Chorus]

And the arms of the ocean are carrying me

And all this devotion was rushing out of me
And the crashes are heaven for a sinner like me
But the arms of the ocean delivered me

[Verse 2]

Though the pressure's hard to take
It's the only way I can escape
It seems a heavy choice to make
And now I am under, oh

[Pre-Chorus]

And it's breaking over me
A thousand miles down to the seabed
Found the place to rest my head
Never let me go, never let me go
Never let me go, never let me go

[Chorus]

And the arms of the ocean are carrying me
And all this devotion was rushing out of me
And the crashes are heaven for a sinner like me
But the arms of the ocean delivered me

[Bridge]

And it's over and I'm going under
But I'm not giving up, I'm just giving in
I'm slipping underneath

So, so cold and so sweet
And the arms of the ocean, so sweet and so cold
And all this devotion I never knew at all
And the crashes are heaven for a sinner released
And the arms of the ocean delivered me

[Outro]

Never let me go, never let me go
Never let me go, never let me go
Delivered me
Never let me go, never let me go
Never let me go, never let me go
Never let me go, never let me go (Delivered me)
Never let me go, never let me go
Never let me go, never let me go (Delivered me)
Never let me go, never let me go
And it's over and I'm going under
But I'm not giving up, I'm just giving in
I'm slipping underneath
So cold and so sweet”

[Genius, Florence and the Machine – Never Let me go].

Главной темой данного текста является тема отрешённости. Она выражается в своеобразном медитативном слиянии с трансцендентным образом водной стихии с целью ухода от объективной реальности и её проблем: “Though the pressure's hard to take / It's the only way I can escape”. В данной теме нет чёткой сформированной идеи, всё в данной песне вращается вокруг единения лирической героини с водной стихией, которая готова её погрузить в себя, успокоить и приласкать: “And it's breaking over me. A thousand miles down to the sea bed. Found the place to rest my head”, а

так же спасти от всех грехов, духовно очистив лирическую героиню: “And the crashes are heaven for a sinner like me. But the arms of the ocean delivered me”. Главная функция данной композиции, по большей мере, заключается в оказании на слушателя эмоционального воздействия. Основными стилиобразующими лексическими средствами данного текста, являются: разного рода метафорический перенос: метафоры, эпитеты, определённого рода аллюзии к другому музыкальному произведению, олицетворения, а также различные синтаксические приёмы, в частности различные виды повторов, которые создают медитативную атмосферу погружения и единения. Главными фонетическим приёмами данной композиции являются: рифма, а также ритм, этот приём имеет форму разных ритмических организаций, как в текстовом плане, так и в музыкальном, образуя единство и создавая некий эффект диалога:

“And it's breaking over me

A thousand miles down to the sea bed

Found the place to rest my head

Never let me go, never let me go

Never let me go, never let me go”

Основным же лексическим стилистическим приёмом, доминирующим в данной композиции, позволяющими автору подчеркнуть образ “большой воды”, является метафора, помимо того слова “ocean” и “sea” тоже являются метафорой, а вся песня является аллюзией на другую композицию данного коллектива “What the Water Gave Me”, помимо того обе песни находятся в одном музыкальном альбоме и следуют друг за другом. В тексте есть несколько метафор, подчёркивающих главный символический образ, а также атмосферу песни: “Cathedral where you cannot breathe. No need to pray, no need to speak”, “A thousand miles down to

the sea bed. Found the place to rest my head”, “And the arms of the ocean are carrying me. And all this devotion was rushing out of me”, “And now I am under, oh”, “I’m slipping underneath”, так же мы можем найти примеры олицетворения в данной песне: “the arms of the ocean”. В данном тексте присутствуют и другие лексические средства выразительности такие как эпитеты: “Fractured moonlight”, “peaceful”, “so sweet”, “so cold”. В том, что касается синтаксических средств выразительности, внимательно проанализировав весь текст, можно сделать вывод, что вся песня построена на разного рода повторах: лексический повтор:

“Never let me go, never let me go

Never let me go, never let me go”;

Рефрен: “I am under”;

Эпифора:

“And the arms of the ocean are carrying me

And all this devotion was rushing out of me

And the crashes are heaven for a sinner like me”

But the arms of the ocean delivered me;

Анафора:

“No need to pray, no need to speak”;

“And the arms of the ocean, so sweet and so cold

And the arms of the ocean delivered me”;

Среди других синтаксических средств можно выделить такие средства как параллельные конструкции: “I’m not giving up, I’m just giving in”, “No need to pray, no need to speak”; антитезу: “And the crashes are heaven for a sinner

like me. But the arms of the ocean delivered me”; “And it's over and I'm going under. But I'm not giving up, I'm just giving in”. Основными лексико-семантическими парадигмами данного текста являются синонимия и полисемия.

Заключение

В процессе работы над исследованием были выявлены ключевые культурно-лингвистические характеристики музыкального инди-стиля, а также лексико-стилистические особенности текстов песен британских инди-исполнителей.

Культурное направление инди очень обширное явление, которое затрагивает несколько культурных сфер таких как кинематограф, моду, компьютерные игры и музыку. Инди-музыка характеризуется сепарацией от коммерческого подхода в создании и продвижении музыки. В узком смысле инди объединяет несколько жанров таких как инди-поп и инди рок, так же термин инди коррелирует с термином альтернативная музыка, в контексте значения любой экспериментальной музыки, с большим количеством творческих экспериментов. В момент своего возникновения данный термин означал независимость от больших крупных лейблов звукозаписи термин «инди» был образован сокращением слова «independent». Инди - культура, провозгласившая свою независимость, изначально представляя собой микс контр-культуры(противопоставленная доминирующей культуре) и субкультуры(часть культуры, отличающаяся от доминирующей), начала формироваться в нечто специфичное, если смотреть через призму рок-музыки, то инди является лишь поджанром, если смотреть на всю коммерческую музыку в данном случае тэг “инди” обозначает независимость профессионального музыканта от крупных коммерческих лейблов и свободу творческих экспериментов. Поэтому наряду с понятием инди-стиль с момента его зарождения фигурируют такие понятия как альтернативный-рок. Родиной инди принято считать Англию 70-х годов прошлого века. После того как инди стало музыкальным направлением, появилось понятие “альтернативная музыка”, которое означало музыку с большим количеством творческих экспериментов, тогда также существовало разграничение артистов по

географическому признаку, для британской части артистов это была инди-музыка, инди-рок, а для американской части артистов: альтернативная музыка, альтернативный-рок. На данный момент после погружения мира в сферу продвинутых интернет-коммуникаций и получения доступа к созданию быстрого контента, а следовательно, с увеличенным уровнем конкуренции инди-музыка вновь становится более субкультурным явлением, несмотря на общее размытие культурных границ.

Англоязычным песенный текст является подвидом поэтического текста. Поэтический текст представляет собой сложно построенный смысл, каждый элемент которого обозначает определенное содержание, любые формальные элементы для обычного языка, особенно элементы фонетического и ритмического ряда, в поэзии способны сильно влиять на всю структуру текста и его семантику. Однако песенный текст и простой поэтический текст отличаются друг от друга. Англоязычный песенный текст — продукт частичной креолизации, фактура которого состоит из двух негомогенных частей. Поскольку музыкальный песенный текст является креолизированным текстом, его невербальный музыкальный компонент играет важную роль в текстообразовании, так, например функцию ритмической организации забирает на себя именно музыкальный компонент. Так же он влияет на такой аспект, как рифма, что делает рифмовку внутри песенного текста более свободной.

В рамках исследования выделяется такое понятие англоязычный песенный дискурс. Англоязычный песенный дискурс — это совокупность песенных текстов английских и американских авторов в их огромном разнообразии. У англоязычного песенного дискурса есть свои характеристики, такие как когерентность (связность), когезия (цельность) и модальность (модальность желательности/волеизъявления и возможности). Так же у него есть своя жанровая организация, в которой

направление инди-музыки, не выделялось отечественными и зарубежными лингвистами, несмотря на его культурную значимость.

Среди проанализированных в ходе исследования текстов песен на английском языке рассматривались песни популярных современных инди-исполнителей британского происхождения в ходе исследования мы установили, что лингвистические и стилистические черты большинства песен современных популярных английских групп очень схожи с разговорным стилем, что, по всей вероятности, способствует установлению тесного эмоционального контакта авторов и исполнителей со своими поклонниками, так как преданность своим чувствам и эмоциям, и романтическое восприятие мира, характерно именно для субкультуры инди. В идейном плане инди песни обнажают конфликт с реальностью, обществом, который выражается, либо в форме эскапизма или же наоборот протеста. Если говорить про эстетические характеристики, то эстетика инди во многом похожа на пастельную эстетику, которая вышла из мира мужской моды в 1980-ых годах. Пастельные образы часто имеют мечтательный, лёгкий вид, так как пастельные цвета являются легкими для глаз и вызывают чувство спокойствия и ностальгии. Ключевое различие между ними заключается в том, что в то время, как пастельная эстетика передает чувство невинности и сладости, инди-эстетика передает более темный и капризный тон, так же эстетическим принципом отображающимся и в музыке, и в тексте является принцип утонченности и вымеренности. Многие авторы песен используют различные средства образности, такие как фонетические, лексические и синтаксические, чтобы разнообразить текст и подчеркнуть вышеперечисленные. Самыми частотными средствами речи используемые авторами являются: повтор, метафора, олицетворение и риторический вопрос.

В том, что касается перевода по окончании исследования мы

пришли к выводу о том, что случаи опущения средств выразительности встречаются наиболее часто и, во многом, обусловлены рифмой, ритмом, длиной лексических единиц и необходимостью сохранения общего смыслового содержания текста. Другими словами, авторы жертвуют малым для сохранения целого.

Подводя общий итог нашей работы, мы можем сказать, что такой вид анализа как стилистический анализ обладает большой практической ценностью в плане обучения подрастающего поколения, так как языковой стиль данного вида поэзии очень разнообразен и многогранен. Использование стилистических приемов придает уникальный смысл каждой песне, а порой и каждой строчке в песне. Определение целостного смысла песни, зависит от ее восприятия и понимания слушателем. Таким образом, через анализ англоязычных песен мы можем изучать не только новые лексические единицы, фразы и стилистические приемы, так же мы можем поближе познакомиться с англоязычной культурой той страны, в которой была создана группа.

Список использованной литературы

1. Александрова А. Е. Концептуальная область возраста в лингвокультурологическом и лингвометодическом аспектах: науч.ст. - С.П.: Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. - С. 1-3
2. Астафурова, Т.Н., Шевченко О.В. Англоязычный песенный дискурс /Т.Н.Астафурова, О.В. Шевченко //Дискурс-Пи. –2016.– №2.–С. 98-101.
3. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на мат-ле креолиз. текстов): учеб.пос. - М.: Асабеппа, 2017. - 128 с.
4. Белехова Л. И. Когнитивные модели вербальных поэтических описаний // Когнитивное моделирование: труды междунар. конф. - М.: МИСИС, 2018.- С. 69-75.
5. Бакланова, Е. В. Особенности музыкального восприятия поэтического и песенно-поэтического текста / Е. В. Бакланова, Ю. Б. Виноградова // Языки и литература в поликультурном пространстве. – 2018. – № 4. – С. 14-18. – EDN UUCRZJ.
6. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: учеб.пос.- Тамбов: изд-во Тамб. гос. ун-та, 2016. - 140 с.
7. Болдырев Н. Н., Магировская О. В. Языковая репрезентация основных уровней познания // Вопросы когнитивной лингвистики: учеб.пос. -Тамбов, 2019. № 2. - С. 7-16.
8. Болдырев Н. Н. Концептуальная основа языка // Когнитивные исследования языка: колл.монография, вып. IV. - М.: Ин-т языкознания РАН, 2019.- С. 25-77.
9. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестн. Новг. гос. ун-та: монография. - С.: История. Филология. 2018. - С.

10. Большаянова, Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка: сб. науч. тр. - М.: Гриф, 1987. - С. 50-56.

11. Будаев Э. В., А. П. Чудинов Становление и эволюция когнитивного подхода к метафоре : колл. монография. - М.: изд. Ипполитова, 2017. - № 1. - С. 1632.

12. Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: монография. - Барнаул: изд-во Алт.ун-та, 2017. - 322 с.

13. Бернацкая А. А. К проблеме «креолизации» текста: история и современное состояние / А. А. Бернацкая // Речевое общение: Специализированный вестник / Краснояр. гос. ун-т; Под редакцией А. П. Сквородникова. Вып. 3 (11). — Красноярск: Красноярский университет, 2000. — С. 109.

14. Вардзелашвили Ж. А. Метафорические номинации в русском языке: монограф. - Тбилиси: ТГПУ им. С.С. Орбелиани, 2018. - С. 100-234

15. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: уч. пос. - Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2020. - 308 с.

16. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: сборник статей. - М.: Русские словари, 2017. - 416 с.

17. Воркачев С. Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов.- М.: Просвещение, 2014. - 352 с.

18. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт: монограф. - М.: Гнозис, 2014. - 192 с.

19. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании: монограф.- М.: Гнозис, 2017. - № 1. - С. 64-71.

20. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения //

Политическая лингвистика: статья - Ек., 2016. - Вып. 20. - 5 с.

21. Голованова И. С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII в. (30-90-е гг. XVIII в): автореф. дисс. - Самара, 2017. - 18 с.

22. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация : сборник работ / Т. А. ван Дейк; составление В. В. Петрова ; пер. с англ. яз. под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова, В. В. Петрова. - Москва : Прогресс, 1989. – 310 с.

23. Дуняшева Л. Г., Гриценко Е. С. Конструирование гендера в блюзе и рэпе: глобальное и локальное: монография. - Нижний Новгород: 2013. - С. 150-213.

24. Ейгер, Г. В. К построению типологии текстов / Г.В. Ейгер, В.Л. Юхт // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М.Тореза. -М., 1974.-С. 103-109.

25. Кирина, Т. А. Анализ текущего состояния инди-музыкальной индустрии / Т. А. Кирина // Тенденции развития науки и образования. – 2021. – № 72-8. – С. 55-58. – DOI 10.18411/lj-04-2021-325. – EDN ATDCTR.

26. Карасик В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. под ред И. А. Стернина. - Воронеж: ВГУ, 2019.- С. 75-80.

27. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография.- М.: Гнозис, 2017. - С. 98-114

28. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В.И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: сб. науч. тр. -Волгоград: Перемена, 2018. - С. 3-16.

29. Красавский Н. А. Лингвистические методы исследования эмоциональной концептосферы // Лингвистические парадигмы: традиции и инновации: материалы междунар. симпозиума молодых учёных «Лингвистическая панорама рубежа веков». - Волгоград: Перемена, 2019. -

С.18-28.

30. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира: монограф.- М., 2014.-С. 315-323.

31. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: уч.пособ. Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. - М.: Едиториал, УРСС, 2014.- С. 7-32 с.

32. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: антология под ред. В.Н. Нерозника. - М.: Academia, 2017. - 280 с.

33. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История: сб.науч.тр. - М.: Языки русской культуры, 1996. - 464 с.

34. Лотман Ю. М. Структура художественного текста: сб.науч.тр. - М.: Языки русской культуры, 1970. - 144 с.

35. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов / Ю. М. Лотман. - Л.: Просвещение, 1972. - 271 с.

36. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры под общ.ред. Арутюновой Н. Д. и Журиной М. А.: сб. науч. трудов. - М: Прогресс, 1990. - 500 с.

37. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: уч.пос. - Минск: Тетра Системе, 2015. - 266 с.

38. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб.пособие для студ. высш. учеб. заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2017. - 208с.

39. Мажукин, И. И. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ИНДИ-РОКА (1980 – 2000-Е Г.Г.) // Молодежь и наука: сборник материалов IX Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием,

посвященной 385-летию со дня основания г. Красноярска
[Электронный ресурс]. –Красноярск: Сибирский федеральный ун-т,
2013. –Режим доступа: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2013/section049.html>, свободный

40. Никишина.Ю. И., Красных В. В., Изотов И. А. Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике: сб.науч.статей. - М.: МАКС Пресс, 2019. - 184 с.

41. Опарина Е. О. Лингвистические исследования в конце XX в / Под ред. Ф.М. Березина и др. - М.: изд-во ин-та языкозн. РАН, 2000. - С. 186-204

42. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дис. канд. филос. наук. - Самара, 2015. - С.183

43. Попова З. Д., Стернин И. А. Проблема моделирования концептов в лингвокогнитивных исследованиях // Мир человека и мир языка: колл. монограф. - Кемерово: Графика, 2017. - С. 6-17.

44. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика: сб.науч.тр. - М.: АСТ: Восток-Запад, 2017. - 314 с.

45. Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его понимание // Идея судьбы в контексте разных культур / под общ. ред. Арутюновой Н.Д.: сб.науч.тр. - М.: Наука, 1994. - С. 207-214.

46. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность / пер. с англ: монограф.- М: Лабиринт, 1994. - 210 с.

47. Савенкова Л. Б. Языковое воплощение концепта // Проблемы вербализации концептов в семантике текста: материалы междунар. симпозиума. - Волгоград: Перемена, 2020. - С. 258-264.

48. Сафонова Н. В. Концепт благо/добро как сегмент ментального поля нации (на материале русского языка): монограф. - Тамбов: Изд-во

ТГУ им. Г.Р. Державина, 2020. - 357 с.

49. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса (пер. с франц. и португ.). - М.: Прогресс, 1999. - С. 14-53.

50. Сонин А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А.Г. Сонин // Вопросы языкознания: монограф.- М: Весь мир, 2015. №6. - С. 115-123.

51. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия: сб.науч.тр. - М: Высшая школа, 1990. - С. 180-186.

52. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. - М.: Языки русской культуры, 1997. - 992 с.

53. Тарасова И. А. Фрейм «Петербург» и его языковая реализация в поэзии // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: материалы междунар. симпозиума. - Волгоград: Перемена, 2018. - С. 294-300.

54. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты: уч.пос. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. - 228 с.

55. Тихонов А.Н. Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык: в 2 т. — М.: Флинта, 2018. - 1654 с.

56. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. / Сост. Новиковой О. И.: сб.науч.тр. -М.: Высшая школа, 1993. - С. 23-121.

57. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп.: уч.пос. - М.: Высшая школа, 1999. - 240 с.

58. Чесноков П. В. Основные единицы языка и мышления / Ред. В. А. Магин: монограф. - Ростов н/Д: Рост.кн.изд-во, 1966. - 288 с.

59. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного

дискурса (на материале английского языка): автореф. канд. филол. наук. - Волгоград, Волгоградский гос. ун-т. 2019. - 22 с.

60. Штайн К. Э. Принципы анализа поэтического текста: уч.пос.- Ставрополь: типогр. Ставропольского гос. пед. института, 1993. - 160 с.

61. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста: уч.пос. - Ставрополь: типогр. Ставропольского гос. пед. института, 2016. - 646 с.

62. Шушарджан, Сергей Ваганович. Руководство по музыкотерапии / С. В. Шушарджан. - М. : Медицина, 2005 (ППП Тип. Наука). - 478 с.

63. Яценко Н. Е. Толковый словарь обществоведческих терминов. — СПб: Лань, 1999.

64. Arnold I.V. Stilistika. Sovremennyy angliyskiy yazyk: Uchebnik dlya vuzov, 4-e izd., ispr. i dop. [Stylistics. Modern English: A Textbook for Universities, 4th ed., Revised and Supplemented]. Moscow, Flinta: Nauka, 2002, 384 p.

65. Amalgama-lab.com. Available at: <https://www.amalgama-lab.com/>.

66. Aesthetic.fandom.com. Available at: https://aesthetics.fandom.com/wiki/Aesthetics_Wiki.

67. Allboutmuse. jimdofree.com. Available at: <https://allaboutmuse.jimdofree.com/2015/11/16/sunburn/>

68. James Sidbury. Globalization, creolization, and the not-so-peculiar institution (АНГЛ.) // Journal of Southern History : journal. — 2007. — Vol. 73, no. 3. — P. 617—630

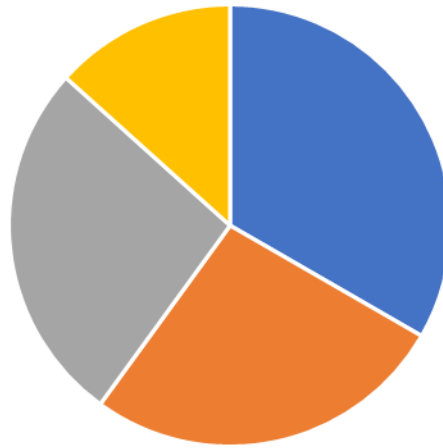
69. Fonarow, W. Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music / Wendy Fonarow ; Wesleyan University Press. — Middletown, CT, 2006. — 310 p.

70. Genius.com. Available at: <https://genius.com/>.

Приложение 1



Перевод



- Полное опущение с.п
- Полное сохранение с.п
- Замена с.п другим с.п
- Частичное сохранение с.п

