

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Волгоградский государственный социально-педагогический
университет»**

На правах рукописи

БОЯРСКАЯ Мария Игоревна

СИМВОЛИЗАЦИЯ В ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ ГРУППЫ «БИТЛЗ»

10.02.04 – Германские языки

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор В.И. Карасик

Волгоград – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ КАК ПРЕДМЕТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ	8
1.1. Песенный текст как лингвокультурный феномен	8
1.2. Символизация как способ лингвокультурного кодирования	35
1.3. Содержательные и структурные характеристики песенных текстов «Битлз»	55
Выводы к главе 1	72
Глава 2. ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ «БИТЛЗ»	74
2.1. Символизация смысложизненных ценностей в песенных текстах «Битлз»	74
2.2. Символизация межличностных отношений в песенных текстах «Битлз»	92
2.3. Символизация социальной критики в песенных текстах «Битлз»	109
2.4. Символизация повседневности в песенных текстах «Битлз»	132
2.5. Музыкальный альбом как полисемиотичное единство	150
Выводы к главе 2	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	172
ЛИТЕРАТУРА	175

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа выполнена в русле интерпретативной лингвокультурологии, аксиологической лингвистики и лингвосемиотики.

Объектом изучения являются англоязычные песенные тексты группы «Битлз», **предметом** – языковые средства символизации в этих текстах.

Актуальность работы обусловлена следующими положениями: 1) песенные тексты играют важную роль в ценностной картине мира, вместе с тем их символическая специфика еще недостаточно изучена в науке о языке; 2) творчество группы «Битлз» оказало существенное воздействие на развитие современной массовой культуры, однако символика песенных текстов и их влияние на английскую лингвокультуру еще не были предметом специального лингвистического анализа.

В основу диссертации положена следующая **научная гипотеза**: 1) в содержании английского песенного текста символически отражаются культурно значимые ценности; 2) в песнях «Битлз» выделяется специфическая система ценностей, которая проявляется через набор образов, вербализуемых лексикой и актуализируемых стилистическими средствами; 3) символизация ценностей в песнях «Битлз» представлена тематическими группами текстов.

Цель исследования состоит в характеристике языковых способов выражения символов в текстах песен «Битлз».

Поставленная цель конкретизируется в **задачах**:

- 1) установить конститутивные признаки песенного текста как лингвокультурного феномена;
- 2) определить особенности тематической организации и стилистики песенных текстов «Битлз»;
- 3) выявить и объяснить базовые символы в песенных текстах «Битлз»;

4) систематизировать языковые способы выражения базовых символов в песенных текстах «Битлз»;

5) охарактеризовать песенные альбомы «Битлз» как целостные жанрово-текстуальные образования.

Материалом для исследования послужил корпус опубликованных песен «Битлз» (306 текстов) и энциклопедические источники о творчестве этой музыкальной группы.

В работе использовались следующие **методы**: понятийный анализ, интерпретативный анализ, интроспекция.

Выполненное исследование базируется на положениях, доказанных в научной литературе: о сущности символа [Аристотель, 1978; С.С. Аверинцев, 1983; Э. Кассирер, 1988; А.Ф. Лосев, 1976; Ю.М. Лотман, 1997; Ч. Пирс, 2000; Ц. Тодоров, 1999; К.Г. Юнг, 1991], о художественном тексте [М.М. Бахтин, 1979; Н.С. Болотнова, 1992; И.Р. Гальперин, 2007; В.И. Тюпа, 2009].

Степень разработанности проблемы. Проблематика песенного дискурса в его разных ипостасях неоднократно привлекала к себе внимание исследователей [Е.А. Абросимова, 2006; П.Г. Андронаки, В.В. Васильева, 1998; Т.А. Григорьева, 2003; Е.С. Гриценко, 2005; Л.Н. Дьякова, 2007; Е.А. Карапетян, 2001; О.С. Кострюкова, 2007; Е.В. Нагибина, 2002; О.В. Шевченко, 2009], однако символы в песенных текстах группы «Битлз» еще не были предметом специального анализа.

Научная новизна результатов исследования заключается в характеристике символизации ценностей в песенных текстах группы «Битлз»: в уточнении лингвокультурного статуса песенного текста; в систематизации тематики, образов, языковых средств и стилистических приемов в текстах проанализированных песен; в определении и описании базовых символов, представленных в этих текстах; в установлении закономерных связей между культурным фоном эпохи и тематическим

составом текстов группы; в определении приоритетных символов песен «Битлз» для носителей современной англоязычной культуры.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что оно вносит вклад в изучение особенностей стилистического воздействия и экспрессивных средств английского языка применительно к разновидностям текста, лингвопоэтическим и лингвокультурным характеристикам песенных текстов.

Практическая ценность работы заключается в возможности использования полученных результатов в вузовских курсах языкознания, стилистики английского языка, интерпретации текста, в специальных курсах по лингвокультурологии, лингвистике текста, лингвопоэтике.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Песенный текст представляет собой синтетическое коммуникативное образование, сочетающее в себе вербальные и музыкальные компоненты; его доминирующими функциями являются эмоциональное самовыражение и эстетическое воздействие на адресатов. Символизация песенного текста представляет собой использование языковых средств, фиксирующих ценностно-насыщенные образы. Содержание такого текста обусловлено личностью автора песни, ее жанровыми канонами и культурными традициями народа.

2. Содержание песен «Битлз» характеризуется широким тематическим диапазоном и его вариативностью на протяжении творческой деятельности этой музыкальной группы. Все тексты условно можно разделить на два периода: ранний (до 1965 года) и поздний (зрелый) (после 1965 года). На основании доминирующих идей в песнях выделяются следующие темы: 1) смысл жизни, 2) межличностные отношения, 3) социальная критика, 4) повседневные заботы. Из 100% песен первого этапа творчества «Битлз» 93% текстов посвящено любви и связанным с любовью переживаниям, на втором этапе в тематике песен доминирует осмысление

человеком своего места в мире, критика несправедливости и описание ежедневных забот (71% из 100% текстов второго этапа).

3. Стилистические характеристики песенных текстов «Битлз» соответствуют стандартному репертуару англоязычной поп-культуры 60-х годов XX века с доминирующей разговорной лексикой и простым синтаксисом на первом этапе творчества и обнаруживают индивидуально-авторское своеобразие мировосприятия на втором этапе (преимущественно в 70-е годы), выражающееся в усложненных синтаксических структурах и соблюдении норм литературного стиля речи.

4. Ключевыми символами в текстах «Битлз» выступают образы любимой девушки, расставаний и встреч, ревности, одиночества, молитвы, ностальгии, покоя, дружбы, путешествия. На первом этапе творчества символы являются эмпатическими, легко узнаваемыми молодежной аудиторией, на втором этапе символика текстов включает сложные энигматические образы, предполагающие неоднозначную интерпретацию.

5. Песенные тексты «Битлз», оформленные в виде альбомов, записанных на виниловые диски, представляют собой целостные художественные произведения, объединенные системой тем, ключевых образов и языковых средств, отсылающих к ведущим символам этой группы на каждом этапе их творчества.

Апробация. Основное содержание диссертации отражено в докладах Международных научных конференций «Меняющаяся коммуникация в меняющемся мире – 5» (Волгоград, 2010), «Коммуникативные аспекты современной лингвистики и лингводидактики» (Волгоград, 2011, 2012), «Актуальные проблемы лингводидактики и лингвистики: сущность, концепции, перспективы» (Волгоград, 2012), на заседаниях научно-исследовательской лаборатории «Аксиологическая лингвистика» Волгоградского государственного социально-педагогического университета (2010 – 2013).

По теме исследования опубликовано 8 работ общим объемом 2,6 п.л., в том числе 3 статьи в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Глава 1. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЕСЕННОМ ТЕКСТЕ КАК ПРЕДМЕТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Песенный текст как лингвокультурный феномен

Особенность современного языкознания заключается в его широком взаимодействии с другими смежными науками. Это объясняется тем, что действительность представляет собой настолько богатый явлениями феномен, что его невозможно познать с помощью узкодисциплинарного подхода. Тесное взаимодействие человека и культуры позволило ученым иначе взглянуть на феномен песенного текста в рамках лингвокультурного подхода и выявить некоторые его специфические закономерности.

Данная работа посвящена изучению песенного текста, который представляет особый интерес в силу своей особой специфики. По мнению Ю.М. Лотмана, говорить о специфике текста определенного типа можно только в том случае, если, помимо аналитических операций исследования структуры текста, представляется возможным установить особенности его функционирования и интегрирования в текст более высокого уровня [Лотман, 1981, с. 105]. Существует ряд текстов, которые могут функционировать как самостоятельный текст и как компонент более сложного полисемиотического текста, входя в его состав [Мурзин, 1996, с. 7–13]. Примерами таких текстов являются сценарии, драматургические и песенные тексты, а также фильмы, клипы, которые функционируют в пространстве культуры.

В древности отсутствие письменности обусловило проблему передачи информации о подвигах героев, значимых событиях, а также выражения межличностных переживаний индивидуумов. Так возникла необходимость создания простого способа запоминания и передачи информации. Данную функцию стала выполнять песня. Главным преимуществом песни является ее простота, несмотря на разнообразие содержания песенного текста – от лю-

бовных переживаний лирического героя и верной дружбы до борьбы за свободу и мир на земле [Музыкальная энциклопедия, 1978].

Изначально песня существовала в пределах фольклора, причем текст песни и ее музыкальное сопровождение создавались одновременно, а сама песня тяготела к ритуалу. Будучи принадлежностью определенной общности людей, определенного народа, песня постепенно развивалась вместе с эволюцией культуры, быта, языка и мышления данного народа. Как литературный жанр песня зародилась в древней Греции в V-VII вв. до н.э. [Основы литературоведения, 2000, с. 65] и тогда же наметилось ее деление по следующим тематическим признакам: песни свадебные, песни-гимны, песни-элегии, любовные, застольные и т.п., то есть песни, соответствующие определенному ритуалу в жизни человека.

Значительную роль в познании и осмыслении культурно-национального наследия играют народные песни, являющиеся плодом коллективного творчества многих поколений. В них отражаются особенности национального характера, мышления, воплощаются сокровенные думы и надежды народа. Значимость народных песен, продолжающих существовать вне зависимости от смены эпох, музыкальных и языковых вкусов, отмечает Т.М. Акимова: «Несмотря на то, что в каждую эпоху складываются новые песни, высокохудожественные старые песни, отражающие вечные явления жизни и человеческих судеб, не теряют своей выразительности и сохраняются в народе надолго» [Акимова, 1987, с. 4].

Истоки жанра песни уходят в глубокую древность. В античном искусстве поэзия и музыка не были разделены. Неразрывное единство слова и мелодии находили отражение в эпоху средневековья в одноголосных песнях трубадуров, труверов, миннезингеров и мейстерзингеров. Как правило, в них ясно ощутима связь строения поэтической и музыкальной строфы, единство рифмы и мелодии [Музыкальная энциклопедия, с. 264].

В XIX в. в связи с общим расцветом лирических форм искусства, а также с ростом интереса к собиранию и изучению фольклора, песенные жанры интенсивно развиваются, разделившись на романс и собственно песню (часто в народном духе). Границу между ними иногда установить трудно. Куплетность строения является важным, но не решающим признаком, так как и романс может быть куплетным (например, «Не искушай» Глинки), а песня – некуплетной. Более точным критерием может служить обобщенность мелодии песни, которая порой может даже исполняться с другим текстом (при условии сохранения строфического строения и размера). Немаловажное значение имеют и другие жанровые признаки. Романс связан, главным образом, с лирической сферой чувств, тогда как понятие «песня» включает в XIX–XX вв. широкий круг жанровых разновидностей (сатирическая, драматическая и другие) [Там же. С. 265–266].

Песенная традиция развивалась поэтами, которые сами создавали (или подбирали из популярных песен) мелодии для собственных произведений и сами их исполняли. Их песни часто отличались яркой публицистичностью. В начале XX века в ряде стран переживает подъем рабочая революционная песня, лучшие образцы которой приобрели международное значение. Она послужила одним из истоков советской массовой песни, впитавшей также и черты народной песни, крестьянской и городской, русской и украинской [Там же].

С 1930-х гг. подъем песенного жанра связан со стремлением авторов песен к демократизации творчества. Большого развития в XX веке достигла эстрадная песня, исполняемая солистами или вокально-инструментальными ансамблями [Там же. С. 266].

Интересный поворот получило развитие музыкальной культуры Британии и США в XX веке. В 50-е годы в США в популярную музыку вошел такой стиль как рок-н-ролл. Рок-н-ролл (англ. *rock-n-roll*, *rock and roll*, букв. – качайся и крутись) – модный американский танец 1950-х гг. Коммерциализи-

рованная модификация негритянского ритм-энд-блюза. На основе рок-н-ролла возник целый ряд новых танцевальных жанров, кроме того, он является одним из основных истоков современной рок-музыки [Энциклопедический словарь, www]. Его музыкальная основа к этому моменту уже достаточно сформировалась как самостоятельное явление. Однако общественность США и государственные органы полагали, что рок-н-ролл действует на американскую культуру разрушающим образом. Тем не менее, к концу 50-х гг. данный стиль получил широкое распространение среди всех слоев населения. В конце 50-х – начале 60-х годов рок-н-ролл утрачивает свою самобытность, непредсказуемость и спонтанность и постепенно превращается в жанр массовой культуры. Молодежные социальные проблемы отходят на второй план, тематика песен представляет собой повседневную романтику и популярную любовную лирику. Эти перемены повлекли за собой развитие нового явления – «поп», который является типичным образцом массовой культуры. В отличие от рок-н-ролла, который наполнен свободолобивыми, непосредственными идеями молодежного протеста и перемен, музыка начала 60-х годов в силу содержательной ненаполненности некоторыми критиками считается бездуховной.

Одновременно с формированием направления «поп» в музыке силу набирает принципиально новое явление, впоследствии получившее название «британский рок» по месту его возникновения. До появления в Англии рок-н-ролла, популярностью среди молодежи пользовались музыкальные стили «Teddyboys» и «Beatniks». Первое направление состояло из представителей так называемой «золотой» молодежи. Эта сравнительно небольшая группа людей старалась и внешностью, и своим поведением продемонстрировать свою принадлежность к высшим слоям общества. «Beatniks» представляло собой явление, распространенное в США и некоторых европейских странах в послевоенные годы. Оно, напротив, объединяло людей по принципу духов-

ных и интеллектуальных устремлений, которые отличались в некоторой степени пессимистическими или скептическими оттенками.

Музыка, возникавшая в провинциальных городах, отличалась спонтанностью и предназначалась для танцев и развлечения моряков и молодых рабочих. Говоря о периферийной английской бит-музыке, необходимо назвать город Ливерпуль, где независимо от лондонских хит-парадов выплавлялась своя молодежная музыка на основе американского рокабилли. Рокабилли – музыкальный жанр, разновидность рок-н-ролла, испытывавшая сильное влияние кантри и блюза и ориентированная на белую публику. Рокабилли является прародителем современного рока. Термин «рокабилли» происходит от слов «рок» и «хилбилли» (одно из названий музыки кантри) [Королев, 2006, с. 84]. «Битлз» – типичный продукт и представитель ливерпульской музыки.

Перелом в рок-музыке произошел в 1964 году в США. В середине 60-х гг. на городские улицы вышли авторы-исполнители, а также вокальные группы, которые аккомпанировали себе на гитарах и предметах домашней утвари. Это стало началом формирования направления, известного в музыке под названием «фолк-рок». Самобытная песенная культура бардов отличалась искренностью и простотой, тексты песен содержали насущные проблемы студентов, рабочих и безработных, представителей богемы. Данное музыкальное направление сумело успешно совместить в себе мощное начало ритм-энд-блюза и социально значимую поэзию протеста.

В середине 60-х годов в США на смену битникам (англ. *Beatniks*) приходит новый особый вид молодежной идеологии – движение хиппи. Свежее направление сочетало в себе на психоделической основе известные формы нонконформистской музыки – фолк-рок и блюз-рок. Развитие песни в США и Великобритании обусловлено тесной связью текста с социокультурными событиями, которые, ложась в основу сюжета текста, способствуют закреплению в нем жизненно важных ценностей. Ярким примером музыкальной

группы, чье творчество отражает актуальные для современного общества проблемы, является квартет «Битлз».

Современные песни различных жанров, в силу своего глубокого содержательного наполнения, вызывает интерес многих лингвистов в ряде работ последнего десятилетия. Исследование Е.В. Нагибиной посвящено содержательным и языковым особенностям текстов современной эстрадной песни [Нагибина, 2002]; в работе Е.А. Карапетян описана экспрессивно-семантическая структура русской лирической песни [Карапетян, 2001]; стереотипность шлягера как текста массовой культуры описана в работе Т.А. Григорьевой [Григорьева, 2003]. В труде О.С. Кострюковой рассматриваются когнитивный, коммуникативный и стилистический аспекты популярной лирической песни [Кострюкова, 2007]. Работы Л.Н. Дьяковой посвящены исследованию русской авторской песни в лингвистическом и коммуникативном аспектах [Дьякова, 2007]. Е.А. Абросимова рассматривает семиотику бардовской песни [Абросимова, 2006].

Песня как особый жанр обладает своими характерными особенностями. Различные словари и энциклопедии сводятся к следующему определению песни: песня – это род словесно-музыкального искусства; жанр вокальной музыки (народной и профессиональной), исполняемый одним лицом или хором [Толковый словарь русского языка, www]. Как и подавляющее большинство других вокальных произведений, песня представляет собой неразрывное единство музыки и поэзии и поэтому характеризуется двойной интертекстуальностью – музыкальной и вербальной. Первая объясняется тем, что музыкальный ряд соотносится с другими музыкальными произведениями, вторая – тем, что песенный текст как жанр, принадлежащий художественному дискурсу, содержит различные аллюзии.

Песня – специфический жанр, сочетающий в себе свойства поэтического и музыкального произведения. С литературоведческой точки зрения, песня является жанром, принадлежащим области лирики, поскольку она, особенно

на ранних стадиях развития, была неотделима от музыки. История русской литературы убеждает нас в том, что поэзия и музыка близки: звучание стихов, произнесение их нараспев глубоко укоренено в русской поэтической традиции – достаточно вспомнить легенды, песни, баллады, сопровождаемые игрой на гусях. И до сих пор некоторые разновидности лирики (романс, баллада и др.) тесно связаны с пением и музыкальным сопровождением [Кострюкова, 2007, с. 49].

В литературной энциклопедии понятие «песня» представлено как «совокупное определение стихотворных произведений разных жанров (романс, гимн и др.), предназначенных или используемых для пения, а также написанных в форме стилизации народных песен [ЛЭТиП, 2001, с. 742]. Следовательно, с этой позиции жанр песни можно рассматривать как небольшое лирическое словесно-музыкальное произведение, словесная сторона которого принадлежит области поэзии и жанрам художественной литературы [Кострюкова, 2007, с. 51].

Исследователи песенного текста П.Г. Андронаки и В.В. Васильева (1998) рассматривают песню «как вербальный текст, который может иметь письменный эквивалент и входит в полисемиотичный комплекс, именуемый песней». По мнению исследователей, несмотря на то, что песня – это поэтический, стихотворный текст, созданный по литературному образцу, тем не менее, литературе он не принадлежит [Андронаки, Васильева, 1998, с. 7].

Следует отметить, что существуют тексты, изначально созданные в стихотворной форме, и впоследствии наложенные на музыку, которые таким образом приняли форму музыкальной композиции. Такая песенная разновидность в песенной теории названа литературной песней [Кострюкова, 2007, с. 52]. Близость песенного текста и лирического стихотворения приводит к необходимости привести общие и отличительные черты данных речевых жанров, выделенные О.С. Кострюковой [Там же. С. 52–58].

Среди общих характеристик, объединяющих песенный текст и лирическое стихотворение: ритмико-композиционное построение, общие жанры, индивидуально-авторские особенности, наличие подтекста, своеобразие способов выражения образа главного героя, функции. Рассмотрим некоторые из этих признаков подробнее.

- Особенности ритмико-композиционного построения.

Несмотря на общность ритмико-композиционного построения литературных и песенных текстов, необходимо отметить следующее различие между ними: в обоих случаях связность осуществляется по-разному на просодическом уровне. Как справедливо отмечает Е.Б. Артеменко (1968), песенный текст лишен «собственного» интонационного рисунка [Артеменко, 1968, с. 32]. В его роли выступает мелодия. Доказательством данного суждения является тот факт, что при прочтении текста песни человек невольно копирует интонационный и ритмический рисунок музыкального сопровождения.

- Наличие общих жанровых разновидностей (любовная лирика, гражданско-патриотическая, лирика военного периода и т.д.).

- Индивидуально-авторские особенности выражения замысла (многозначность, метафоричность, образность и другие элементы художественной речи присущи как стихотворному, так и песенному тексту, однако в песнях фигуры речи расшифровываются гораздо проще, в связи с одной из функций песенного жанра – развлекательной).

- Наличие подтекста (поэтический текст направлен на работу воображения адресата, который волен интерпретировать авторский замысел, домысливать и т.д.).

- Специфические способы выражения образа главного героя.
- Приоритет воздействующей функции.

Наряду со сходствами приведем отличительные черты лирической песни от лирического стихотворения: особенности содержания, коммуникатив-

ная позиция реципиента, жанровые особенности, связь со временем. Рассмотрим данные характеристики подробнее.

- Преобладающая простота содержания песни.

Создание песни рассчитано на мгновенное, синхронное с исполнением восприятие песни слушателем. Этим объясняется меньшая усложненность содержательного плана текста песни. У слушателя нет времени задумываться над смыслом сложных образов, поэтому он может воспринять любой образ неосознанно «на волне могучей инерции музыки» [Ряшенцев, 2000, с. 75]. В песне преобладает, как правило, легко запоминающаяся мелодия, которая оттесняет на второй план содержание текста. Нередко любимыми становятся простые, незатейливые песни и мелодии, если «в них есть какой-то резонанс с чувством, владеющим человеком» [Чередниченко, 1994, с. 94]. Уловив в песне мотивы, созвучные своему настроению, или найдя в ней историю, похожую на ситуацию в собственной жизни, слушатель будет способен наделять даже самую банальную мелодию какой-то неповторимостью, и даже самые бессмысленные слова будут содержать для него важный, скрытый от других смысл [Кострюкова, 2007, с. 53–58]. Стоит отметить, что данный отличительный признак в большей степени характерен для песен лирического содержания, ведущая функция которых – эмотивная. В то время как социальные, философские, смысложизненные песни требуют определенной работы слушателя над интерпретацией глубокого идейного содержания.

- Активная коммуникативная позиция реципиента.

Песня предполагает участие слушателя в процессе коммуникации, которое нередко выражается в совместном пении слушателя и певца, танце и т.д. В отличие от лирического стихотворения песенный текст не привязан к определенному автору. Песня активизирует в душе человека эмоции, связанные с определенными событиями его жизни, поэтому каждый раз слушая ту или иную музыкальную композицию, человек невольно ощущает себя ее со-автором. Песенные строки, «однажды услышанные в жизненной ситуации

или просто «под настроение» <...>, впоследствии способны исполнять роль индуктора, который задает импульс переживанию человека...» [Чередниченко, 1994, с. 94].

- Песенный текст предполагает включение различных речевых жанров, реализуемых с помощью коммуникативных приемов, тактик и стратегий, соответствующих коммуникативным целям этих жанров: ссора, болтовня, уговоры и т.д.

Песенный текст ориентирован, в большей степени, на широкую аудиторию, поэтому характеризуется простотой своего содержания. Он не перегружен глубоким смыслом, поскольку рассчитан на ежедневное прослушивание и не предполагает особой мыслительной работы слушателя. Различные речевые жанры, включенные в песенный текст в зависимости от его коммуникативной цели, делают его содержание более понятным и доступным для массовой аудитории, чем лирическое стихотворение.

- Тесная связь со временем.

Являясь одним из наиболее подвижных жанров массовой культуры, песня быстро впитывает все значимые изменения, происходящие в обществе и языке, в ней отражается живая речь, находят место актуальные реалии жизни. Помимо этого, в самой природе песни заложена «установка на популярность, на немедленное присвоение ее социумом». Песня ориентирована на немедленное восприятие. Процесс присвоения песенного текста социумом происходит через многократную его интерпретацию, которая заключается в ментальном переключении «чужого» текста носителем культуры на собственную «картину мира» [Андронаки, Васильева, 1998, с. 9].

Среди отличительных черт О.С. Кострюкова (2007) указывает развлекательную функцию песенного текста. Лирическая песня – такая разновидность песни, которая непосредственно обращена к эмоциональной сфере личности и в содержательном плане ограничена тематически сферой личных переживаний [Кострюкова, 2007, с. 58]. С этим можно согласиться в случае

рассмотрения жанра лирической песни. Однако не следует забывать о богатом тематическом разнообразии песенного текста, развлекательная функция которого либо не является приоритетной, либо практически отсутствует. К таким жанрам, например, относятся песни социального содержания.

Основываясь на проведенном О.С. Кострюковой (2007) сравнительном анализе песенного текста и лирического стихотворения, мы приходим к выводу о том, что набор их общих признаков позволяет отнести песенный текст к произведениям художественной речи. В то же время наличие отличительных черт доказывает, что песенный текст представляет собой жанр художественного текста особого рода.

А.Н. Полежаева (2011) определяет песенный текст как «синтетическое образование, единство вербальных и музыкальных знаков, который обладает лингвистической, культурной, психической наполненностью и является такой частью реальной действительности, которая не может быть познана и описана с позиций узкодисциплинарного подхода» [Полежаева, 2011, с. 30]. Наиболее подробно охарактеризовать феномен песенного текста позволяет экскурс не только в лингвистику, но и в культурологию, психологию, лингвопоэтику и лингвоконцептологию. Данное определение, на наш взгляд, достаточно полно отражает все характеристики данного явления, поэтому в работе мы будем придерживаться этого толкования песенного текста.

Авторы работ о песенных текстах, в частности, Ю.Е. Плотницкий (2005), Г.Д. Андронаки, В.В. Васильева (1998), отмечают, что песня генетически восходит к народной лирической песне, отражающей традиционную народную культуру прошлого, которая описывала и регламентировала все сферы жизни, весь жизненный уклад социального целого: семьи, сообщества, общины, нации. Здесь формировался повседневный опыт, мир чувств, подчас интимных, мир представлений, близких и понятных каждому человеку, иногда собственная система ценностей, верований, обычаев, стереотипов пове-

дения, имеющих хождение в различных социальных средах, субкультурах [Народная культура в современных условиях, 2000].

Песня служит источником изучения истории, быта и нравов народа, его духовного склада и характера. Песни могут являться зеркалом культуры, отражающим состояние общества, или же наоборот, оказывать определенное влияние на аудиторию. Следовательно, в песенном тексте находят отражение концепты, значимые для данного лингвокультурного сообщества.

Одной из актуальных проблем в исследовании феномена песни является их классификация. Все песни по месту исполнения можно поделить на массовые, бытовые и эстрадные. Эстрадные песни, как правило, исполняются певцом-профессионалом со сцены. Массовые – это песни, созданные для исполнения на празднике, во время коллективного шествия, в воинском быту. Многие массовые песни впоследствии утратили имена автора и композитора и таким образом стали народными. Самые распространенные среди массовых песен – лирические, рассказывающие о любви и дружбе, воплощающие в себе чувства, мысли, мечтания.

Значимость содержания массовой песни в сочетании с простотой формы, поэтического и музыкального языка, использование певческих голосов в наиболее употребительных регистрах обуславливают ее максимальную доступность для всеобщего исполнения и восприятия. В отличие от других разновидностей песни – эстрадной и бытовой, массовая песня (в узком смысле) рассчитана на хоровое звучание (без сопровождения), главным образом, во время демонстрации, митингов, собраний и других крупных общественных событий. Реже массовые песни исполняются на концертах. Эстрадные и бытовые песни, в свою очередь, могут звучать как массовые, в зависимости от степени общей значимости их музыкально-поэтических образов и индивидуализации [ЭМС, 2009].

Часто массовые песни отличаются героическим характером и выдержаны в ритме марша. Поэтические тексты обычно включают агитационные

обращения – призывы, которым соответствуют лаконичные, четкие, броские музыкальные фразы-лозунги (чаще всего в припеве). Массовые песни, как правило, связаны с социальной и национально-освободительной борьбой народа, выражая ее идеи и являясь мощным средством организации и воспитания масс [Музыкальная энциклопедия, 1978].

Разделение песен на бытовые, массовые и эстрадные не является вполне объективным, на наш взгляд, поскольку такая классификация является очень узкой и базируется лишь на одном признаке, который можно обозначить как социальная функция песен. Разнообразие песенного жанра не позволяет разработать классификацию песен по какому-либо одному признаку. Песни, например, разделяют по характеру авторства на народные и авторские (профессиональные). Эти два вида песен постоянно взаимодействуют: элементы народной песни используются композиторами в своем творчестве, а наиболее популярные авторские песни фольклоризируются. В зависимости от характера исполнителя и аудитории авторские песни имеют богатые вариации. Следовательно, представляется целесообразным смоделировать многоступенчатую классификацию, отвечающую всем особенностям песенного жанра.

Большой энциклопедический словарь (2003) предлагает классифицировать песни по следующим признакам: по содержанию (лирические, патристические, сатирические и т.п.); по социальной функции (обрядовые, бытовые, военно-строевые и т.п.); по исполнительному составу (сольные, хоровые, с инструментальным сопровождением и без него) [БЭС, 2003].

Песни также различают по жанрам, формам исполнения, сферам бытования и т.д. (песня революционная и бытовая, лирическая и гимническая, одноголосная и многоголосная, сольная и хоровая, с сопровождением и без него, песня для профессиональных певцов и для массового исполнения и т.п.).

Тематическая классификация была предложена Е.В. Нагибиной (2002), работы которой посвящены анализу текстов современных эстрадных песен.

Исследователь выделяет песни с любовной и социальной тематикой [Нагибина, 2002, с. 11]. При этом первая группа песен характеризуется тремя подгруппами: 1) любовь как взаимоотношения мужчины и женщины; 2) любовь как взаимоотношения между родственниками; 3) любовь как патриотическое чувство. Тексты песен с социальной тематикой включают следующие подгруппы: 1) противостояние обществу; 2) образ жизни человека; 3) быт человека; 4) смерть; 5) наркомания; 6) война [Там же. С. 16–17]. Достоинства данной классификации в том, что она детально отражает содержание современных эстрадных песенных текстов с учетом текущей идеологии с позиции массовой культуры. Недостаток приведенной классификации, на наш взгляд, состоит в том, что исследователь рассматривает песенный текст в синхроническом срезе, т.е. объектом исследования являются современные эстрадные песни, поэтому данная классификация не может считаться объективной для всех остальных жанров песенного искусства.

Суммируя вышеизложенную информацию, предложим собственную классификацию песенных текстов по следующим признакам:

1) по жанрам искусства, к которым они относятся, песни делятся на *эпические* и *лирические*.

Эпические песни – это один из древнейших жанров *эпоса*, группа повествовательных произведений, объединенных историко-героической тематикой. К эпическим песням относится стихотворный героический эпос разных народов: «Песнь о Нибелунгах», «Илиада», «Песнь о Роланде», «Старшая Эдда», русские былины. Создатели и исполнители эпических песен – профессиональные и непрофессиональные сказители (аэды, рапсоды, жонглеры, шпильманы) – исполняли эпические песни в сопровождении музыкального инструмента. Эпические песни часто объединяются в циклы (былины об Илье Муромце). Как правило, время действия эпических песен относится ко времени, когда жили необыкновенные, героические люди. Основное содержание эпических песен – изображение в монументальной, гиперболизиро-

ванной форме деяний этих людей или исторических личностей, также наделяемых необыкновенными способностями. Эпические песни оказали воздействие на развитие литературных эпических и лиро-эпических жанров [Литература и язык, 2006].

Лирические песни представляют собой народные песни, передающие настроения и чувства исполнителя. Согласно с исследованиями ученых, главным образом, А.Н. Веселовского (1989) и А.А. Потебни (1883), лирика некогда состояла в неразрывном единстве с обрядом, но постепенно, в долгом процессе эволюции, обособилась от него. В обрядовых песнях – праздничных (особенно весенних), семейных – лирика является одним из основных элементов. Хороводные, игровые и плясовые песни также окрашены лирикой. В чистом виде лирика представлена в песнях беседных, посиделочных, то есть исполняемых на вечерних собраниях деревенской молодежи. По содержанию лирические песни можно разделить на песни любовные и семейные, отражающие преимущественно положение замужней женщины. Народную русскую лирику отличает преобладающий грустный тон, но наряду с минорными, печальными композициями, есть песни и в мажорном ладу. С исторической точки зрения, народная лирика явилась родоначальником традиционной поэтики, придающим ей устойчивость и характерность, несмотря на многочисленные вариации песен. Самым распространенным приемом народной лирики является параллелизм душевного состояния с каким-либо внешним проявлением природы. Этот способ реализуется при помощи метафоры, а также в формах символики, при этом первоначальный смысл символов в настоящее время исполнителями нередко уже не создается, а символические образы повторяются лишь по традиции. Характерны также для поэтики народной лирики обращения, воззвания к природе: животным, растениям, реке, ветру. Народная лирическая песня пользуется и традиционными эпитетами. История отдельных песен почти не изучена, в виду крайней трудности, связанной с большим многообразием вариаций и различными изменениями в

песнях. В течение XVIII–XIX вв. в народный обиход перешло немало лирических произведений (стихотворений, романсов) из книжной или рукописной литературы. Целый ряд стихотворений А.С. Пушкина, А.В. Кольцова, Н.А. Некрасова и многих других поэтов распространились в народе, нередко подвергнувшись значительной переработке в духе традиционной поэтики [Соколов, 1925, с. 580–584].

2) По характеру исполнителя выделяются песни, исполняемые *профессионалами* и *неподготовленными людьми*. К первой группе относятся, например, оперные арии, оперетты, мюзиклы и т.п. Вторая группа является более широкой и включает в себя песни народные, эстрадные, бардовские и другие.

3) По исполнительному составу песни подразделяются на *хоровые* и *сольные*, с *музыкальным сопровождением* или *не требующие такового*.

Акапельное пение (от итал. *a capella* – «как в часовне») – многоголосное, хоровое пение без инструментального сопровождения, распространенное в народном и церковном пении (обиходном и авторском) и композиторском творчестве. Вплоть до Средних веков пение *a capella* господствовало в церковном обиходе (хотя известно использование отдельных музыкальных инструментов в некоторых литургических традициях – например, эфиопской). После этого времени на Западе большое распространение получило также пение в сопровождении органа или других инструментов. В Православной церкви пение *a capella* доныне остается единственным однозначно приемлемым стандартом музыкального оформления службы [Открытая православная энциклопедия «ДРЕВО», www].

К древнейшим проявлениям музыкальной культуры и народного творчества относится хоровое пение, или хоровое искусство – это коллективное исполнение вокальной музыки. Издавна хоровое пение сопровождало религиозные культы, и многие столетия церковное пение было основным видом профессионального хорового искусства. Подобно древнегреческому, древ-

нейшее культовое пение на Западе было в унисон или октаву. В X–XII вв. возникло двухголосие (органум, дискант), в связи с чем голоса было решено разделить на высокие и низкие. Сочетание голосов и манера народного хорового пения характеризуются определенными национальными особенностями. В эпоху Возрождения хоровое пение получило широкое развитие на основе многоголосия и создания в музыке светского начала. На тот момент времени уже была установлена классификация голосов – хоровых партий (сопрано, альт, тенор, бас). Развитию светской хоровой культуры содействовало возникновение в XIX в. национальных композиторских школ, связанных с отечественной народной музыкой. В дальнейшем хоровая культура широко распространилась в США, Латинской Америке, за последние годы в Японии и других странах.

В современном мире пение *a capella*, а также хоровое пение вышли за рамки церковной культуры, и находят свое место в различных музыкальных жанрах: рок, джаз, блюз, популярная музыка. Акапельно песни исполняются большим количеством современных профессиональных групп. Хоровое исполнение песен, в свою очередь, достигло высокой массовой популярности, благодаря появлению телевизионных шоу, посвященных данному роду искусства.

4) Наиболее актуальной классификацией песен для данного исследования является *тематическая*. В этом случае объектом исследования выступает только текст песни без учета ее музыкальной составляющей.

По своей тематике песенные тексты «Битлз» могут быть *социального, лирического, повседневно-бытового, философского, религиозного* содержания. Так, например, песни, выражающие протест автора против существующего в обществе уклада, можно отнести к песням социального содержания. Таковыми являются песни «Битлз» *Taxman (Revolver, 1966)*, *Mean Mister Mustard (Abbey Road, 1969)* и другие. Классическим примером лирических песен ранних «Битлз» о любви служат *All my loving (With The Beatles, 1963)*, *P.S. I*

Love You (Please, Please Me, 1963). Песнями о повседневных заботах можно назвать *Yellow submarine (Revolver, 1966)*, *Hello Goodbye (Magical Mystery Tour, 1967)*. Философским содержанием отличаются композиции *Nowhere Man (Rubber Soul, 1965)*, *Strawberry Fields Forever (Magical Mystery Tour, 1967)*. Среди песен с религиозной тематикой можно отметить *Long, Long, Long (The Beatles (White Album, 1968)*, *Let It Be (Let It Be, 1970)*.

Рассматривая такой сложный и многогранный феномен как песня, необходимо обратиться к функциям, которые она выполняет. Исследователи имеют различное представление об этом вопросе. Э.Р. Лассан, анализируя коммуникативные функции лирической песни, выделяет, прежде всего, эмоциональную, поскольку «песня становится выражением эмоций благодаря тому, что она является одновременно произведением и словесного, и музыкального искусства – последнее, как известно, ориентировано только на эмоционально-бессознательные структуры психики» [Лассан, 2009, с. 14–31]. Исследователь утверждает, что песенный текст – это своего рода знак того, что человек исполнен эмоций и намерен их продемонстрировать. При этом адресат песенного текста (воспринимающий) призван проникнуться демонстрируемой эмоцией, сопережить ее, сочувствовать субъекту эмоции.

Выделение данной функции как ведущей является вполне закономерным, поскольку большинство песен создается и исполняется, апеллируя к чувствам и эмоциям аудитории, а также с целью вобрать в себя переживания автора. Таким образом, можно утверждать, что песня, с одной стороны, служит аудитории, которая находит в ней эмоциональное отражение, а с другой, песня – способ самовыражения ее автора.

Кроме эмоциональной функции Э.Р. Лассан (2009) выделяет и другие, например, контактоустанавливающую, побудительную и референтивную, которые тесно переплетаются с эмоциональной функцией. Это объясняется тем, что песня создает определенную ситуацию, картину, к которой «осуществляет референцию песенный текст» [Лассан, 2009, с. 14–31]. Эта картина может от-

ражать подлинные фрагменты действительности адресанта, его мироощущения, но по мере того, как песня отделяется от автора и находит новых исполнителей, мир, запечатленный в песенном тексте, становится все более условным [Там же]. Реализация эмотивной и референтивной функций песен осуществляется посредством воздействия на слушателя, который, в свою очередь, перенимая вложенные в песенный текст эмоции, становится частью определенной атмосферы песни. Так осуществляется контактоустанавливающая функция песни.

По мнению некоторых исследователей, контактоустанавливающая функция заключается в вовлечении слушателя в мир песни. На наш взгляд, исполнитель не ставит перед собой задачу посредством песни установить связь со слушателем, песня является своего рода мостом для передачи чувств исполнителя, цель которого – выразить себя, а контакт со слушателем – лишь следствие этого. При этом автор песни не всегда нуждается в связи с аудиторией, примером таких песен являются застольные песни, гимны и другие.

Если с правомерностью эмотивной функции трудно поспорить, то выделение побудительного аспекта песни как отдельной функции, на наш взгляд, можно оспорить. Э.Р. Лассан (2009) утверждает, что побудительная функция заключается в передаче слушателю определенной модели поведения [Лассан, 2009, с. 14–31]. Однако песням лирического содержания или детским песням вряд ли можно приписать побудительную функцию, в отличие от, например, военных. Военные песни могут содержать призыв к сплочению народа, помочь перенести тяготы и лишения военной службы, а также поднять патриотический дух. Все перечисленное можно отнести к воздействию на психологическое и эмоциональное настроение слушателя или исполнителя (если речь идет о массовых песнях), которое может оказать благотворное влияние на состояние духа, а может и не оказать такового. Но, несмотря на неизменный эмоциональный компонент, побуждение к активным действиям песенный текст не содержит.

Другой исследователь – Ю.В. Плотницкий (2005) – полагает, что на песенный текст возложены другие функции, которые реализуются при актуализации песенного сообщения (то есть при исполнении песни). На первый план исследователь выдвигает, как и Э.Р. Лассан (2009), эмотивную функцию, которая выражает отношение адресанта к предмету сообщения – это авторская оценка, или субъективная модальность. При этом необходимо отметить односторонность данной функции у Ю.В. Плотницкого (2005), поскольку эмотивность песни выражается не только в авторском эмоциональном отношении к содержанию текста, но и в духовной рефлексии реципиента, которую провоцирует песня. Вторая функция песенного текста – конативная, которая заключается в оказании воздействия на адресата с помощью сообщения. Эта функция близка к побудительной функции Э.Р. Лассан (2009). Мы можем лишь частично с ней согласиться, поскольку песня может оказывать только психическое воздействие на слушателя, следовательно, эмотивная и конативная функции являются тождественными. По мнению Ю.В. Плотницкого (2005), песня выполняет поэтическую функцию (использование тропов и фигур речи). В противопоставление мы можем отметить, что песенный текст является разновидностью художественного текста, для которого характерно использование средств выразительности речи независимо от его целей и задач. Кроме того, текст создается для передачи автором своих идей и мыслей, а тропы и фигуры речи служат лишь средством. Ю.В. Плотницкий также выделяет метаязыковую функцию, которая сосредоточена на языковом коде, обслуживающей роли языка [Плотницкий, 2005, с. 7]. Эта функция, как и поэтическая, скорее относятся к тексту, и не имеют прямого отношения к песне.

В соответствии с реализацией, либо нереализацией в англоязычном песенном дискурсе определенных функций О.В. Шевченко (2009) выделяет три жанра песенного дискурса: рок, который выполняет апеллятивную функцию; рэп (нарративная и конвинсивная функция); поп (эмотивная функция) [Шевченко, 2009а, с. 14–15].

Анализируя такой многогранный речевой жанр как песня, необходимо отметить, что в любом песенном тексте содержательные характеристики непосредственно связаны с выполняемой ими функцией. В своем исследовании О.В. Шевченко (2009) утверждает, что рок-жанр песенного дискурса направлен на реализацию апеллятивной функции (от англ. *appeal*), т.е. функции призыва к ориентированию на конкретные положительно оцениваемые автором ценности и нормы, а также к определенному стилю поведения, отвечающему данным нормам и ценностям. Для реализации этой функции авторы песенных произведений раскрывают в своих текстах концепты поведенческой группы, в первую очередь концепт «нонконформизм», который является конституирующей характеристикой ценностной иерархии молодого поколения, а также уподобление, пассивность, вызов / эпатаж, максимализм [Шевченко, 2009г, с. 244].

В текстах рок-жанра О.В. Шевченко (2009) провозглашает следующие ценности: спонтанность, естественность; свобода личности от конформистских условностей, общественных принципов и стереотипов; разница между поколениями [Там же. С. 246]. Наряду с пропагандой активной позиции в социуме англоязычные тексты характеризуются и принципиально иными путями выражения нонконформизма: безучастное наблюдение за крушением мира; стремление забыться благодаря наркотическим средствам. Апеллятивная функция также реализуется через призыв к абсолютному достижению своих целей без компромиссов (= концепт максимализма) [Там же].

Мы солидарны с О.В. Шевченко в том, что выражение концептов, характерных для рок-жанра, – способ автора поделиться собственным видением мироустройства и тех процессов, происходящих в обществе, которые вызывают наиболее яркие личные переживания. Задача авторов песенных текстов – поставить перед слушателями вопросы, которые заставят их задуматься и предпринять попытку найти ответ. В том случае, если реципиент обладает достаточными возможностями для декодирования заложенных в песен-

ном тексте смыслов и, соглашаясь или не соглашаясь с автором, слушатель вступает с ним в диалог. Это и есть конечная цель автора песни. Популярность песни обусловлена совпадением мнения автора и слушателя. Таким образом, в нашей работе мы не выделяем апеллятивную функцию.

Основной функцией, реализующейся в жанре поп-музыки, по словам О.В. Шевченко (2009), является эмотивная, т.е. функция отражения внутренних переживаний и эмоций автора. В текстах песен с доминирующей эмотивной функцией широко распространены следующие лингвокультурологические концепты: «любовь», «свобода», «смерть», «страдание», «жертвенность», «вера» и «одиночество». Центральную позицию в группе эмоциональных концептов занимает концепт «любовь», в то время как другие либо зависят от него, либо связаны с ним. [Шевченко, 2009а, с. 10]. Данный тезис нуждается в уточнении применительно к теме настоящего исследования, поскольку, на наш взгляд, эмотивная функция песенного текста направлена не на его автора, как полагает О.В. Шевченко (2009), а на целевую аудиторию, т.е. объектом песенного текста в этом случае является слушатель со своими переживаниями и собственной интерпретацией вложенных в текст эмоций. Однако следует отметить, что данная группа концептов, выделенная О.В. Шевченко (2009), характерна для песенных текстов группы «Битлз», относящихся к раннему периоду творчества (до 1965 года), поскольку ранние песни группы принадлежат к поп-жанру, и доказательством центрального положения в них концепта «любовь» служат названия: «*Love me do*», «*P.S. I love you*», «*All my loving*», «*And I love her*» и др.

Тематическое своеобразие поп-жанра, способствующее реализации эмотивной функции, проявляется в возможности выделения нескольких групп языковых знаков, вербализирующих чувства и эмоции человека, переживаемые в процессе зарождения и развития его любовных отношений [Шевченко, 2009г, с. 244].

О.В. Шевченко (2009) в рамках исследования песенного дискурса выделяет также конвинсивную (от англ. *convince*) функцию, функции изложения и убеждения, которые реализуются в тематических блоках, актуализирующих социальные концепты: власть и расизм, собственность и деньги, статус, благополучие [Шевченко, 2009г, с.244]. С нашей точки зрения, аппеллятивная и конвинсивная функции песен достаточно близки. Воздействия на слушателя песня не оказывает, поскольку она не передает моделей поведения и не побуждает к действиям. Таким образом, актуальность аппеллятивной функции ставится нами под сомнение. Что же касается конвинсивной функции, нужно отметить, что песня является отражением идейного сознания автора, передает его мысли и переживания, оценку происходящих в мире событий, но не пытается убедить в чем-либо. Как известно, для того, чтобы убедить в чем-то слушателя, необходимо наличие в содержании доказательной основы, тем не менее, песенный текст характеризуется отсутствием информативного и аргументативного компонента. Это обстоятельство позволяет нам утверждать, что песня не выполняет функцию убеждения или побуждения к действиям, т.е. аппеллятивная и конвинсивная функции отсутствуют.

Среди функций песни исследователи называют функции воздействия на слушателя и передачи ему информации (референтивная, нарративная, побудительная, конативная). С данной точкой зрения нельзя полностью согласиться, поскольку песня не несет в себе информативного сообщения, исключением могут быть эпические песни, содержащие сообщения о подвигах героев, или рекламные тексты, наложенные на мелодию, главной целью которых является привлечение внимания слушателя. Песенный текст редко содержит объективные факты, что позволяет оспорить референтивную функцию.

Песенный текст не несет в себе «нового знания», как это понимается в случае с литературным текстом. Напротив, он предсказуем, стереотипен, схематичен (даже если в его основе – шедевр мировой литературы: в этом

случае в литературном эквиваленте выходит на первый план его стереотипность, а все нюансы отходят на второй). Песенный текст апеллирует к уже известному, к традиционным смыслам и представлениям, к реалиям, типичным для данной культуры, к стереотипным ситуациям и стереотипным их разрешениям [Андронаки, Васильева, 1998, с. 5–24].

Анализ особенностей песенных текстов позволяет как согласиться, так и поспорить с выше указанными исследователями и предложить собственный ряд функций, возложенных на песню. Основной задачей песенного текста является передача эмоциональных переживаний героя, а не событий и действий, поэтому в лексике песенной лирики преобладают эмоционально-окрашенные слова. Сюжет песни не всегда разворачивается последовательно, он отражается через переживания героев. «Любое вокальное произведение, в частности песня, – это театральная миниатюра. Здесь также есть персонажи, микросюжет, развертывание действия» [Алексеева, 1983, с. 17]. Таким образом, среди функций песни, в первую очередь, необходимо назвать *эмотивную*. Посредством песни адресат получает некую эмоцию и призван пережить ее, прочувствовать вместе с автором. Человек, вступающий в контакт с песенным текстом, проецирует его на свой личный опыт, на данный момент действительности или некую актуальную для себя ситуацию, наполняя тем самым текст реальным переживанием, реальным содержанием [Андронаки, Васильева, 1998, с. 5–24]. Кроме этого, эмоции, вложенные автором в песню, могут находить разное отражение в психике и эмоциональном состоянии каждого слушателя. Таким образом, песенный текст для каждого индивида в различных ситуациях будет оказывать определенный эффект. Другими словами, песня – бесконечный источник чувственных восприятий.

Другой функцией песни, которая также свойственна поэзии, является функция *самовыражения*. Автор песни вкладывает в ее текст то настроение, которое овладевает им в момент создания композиции, мелодический компонент помогает передать авторские чувства и переживания, что выражается

либо в минорном, либо в мажорном ладу, медленном или быстром темпе и других составляющих музыкальной стороны песни. В процессе написания песни автор не задумывается о том, чтобы донести определенную идею адресату, его главная задача – выразить свое эмоциональное состояние.

Третья функция песни – *консолидирующая* – реализуется в таких произведениях, как гимны, марши, ритуальные мелодии. Музыкальная энциклопедия относит такие песни к массовым, тексты которых обычно содержат определенный призыв к объединению народа и характеризуются четкими ритмичными фразами.

Еще одной функцией песни является *аттрактивная*, она реализуется в песнях, используемых в рекламе для привлечения внимания аудитории, в поздравительных песнях и т.п. Такие песенные тексты могут содержать информативный компонент, наложенный на музыку. Песни, для которых характерна данная функция, обычно не выполняют других функций. Их отличает наличие конкретной цели автора – привлечь внимание аудитории.

Рассматривая феномен песенного текста в коммуникативном аспекте, мы обращаемся к анализу той ситуации, в которой функционирует текст, другими словами, нам необходимо выявить отношение песенного текста к дискурсу. В лингвистическом энциклопедическом словаре Н.Д. Арутюнова (1990) определяет дискурс так: «Дискурс – связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и др. факторами; текст, взятый в событийном аспекте... Дискурс – это речь, «погруженная в жизнь»» [Арутюнова, с. 136–137]. О.В. Шевченко (2009) определяет песенный дискурс как «креолизованный продукт, т.е. комбинацию вербального текста, оформленного в письменной или устной форме, и музыкального компонента, являющийся продуктом социально и ситуативно обусловленной коммуникации, находящийся под влиянием экстралингвистических параметров ситуации общения» [Шевченко, 2009г, с. 242].

Таким образом, принципиальным различием текста и дискурса является отношение каждого из этих явлений к ситуации. В нашей работе мы рассматриваем не только песенный текст, но и интересуемся откликом аудитории на него, в то же время экстралингвистические факторы не являются объектом нашего исследования. Другими словами, в данной работе рассматривается только феномен песенного текста в отрыве от дискурса.

Как сложный речевой жанр песенный текст требует особых усилий при декодировании, поскольку воспринимающему необходимо найти связь между элементами вербальной составляющей песни, невзирая на дополнительные ассоциации, которые порождает музыкальная сторона. Песенный текст способен «специфически системно воздействовать на процессы восприятия, регулируя протекание смыслопорождения в концептуальной системе реципиента» [Пищальникова, 2005, с. 76], это объясняет особый механизм восприятия песенного текста в отличие от любого другого текстового сообщения.

Для большинства песенных текстов характерны импликации. На адресата возложена задача раскрыть авторскую идею песни. Чтобы обнаружить заложенный автором скрытый смысл, необходима значительная работа по сопоставлению отдельных фрагментов сообщения, анализу их логико-грамматических связей [Полежаева, 2011, с. 16–17]. По мнению А.Р. Лурия, прямое значение высказывания и его скрытый смысл находятся в особой взаимосвязи, и декодирование текста имеет многоуровневый характер. Если понимание значения отдельных слов и предложений, в значительной мере, подчиняется языковым правилам фонетики и лексики, с одной стороны, и морфологии и синтаксиса, с другой, то при анализе понимания целого высказывания необходимо выйти за пределы лингвистических рамок и перейти в область психологии речевого мышления или познавательной деятельности в целом [Лурия, 2002, с. 244–245].

Песня как сложный креолизованный текст воздействует на реципиента особым образом. Ю.Е. Плотницкий (2005) полагает, что при этом мелодический компонент наиболее эффективно воздействует на эмоционально-чувственную сферу, а вербальный компонент конкретизирует и «информатизирует» сообщение [Плотницкий, 2005, с. 10]. На наш взгляд, песенный текст лишен информативного компонента в силу своей жанровой специфики, тем не менее, текстовая и музыкальная стороны существуют в песне неразрывно. Как отмечает Н.С. Валгина (2002), «взаимодействуя друг с другом, вербальный и невербальный компоненты обеспечивают целостность и связность произведения, его коммуникативный эффект» [Валгина, 2002, с. 154].

В своем исследовании, посвященном анализу современного песенного текста, А.Н. Полежаева (2011) утверждает, что, будучи художественным продуктом, обладающим особой словесно-музыкальной структурой, песенный текст характеризуется большими возможностями своего продолжения, сотворчества, ассоциирования и «апеллирует к таким характеристикам его слушателя, как эмоциональность, несформированность психики, ориентация на собственную субкультуру» [Полежаева, 2011, с. 16]. Из этого можно сделать вывод о том, что песенный текст получает широкое распространение в массовой культуре, причем здесь наблюдается разделение аудитории. Наибольшему влиянию песен социального содержания подвергаются носители языка в ситуации идеологической нестабильности в обществе, в то время как лирические песни большой интерес представляют для подростков и молодежи, чья ценностная картина мира еще не окрепла и до конца не сформировалась.

Песенный текст является неотъемлемым компонентом современной культуры, позволяющим как выразить себя, так и сформировать собственное представление о мире, поскольку песня способна влиять на ценностные ориентиры индивида. Культурно-языковая среда, которую в том числе составляет песенный текст, имеет определенное влияние на духовную и нравствен-

ную жизнь погруженных в нее адресатов. В зависимости от исторической эпохи, в которую создается тот или иной песенный текст, он несет в себе специфическую программу духовного воспитания личности и потому он всегда остается актуальным. Развитие англоязычной песни показало обеспокоенность социальных групп населения жизненными процессами общества, актуальные проблемы которого нашли отражение в текстах песен музыкальных групп XX в., в частности – группы «Битлз».

1.2. Символизация как способ лингвокультурного кодирования

Корни явления символа глубоко уходят в историю человеческой коммуникации. Символы берут на себя сложнейшую задачу обозначить и закрепить осязаемые человеком явления окружающей действительности, выражая «абстрактное содержание» в наглядной форме. При этом коммуникативный потенциал символа заключается в следующем:

- 1) символ зарождается в процессе общения человека с ощущаемыми им высшими силами;
- 2) символы становятся коммуникативным звеном между человеком и обозначенными силами;
- 3) символы требуют постоянного сопричастия и становятся значимым элементом общения человека с человеком и членов сообщества в целом [Сычева, 2008, с. 21–22].

С течением времени приемы символизации не теряют актуальности и тем более не упраздняются. Скорее наоборот, сама эволюция человеческого сознания идет по пути использования символов как наиболее универсальных средств выражения идеально постижимого общего в частном. При этом первичная архаическая функция символа, выражающаяся в его способности знаменовать эзотерическое, тайное, закрепило за ним в истории свойство сакральности и неполной постижимости [Там же].

Осмысление символа в гуманитарном знании является целью многих исследователей. При этом существует два подхода к пониманию данного феномена. Так, С.С. Аверинцев противопоставляет научное и эстетическое понимание символа, трактуя его как «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [Аверинцев, 1983, с. 607]. Символ по своей природе многозначен, и эта многозначность обеспечивает не только возможность множественной интерпретации, но и последовательность множественных интерпретаций. С.С. Аверинцев предлагает в данном случае понятие «символические сцепления». Динамичное и бесконечное истолкование символа приводит интерпретатора к тому, что через частные явления он выходит на целостный образ мира [Карасик, 2010, с. 70]. Развивая динамическое толкование символа, С.А. Радионова отмечает, что «символ создает собственную многослойную структуру, смысловую перспективу, объяснение и понимание которой требует от интерпретатора работы с кодами различного уровня» [Радионова, 2002, с. 674].

Этимология слова «символ» (от греч. *symbolon*) – совпадение, соединение, слияние, встреча двух начал в чем-то одном» [Ученова, 2001, с. 40] – наталкивает нас на мысль о том, что символ – это результат наложения двух начал для образования третьего, отличного от сущностей, которые его образуют.

Символ представляет собой неоднозначный феномен, требующий широкого дисциплинарного подхода к его пониманию. В связи с этим символ – это объект пристального внимания и серьезного изучения философии, психологии, филологии, искусствоведения и эстетики. Категории символа присуще кодирование значимой информации, при этом важную роль играют интеллектуальные и аналитические способности реципиента, умение воссоздавать связь части и целого, декодировать содержание символа, идентифицировать его смысл с целью получения полной картины.

В процессе изучения символа особый интерес представляет позиция К.Г. Юнга. Основателю аналитической психологии (наряду и вслед за Фрейдом) принадлежит открытие прежде неведомой области психологии человека – «коллективного бессознательного». С этой областью неразрывно связано понятие «архетип». Архетипы, согласно К.Г. Юнгу, – содержания коллективного бессознательного. Они несут информацию о мире и переносят ее на самого человека так, что он становится носителем знаний о Вселенной [Юнг, 1991, с. 284].

Классик психологии выделяет определенные персонифицированные архетипы, которые знаменуют наиболее значимые этапы индивидуации (выделения индивидуального сознания из коллективного бессознательного): тень, Анима или Анимус, старый мудрец, герой, дурак и др. Основные характеристики архетипов – нуминозность (непроизвольность), бессознательность, автономность, а также генетическая обусловленность [Юнг, 1991, с. 65].

В концепции К.Г. Юнга архетип – это психическая структура, форма, выражающая тенденцию к образованию таких устойчивых мотивов и представлений, которые могут колебаться в деталях, но не изменять при этом своей базовой схеме. Архетипические структуры функционируют именно как символические образования. «Архетип есть символическая формула, которая повсюду вступает в функцию там, где или не имеются сознательные понятия, или таковые по внутренним или внешним понятиям вообще не возможны». [Юнг, 2001]. Другими словами, под архетипами понимаются формальные образы поведения, символические схемы, на основании которых возникают, кристаллизуются конкретные содержательные образы, которыми человек оперирует в своей жизнедеятельности. Архетип, по К.Г. Юнгу, – символ, так как является многозначным образованием, богатым предчувствиями и, в конечном счете, неисчерпаемым [Там же].

К.Г. Юнг дает следующее определение символу: «... это термин, имя или изображение, которые могут быть известны в повседневной жизни, но

обладают специфическим добавочным значением к своему обычному смыслу. Это подразумевает нечто смутное, неизвестное или скрытое от нас, таким образом, слово или изображение символичны, если они подразумевают нечто большее, чем их очевидное или непосредственное значение. Они имеют более широкий бессознательный аспект, который всякий раз не определен или объяснить его нельзя. Когда мы исследуем символ, он ведет нас в области, лежащие за пределами рассудка» [Юнг, 1991, с. 25]. Такое толкование символа позволяет сделать вывод о том, что символ и его смысл, т.е. символизируемое, не имеют логической связи. А это приводит к возможности бесконечной интерпретации вложенного в символ смысла в зависимости от индивидуальной «картины мира» интерпретатора, а также его эмоционального и психического состояния. Это обстоятельство делает символ бесконечно сложным явлением для изучения.

Анализируя символ, К.Г. Юнг выстраивает собственную классификацию, согласно которой символы делятся на индивидуальные и коллективные. Первые спонтанно проявляются во время сна и в самых разных психических состояниях (символические мысли, чувства, поступки, ситуации и т.д.). Ко вторым относятся мифологические и религиозные образы. Несмотря на возникновение в далеком прошлом, они проявляются у всех народов во все времена. Это универсальные символы, которые могут называться архетипическими. Они сохраняют для человека глубокую значимость и наполнены для него внутренним притяжением, независимо от того, где они встречаются: в мифах, снах, произведениях искусства [Сычева, 2008, с. 24–25].

Весомый вклад в разработку проблематики символа и символического как специфических особенностей человека, его мировосприятия и его мироотношения, внесла философия символических форм Э. Кассирера. Немецкий философ и культуролог предполагает одновременное существование двух реальностей у человека – физической и символической. При этом вторая включает все формы духовно-культурной деятельности человека, как то

язык, миф, искусство, религию, науку. Под символом Э. Кассирер понимает все те явления, которые в той или иной форме содержат смысл в чувственном, где чувственное представлено как нечто особенное, как воплощение и обнаружение смысла. Так, символ имеет внешнюю физическую сторону – оболочку и идеальную внутреннюю сторону, которая является значением или смыслом. При этом большее значение философ придает именно смысловой стороне символа как способности представлять значения. Физическая сторона символа поглощается его функцией значения, но, тем не менее, духовный смысл и материальная оболочка образуют в символе неразрывное единство [Кассирер, 2002, с. 23–30].

Культурно-символические формы, «создавая духовную предметность, не могут существовать сами по себе. Они непрерывно опредмечиваются в материально-знаковом виде и возвращаются распределенными в пределы «вселенной духа» [Цит. по: Марков, 1991, с. 115].

Проблематика символа также была серьезно разработана в исследованиях А.Ф. Лосева. Отмечая своеобразие символа, автор сформулировал его базовое свойство в способности сочетать логическое и алогическое, устойчивое и понятное с неустойчивым и непонятным. По мнению А.Ф. Лосева, «вечно нарождающихся и вечно тающих его смысловых энергиях вся сила и значимость символа» [Лосев, 1993, с. 699]. Наряду с антитезой внутри символа исследователь отмечает и другую его принципиальную черту, которая выражается в том, что символ является смысловым общим для бесконечного разнообразия единичностей [Там же].

Согласно концепции А.Ф. Лосева, во всяком символе есть идейная сторона и образная сторона. Вместе с тем символ есть нечто целое и неделимое, он – нечто третье – идейная образность, или образная идейность [Лосев, 1976, с. 131–132].

Важное дополнение в понимание символа вносит Л.Ф. Чертов, который четко разграничивает нехудожественный (языковой) и художественный сим-

волизм: художественный символ оказывается не столько средством коммуникации между автором и реципиентом, сколько поводом для свободного смыслообразования в сознании последнего [Чертов, 1993, с. 135]. Предметом нашего исследования выступает именно художественный символ.

Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко выделяют еще одно важное качество символа – его парольность. Это свойство заключается в намеренном символическом кодировании определенной информации, которая доступна только ограниченному кругу людей. Смысл символа должен быть скрыт от людей, не принадлежащих к группе. Каждый символ по своей природе является тайным или, по крайней мере, условным знаком. Символ лишь намекает на тот смысл, который в действительности находится за гранью чувственно воспринимаемой оболочки (например, крест – символ веры) [ФЭС, 1998, с. 413]. Идея сакральности символа для группы «посвященных» людей наталкивает на мысль о сходстве символа и эмблемы. Однако между ними существует непреодолимое различие, которое состоит в связи с означаемым. За каждой эмблемой стоит только один намеренно заложенный смысл, в то время как символ для каждого индивида разворачивается по-своему, и неверная интерпретация здесь может быть исключена.

Исследованием категории символа серьезно занимается семиотическое направление, представленное в нашей работе взглядами ученых-семиотиков Ч.С. Пирса и Ю.М. Лотмана.

Ч.С. Пирс, создатель знаменитой классификации знаков, основанной на разных взаимоотношениях между означающим и означаемым, определил символ в этой квалификации как особый третий вид знаков, наряду с иконическим знаком и индексом. Знаки-символы, согласно Ч.С. Пирсу, имеют под собой конвенциональную связь, которая не зависит от сходства или физической смежности [Пирс, 2000, с. 186]. При интерпретации любого данного символа знание этого конвенционального знака обязательно; знак-символ

может быть интерпретирован только по тому, что известно это правило [Там же].

В России близкой семиотическому методу Ч.С. Пирса выступает концепция Тартусской семиотической школы Ю.М. Лотмана. Подробный анализ категории символа обнаруживается в статье Ю.М. Лотмана «Символ в системе культуры. Внутри мыслящих миров» (1996).

Культуролог и семиотик Ю.М. Лотман, как и Ч.С. Пирс, ставит символ в ряд знаков, как бы лишая его онтологической внезнаковой самостоятельности, но при этом исследователь избегает однозначности в трактовке. Согласно Ю.М. Лотману, в символе, в отличие от других знаков, нет той конвенциональности, на которую указывает Ч.С. Пирс, «в нем содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание» [Лотман, 1996, с. 151]. Это позволяет Ю.М. Лотману обозначить символ как конденсатор всех принципов знаковости и одновременно вывести его за пределы этой знаковости.

Анализируя феномен символа с позиции культуролога, Ю.М. Лотман вслед за К.Г. Юнгом отмечает, что в символе всегда есть что-то архаичное. При этом архаичность – это только некая точка отсчета символов, а не место и время их бытования: «Символ никогда не принадлежит какому-то одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения» [Там же. С. 148].

Говоря об архаике символа, Ю.М. Лотман вскрывает еще одно их свойство – свернутость. Это свойство символа выражается в его способности сохранить в сжатом лаконичном виде объемную информацию. И, как многие другие ученые, исследователь приходит к ключевой проблеме символа – его способности выразить невыразимое, к его многозначности.

Ю.М. Лотман утверждает, что смысловой потенциал символа априори шире его конкретной реализации. Процесс индивидуальной интерпретации

символа вовлекает его во взаимодействие с определенным семиотическим окружением, которое зависит от психических, интеллектуальных и других особенностей интерпретатора. Тем не менее, все эти возможные типы взаимодействия не способны исчерпать множественных смысловых вариаций символа. Его свойство вступать в неожиданные связи обеспечивает смысловой ресурс символа и, таким образом, способно радикально видоизменять его сущность и окружающий контекст [Там же. С. 149].

Таким образом, представляется возможным выделить общие характеристики символа:

- 1) символ характеризуется как перцептивный образ;
- 2) имеет архаичные корни;
- 3) обладает смысловой глубиной;
- 4) бытует вне времени;
- 5) допускает множественное истолкование;
- 6) отсылает интерпретатора к сверхчувственному опыту;
- 7) выполняет функцию конструирования;
- 8) способен сочетать символизируемое и символизирующее;
- 9) обладает свойством кодировать, свертывать информацию.

В каждой из приведенных концепций особое значение приобретает способность символа знаменовать значимые идеи, обладающие высокой ценностью.

Рассматривая категорию символа, необходимо обратить особое внимание на соотношение знаковости и образности в нем, а также своеобразие символа как типа иносказания. В своей концепции К.Г. Юнг четко разводит «знак» и «символ»: «знак всегда менее, нежели понятие, которое он представляет, в то время как символ всегда больше, чем его непосредственный очевидный смысл. Символы имеют к тому же естественное и спонтанное происхождение» [Юнг, 1991, с. 51]. Из этого следует, что, по К.Г. Юнгу, знак – явление более узкое, чем символ и при этом всегда строго обусловленное,

другими словами, знак и его означаемое непосредственно связаны друг с другом, в то время как символ находится в свободных отношениях со своим смыслом. Позиция К.Г. Юнга о соотношении символа и знака близка к теории А.Ф. Лосева, который утверждает, что символ и знак отличаются лишь степенью обобщенности, когда символ является разновидностью знака, предельно обобщенной знаковостью. Так, символ – развернутый знак, но знак тоже является неразвернутым символом, его зародышем [Лосев, 1976. с. 131–132].

К.Г. Юнг, Э. Кассирер, С.С. Аверинцев полагают, что символ – это онтологически самостоятельная категория, природа которого носит двойственный характер: ее образует единство знакового и образного начал. Ученые-семиотики рассматривают символ исключительно как знак, имеющий, однако, специфическую природу.

Опираясь на семиотическую концепцию, можно утверждать, что природа знака изначально тройственна [Сычева, 2008, с. 30]. С одной стороны, знак – это способ выражения смысла, который хочет донести адресант до своей аудитории. С другой стороны, знак подвергается интерпретации со стороны адресата, вступая во взаимодействие с системой смыслов, образующих его «картину мира». Безусловно, последняя всегда отлична от мировоззрения, и, следовательно, системы смыслообразования инициатора коммуникации. В результате акта коммуникации знак обретает третью ипостась – значение, которое является результатом трактовки смысла послания целевой аудиторией [Барт, 2000].

Исходя из вышеизложенного, заключаем, что символ как знак имеет наиболее сложное устройство. В отличие от других типов знаков – икон, индексов – символ в денотате не имеет материальной основы, а является уникальным инструментом означивания смыслов. В ходе данного процесса идея адресанта замещается материальным «заместителем», или символом, имеющим конкретно-образную сущность [Сычева, 2008, с. 30–31]. Признаем эту

мысль справедливой и в этой связи подчеркиваем, что символ призван (как и знак) обозначать идею, манифестировать вещь и смысл вещи. Символ и симболизируемое, так же как означаемое и означающее в знаке, несмотря на различие по своему содержанию, являются неделимой целостностью, единой совокупностью.

Согласно проанализированным исследованиям приходим к заключению, что символ и знак имеют существенные различия, а именно: категория знака включает в себя символ, который является его разновидностью. Приведем отличия двух указанных категорий:

1. Знак указывает на существование в прошлом, настоящем и будущем вещи, события и условия. В то время как символы представляют не сами объекты, а являются носителями определенной концепции об объектах. Это утверждение позволяет нам прийти к выводу, что символ, в отличие от знака, существует вне временной эпохи, он бытует в сознании индивида.

2. Логическая связь между знаком и его объектом очевидна: изначально каждому знаку соответствует определенный предмет, они неразрывно связаны и образуют пару. При этом любой знак стремится обладать устойчивым значением и противится вариативности его истолкований, следовательно, постоянство понимания знака является важнейшим условием его функционирования. Символ же, напротив, является центром притяжения множества смыслов. Однако, предметная сторона символа и его смысловая сторона, как и в случае знака, неразрывно связаны, поскольку смысл не обладает символическостью вне конкретного предмета, это всего лишь абстрактная идея; таким же образом предмет без определенного смысла не может считаться символом, это лишь простая совокупность собственных признаков [Кулагина, 2003, с. 65]. Данная особенность символа позволила С.С. Аверинцеву считать его структуру многослойной, рассчитанной на активную мыслительную деятельность воспринимающего.

Указанная многозначность и многоплановость символа непосредственным образом связаны с его многоуровневостью. Другими словами, символ способен функционировать не на одном, а на многих планах и уровнях реальности.

3. Понимание символа требует усилий сознания реципиента, предполагающие проникновение в те сферы бытия, которые этим символом репрезентируются. Сакральная идея символа намеренно закладывается автором, но при этом произвольно трактуется читателем или слушателем в зависимости от сформированной в его сознании «картины мира», уровня образованности и личной способности к декодированию текстов. Кроме этого, варианты толкования текста не зависят от того, какой именно смысл был вложен автором, поскольку интерпретация текста носит субъективный и творческий характер. При этом полное понимание символа нашим сознанием непостижимо.

4. Смыслом символа, как правило, являются сущности более высокого порядка, чем содержание знаков. Абстрактные идеи и понятия, универсальные принципы и закономерности, ценности и смыслы – те невидимые духовные реалии, все то, что трудно уловить и выразить, символизируется.

Несмотря на содержательное, сущностное богатство символа, неисчерпаемые смысловые потенции, или многозначность символа, и внушающий потенциал символических конструкций, ученые-культурологи отмечают тревожную тенденцию – замещение символов знаками: «Дело в том, что в наше время символы воспринимаются, как правило, в порядке понятийного (логического или псевдологического) знания. Мы их воспринимаем критически как знаки и считаем, что они для того и существуют, чтобы расширить наше знание о нас самих. Символы означиваются, включаются в наш режим автоматического оперирования знаками, которому природно не принадлежат. То есть внутри наших знаковых систем они десимволизируются, теряют свое непосредственное «сознательное» содержание» [Мамардашвили, Пятигорский, 1997, с. 101].

Итак, принадлежность категории символа к знаковости неоспорима, инструментальность символа напрямую проистекает из его семиотических корней. Однако нам удалось выявить различия, существующие между ними, и одновременно понять то, что сущность символа не ограничивается знаковыми корнями. Анализируя символ, мы обращаемся к его образности, проявляющейся в его предметной стороне.

В таком случае, как символ относится к образу, что объединяет и что отличает эти две категории: образ и символ?

По теории К.Г. Юнга, архетипы, первосимволы человечества, – это праобразы, которые продуцируются древним человеком спонтанно в ситуации общения его с ощущаемыми им высшими силами [Юнг, 1991, с. 278].

По мнению исследователей, само бытование символов осуществляется в неразрывном единстве двух его атрибутивных сторон – предметного образа и глубинного смысла; образующих противоположные полюсы, но, тем не менее, не существующих друг без друга, поскольку «смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты» [Аверинцев, 1983, с. 826]. При этом чувственно воспринимаемый наглядный образ является непосредственным предметным телом символа. Категория образа рассматривается в системе взаимодействия субъекта и объекта как адекватное отражение действительности в познании. Символ вещи есть также ее отражение. Но отражение уже не просто чувственного восприятия вещи, как в образе, а в их внутренней закономерности. И при этом органическое единство образности и символичности заключается в том, что более глубокое проникновение в сущность вещей при помощи символа предполагает движение в образности, углубление самого этого наглядного, образного содержания, раскрытие новых возможностей образа [Сычева, 2008, с. 33].

«Переход образа в символ придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу. Смысл, идея привносят новое в образ, а образ привносит новое в идею» [Бахтин, 1979, с. 361]. Из сказанного можно заключить, что

образность является одной из характеристик символа, которая придает ему наглядность, яркость, значимость.

Символ, как любое сложное явление, подвергается классификации. В.И. Карасик (2010) выделяет следующие типы символа: 1) обиходный символ – условный знак в виде конкретного образа, сопряженного с ценностью, имеющий интерпретативную глубину, 2) художественный символ – условный знак в виде конкретного образа, порождающий множественную открытую систему ценностно-насыщенных ассоциаций, 3) институциональный символ (политический и религиозный) – условный знак в виде конкретного образа, отсылающий к системе базовых ценностей соответствующего института [Карасик, 2010, с. 72].

В этой связи считаем необходимым представить рабочее определение символа, которое позволит нам сформулировать точку зрения автора на соотношение знаковости и образности в символе: *символ* – это специфический знак, обозначающий различные варианты представлений, бытующих в социуме: архетипы, мифы, ценности, стереотипы, выраженных в конкретно-образной форме.

Также вопросом, требующим серьезного изучения и выражения четкой позиции со стороны автора диссертации, является определение своеобразия символа как типа иносказания.

В этом отношении символ оказывается близок к таким структурно-семантическими категориями, как метафора и аллегория, которые также основаны на параллелизме и широкой семантической сочетаемости. Более того, данные категории нередко называются «формами предсимволизма». В настоящее время считаем необходимым уяснить различия, существующие между ними, и доказать своеобразие символа как типа иносказания.

Аллегорическая и метафорическая образность создаются вполне намеренно и воспринимаются вполне сознательно, причем «идея в этой образности отделена от предмета изображения, от вещи и только путем особого акта

умозаключения они между собой известным образом «объединяются» [Лосев, 1976, с. 151]. Это объединение, тождество носит искусственный, намеренный характер и служит цели привлечения новых смысловых оттенков, в случае метафоры, или иллюстрирования новой отвлеченной идеи, в случае аллегории. Причем иллюстрации эти могут быть заменены какими угодно другими, так как они не имеют самостоятельного значения, они лишь поясняют идею, делают ее более наглядной.

И аллегория, и метафора служат цели представить чувственное в наглядном. В метафоре же эти две стороны равноправны и образуют целое. А в аллессории ненаглядное (это некая отвлеченная мысль, идея) и образность, привлекаемая к иллюстрации этой мысли, неравноправны. Образная сторона гораздо содержательнее, художественнее, чем отвлеченная идея, и может рассматриваться отдельно от нее.

Выразительность образа, скрывающего некую идею, теряет всякую значимость и моментально растворяется в сознании и забывается, как только адресат угадывает за ним некую отвлеченную мысль (мораль, житейскую мудрость и т.д.), ради внушения которой он был создан, поскольку внимание реципиента полностью поглощается новой, только что постигнутой мыслью. Поэтому можно сказать, что аллегорический образ является утилитарным и переходным, тогда как «символический образ во всей своей конкретности непосредственно пропитан собственной смысловой полнотой» [Косиков, 1993, с. 10]. Смысл аллегории – некоторое абстрактное понятие, которое можно как вложить в образ, так и извлечь из него, прикрепив к другому образу. В то время как символический смысл, скрытый в конкретном предмете, понятийно неисчерпаем, его структура многослойна, а смысловая глубина рационально до конца не постижима [Там же. С. 11].

Е.С. Сычева в своей работе утверждает, что аллегорический смысл познается, прежде всего, деятельностью рассудка, тогда как символ, по мысли И. Канта, постигается деятельностью скорее воображения или

интуиции [Сычева, 2008, с. 34–35]. Данное утверждение является правомерным, поскольку цель автора аллегории дидактична, и конечным результатом интерпретации аллегорического текста является постижение полного смысла, в то время как истолкование символического смысла является субъективным и в полной мере зависит от мировоззрения читателя, сформированности его «картины мира», уровня образованности и психической способности к декодированию текстов. Отсюда следует, что в аллегории смысл конечен, «закончен, завершен, поэтому в какой-то мере мертв, а в символе он бесконечен, активен и полон жизни» [Тодоров, 1999, с. 239]. Аллегория, следовательно, рассматривается как один из механизмов, сопутствующих символу, когда основная характеристика последнего лишается жизненности и превращается в рациональный и утилитарный образ.

Символ в основе своей связан с метафорическим началом. Размытость смысловой предметности слов приводит к тому, что по своему общему значению метафора служит наиболее адекватным средством наглядной передачи образов, имеющих в сознании, или художественного чувства [Ольховиков, 1984, с. 83]. Безусловное сходство символа и метафоры состоит в том, что в них идея и образ вещи пронизывают друг друга и образуют неразрывное единство. Но в символе существенным является его диалектичность: с одной стороны он тождественен тому, что в нем символизируется, с другой стороны он совершенно от него отличается. В метафоре же идея вещи как бы полностью растворяется в образности, различие образности вещи и самой вещи здесь совершенно не существенно (например, *яд желаний, синий шелк неба, распахнутая душа*). Метафорическая мысль, создавая метафорический образ путем переноса свойств одного предмета на другой предмет, целиком сосредотачивается на этом предмете как таковом и поэтому становится самодостаточной.

Метафора понимается не столько как фигура речи, языковой троп, сколько как специфическая метафорическая форма мысли. Своеобразие этой формы мысли в том, что она является взаимодействием двух типов мышления: концептуального и визуального, что и позволяет говорить о специфическом метафорическом типе мышления. Метафора есть образование с системой значений другого. Она является механизмом связи, соединения и перехода различных систем значений и образования в связи с этим нового смысла. Производя новый смысл и новую семантику, метафора обладает креативной функцией. Метафорический образ нацелен, прежде всего, на изобразительную яркость характеризуемой вещи. Он носит характер изобразительного средства, это «рисование словами».

Всякая метафора имеет значение сама по себе, она ни на что не указывает, кроме как на саму себя. В отличие от этого в символе обе стороны, находящиеся в символической связи, принципиально равноправны. Передав свой смысл другому предмету, символизируемое не угасает, а наоборот, оживает и активизируется. С другой стороны, символизирующее, обретя новый смысл, все же сохраняет свою самотождественность, как некой отделенной от этого смысла вещи [Сычева, 2008, с. 36–37]. Это высказывание является подтверждением того, что символ представляет собой бесконечную цепь развертываемых смыслов, где каждый последующий является результатом интерпретации предыдущего.

Поскольку символизируются только значимые моменты как индивидуального, так и коллективного опыта, логично предположить, что явлению символизации подвергаются такие ментальные образования как концепты. Практически общепризнано, что культурный концепт – это многомерное ментальное образование [Ляпин 1997, с. 18; Степанов, 1997, с. 41; Воркачев, 2002, с. 80; Карасик, 2002 б, с. 129], в котором выделяются несколько качественно отличных составляющих. Однако единства среди ученых в определении концепта нет, и это связано, прежде всего, с определением количества и

характера его семантических компонентов: «ценностная, образная и понятийная стороны» [Карасик, 2002б, с. 129]; «дискретная целостность» концепта образуется взаимодействием «понятия», «образа» и «действия» [Ляпин, 1997, с. 18]; в нем выделяется понятийная сторона и «все, что делает его фактом культуры» – этимология, современные ассоциации, оценки [Степанов, 1997, с. 41]; понятийная составляющая, отражающая признаковую и дефиниционную структуру концепта, образная составляющая, фиксирующая когнитивные метафоры, поддерживающие его в языковом сознании, и значимостная составляющая, определяемая местом, которое занимает имя концепта в языковой системе [Воркачев, 2002, с. 80].

Вслед за В.И. Карасиком (2007) мы определяем концепт как комплексное, смысловое, ментальное образование, являющееся продуктом отражения действительности, познания внешнего мира, характеризующееся многослойной структурой и включающее в себя понятийный, образный и ценностный компоненты, опредмеченное в той или иной языковой форме [Карасик, 2007, с. 27–28].

В процессе рассмотрения такого сложного явления как символизация возникает вопрос, как концепты вербализуются в тексте? Различные средства репрезентации, то есть выражения, передачи концептов в языке составляют один из основных предметов исследования когнитивной лингвистики [Болдырев, 2001, с. 28]. Концепт как единица концептосферы может иметь словесное выражение, а может и не иметь его. Одно и то же слово может в разных коммуникативных ситуациях реализовываться в речи разными признаками концепта или даже разными концептами. Когда концепт получает языковое выражение, то те языковые средства, которые использованы для этого, выступают как средства вербализации, языковой репрезентации, языковой объективации концепта [Мензаирова, 2010, с. 15]. Из сказанного следует, что концепт, как и символ, может выступать как нечто неуловимое в тексте, следовательно, может быть не признан или не найден интерпретатором. Это лишь под-

тверждает сложную природу обоих рассматриваемых в данном исследовании явлений.

В языке представлены различные способы вербализации концепта: на лексическом уровне: отдельными словами или словосочетаниями; на фразеологическом уровне: фразеологизмами; с помощью паремиологического фонда: пословицами или поговорками; афоризмами и даже целыми текстами. Для передачи конкретного концепта, связанного с устойчивым чувственным образом, достаточно значения одной лексической единицы, которое активизирует данный образ. Однако по мере усложнения образа для его активизации потребуются дополнительные знания, и вербализация концепта будет осуществляться через целые словосочетания и предложения. В этом случае мы говорим об абстрактных концептах. Такие концепты требуют развернутых описаний – научных или словарных дефиниций, текстовых иллюстраций и т.д. [Болдырев, 2001, с. 28]. Например, текст песни «Битлз» «*Let it be*» не содержит прямого словесного обозначения концепта «вера», однако, данный концепт в тексте символичен. Подробнее см. в Главе 2.

Ученые понимают актуализацию концепта широко: как фиксацию в любых единицах или текстах культуры. Так, отдельное слово в частности и естественный язык в целом, миф, обряд, ритуал или текст искусства можно считать актуализаторами концепта. Вербализация концепта, то есть его оформление в языке и речи есть не что иное, как важнейшая разновидность актуализации [Мензаирова, 2010, с. 16].

В лингвокультурологии существует несколько подходов к видам актуализации концептов: системно-языковые, ассоциативно-вербальные, культурно-семиотические [Бобкова, 2007, с. 31].

Согласно системно-языковому подходу, культурный концепт актуализируется в разноуровневых языковых единицах. Так, по мнению Н.Д. Арутюновой, С.Г. Воркачева, концепты вербализуются посредством лексики; В.И. Карасик и А.П. Бабушкин опираются на лексику и фразеологию в

данном вопросе; Т.В. Булыгина, А.Д. Шмелев – на лексику и грамматику; Н.Ф. Алефиренко настаивает на разноуровневой актуализации концепта. Основное внимание лингвистов в рамках системно-языковой теории сосредоточено на внутренней стороне языкового знака. В центре исследования – ценностная составляющая культурного концепта.

Ассоциативно-вербальный подход основывается на ассоциациях носителей языка, с помощью которых актуализируются концепты. Причем данный процесс протекает по схеме «стимул – реакция» [Слышкин, 2000, с. 107].

В основе культурно-семиотического подхода лежит положение о том, что культурный концепт – это совокупность культурно-значимых смыслов, представлений, идей, которая актуализируется в гетеро- и гомогенных, синхронно-диахронных текстах культуры: в обычаях, обрядах, верованиях и т.д. Обоснование этому подходу мы находим в трудах Ю.С. Степанова (2004), Н.И. Толстого (1995), А.В. Костина (2002), Т.В. Леонтьевой (2004) и многих других ученых.

Поскольку целью данной работы является исследование символов песенных текстов «Битлз», а символизации подвергаются лишь те явления, которые представляют определенную ценность для индивида и общества в целом, то для нас системно-языковой подход актуализации концепта является наиболее актуальным.

Чаще всего в языке концепт соотносится со словом, а само слово получает статус концепта – языкового знака, передающего полное его содержание. Но следует учитывать, что слово как единица лексико-семантической системы языка всегда реализуется в составе той или иной лексической парадигмы, образованной лексико-семантическими вариантами этого слова. Концепт, как правило, соотносится более чем с одной лексической единицей [Русская словесность, 1997, с. 227].

С.А. Аскольдов-Алексеев утверждает, что концепт существует в определенной «идеосфере», обусловленной кругом ассоциаций каждого отдель-

ного человека, и возникает как отклик на предшествующий языковой опыт многих людей – поэтический, прозаический, научный, социальный, исторический [Аскольдов-Алексеев, 1997, с. 269].

Объектом символизации концепты стали не случайно, ведь именно они, по мнению В.И. Карасика (2007), «характеризуют бытие во всей его полноте от обиходного состояния до выхода на смысложизненные ориентиры поведения» [Карасик, 2007, с. 28]. При этом необходимо отметить, что к концепту ведут два пути: дискурсивный (через рассуждение, понятие) и недискурсивный (через образ, символ, участие в осмысленной деятельности, переживание эмоционального состояния) [Там же]. При этом второй путь и является предметом нашего изучения.

Символическая интерпретация может затрагивать широкий диапазон концептов, однако необходимо отметить, что существуют образы, в большей степени открытые для многомерного глубокого переосмысления. Например, «игра», «время», «сердце», «дорога», «лодка», «окно» допускают множественную символическую интерпретацию, в то время как «стол», «помидор», «галстук», «серьга» вряд ли могут быть рассмотрены как знаки с ценностным содержанием. Это свидетельствует об отсутствии вероятности концептуализации обиходности [Карасик, 2010, с. 76].

Как специфический знак символ представляет большой интерес для исследователей, поскольку по своей природе содержит высокую ценность и имеет заложенную в нем программу интерпретации. Несмотря на это, он всегда стремится к ускользанию. Сложность явления символа состоит в том, что его форма и содержание не имеют логической связи. Символизация песенного текста представляет собой использование языковых средств, фиксирующих ценностно-насыщенные образы. Наполнением этих образов служат концепты как особые ментальные образования, обладающие понятийной, образной и ценностной составляющими.

1.3. Содержательные и структурные характеристики песенных текстов «Битлз»

Вклад группы «Битлз» в мировую культуру неоспорим. Творческая деятельность квартета способствовала переосмыслению песенного жанра 60-х годов XX века только как развлекательного посредством наполнения песенных текстов глубоким смыслом, затрагивая в них важнейшие общечеловеческие ценности, такие как «любовь», «жизнь», «разум», «одинокчество», «социальное неравенство» и другие.

Название группы «The Beatles» было тщательно продумано музыкантами и образовалось благодаря остроумной выдумке Дж. Леннона. Оно основано на каламбуре и представляет собой игру слов. На первый взгляд, оно звучит как название насекомого (англ. *beetle* – «жук»), но при написании оказывается, что корень слова обозначает ритмическую пульсацию (англ. *beat* – «бит»), а также жанр рок-музыки, зародившийся в Великобритании в ранних 60-х гг.

В песенных текстах ведущая роль принадлежит категории темы, проходящей через весь текст, обеспечивающая его целостность. Тему можно назвать содержательным ядром целого текста, которое лежит в основе авторского замысла, основную мысль которого выражает тезис. Тема разворачивается в тексте и характеризуется в нем в соответствии с замыслом автора. Способ ее разворачивания составляет категорию композиции или построения текста. Тема и композиция – важнейшие категории, создающие костяк его содержательной структуры [Кожанов, Россихина, 2013, с. 86].

Результат анализа песенных текстов «Битлз» выявил определенную тематическую классификацию. Все песни условно можно разделить по темам на смысложизненные, или философские, (*Nowhere Man*, 1965, *The Fool on the Hill*, 1967), межличностные, или лирические, (*All My Loving*, 1963, *If I Fell*, 1964), повседневные, или бытовые, (*A Hard Day's Night*, 1964, *Yellow Submarine*, 1966), социальные (*Taxman*, 1966, *Revolution*, 1968), религиозные (*Sexy*

Sadie; Long Long Long, 1968). Наш выбор именно данных тем обусловлен доминирующими в песенных текстах концептами: «жизнь – life», «любовь – love», «дружба – friendship», «протест – protest», «Бог – God» и др., что было выявлено в ходе интерпретативного анализа текстов. Приведенная тематическая классификация песен является условно принятой, поскольку в теме отдельно взятого текста могут выражаться как один, так и несколько концептов. Необходимо отметить, что среди текстов «Битлз» существует целый пласт песен, написанных под влиянием наркотиков и/или содержащих их имплицитное упоминание. К таковым относятся: *Day Tripper (1965)*, *Doctor Robert (1966)*, *What's the New Mary Jane (1968)*, *Cold Turkey (1969)* и др. Данное наблюдение позволяет сделать вывод об особенностях мировосприятия музыкантов на определенной стадии их творчества.

Период существования ансамбля «Битлз» продлился более десяти лет (1956 – 1970 гг.). За это время в личной и творческой жизни музыкантов произошло множество изменений, что не могло не отразиться на содержательных характеристиках их песенных текстов. Рассматривая песни «Битлз», необходимо обратить внимание на наличие определенных стадий в их творчестве. В нашей работе мы условно разделяем музыкальную деятельность «Битлз» на ранний (до 1965 года) и поздний (зрелый) (после 1965 года) периоды. Первый период включает всего 28% от общего числа текстов, написанных квартетом «Битлз». Второй – соответственно 72%. Различие раннего и позднего периодов отражено как в лексике и грамматике, так и в стилистике песенных текстов. Анализ содержательной стороны текстов и наглядных образов, использованных в них, показал существенные различия и в авторском выборе ведущего концепта песни в зависимости от периода создания текстов. Диахронический подход к исследованию песенных текстов «Битлз» позволяет утверждать, что существуют определенные различия в выборе языковых средств на протяжении всей деятельности музыкантов и наблюдается явная динамика их использования.

Композиция песенных текстов, принадлежащих более раннему периоду творчества, носит несложный куплетный характер или представляет собой куплет – припев. Каждый куплет состоит не более чем из 4 – 5 строф, песенный текст содержит 4 – 5 куплетов и припевов.

Анализируя рифму песенных текстов раннего периода творчества, можно отметить такой стандартный способ рифмовки, как парная. Причем преобладает полная рифма, при этом рифмуемые слова часто совпадают или рифмуются с междометиями. Перекрестная рифма встречается гораздо реже.

Well, I talk about boys,

Don't ya know I mean boys,

Well, I talk about boys, now,

Aaahhh, boys <...> [The Beatles, www].

Или

Anna, you come and ask me, girl,

To set you free, girl [The Beatles, www].

Тщательный лексический анализ песенных текстов ранних «Битлз» выявил отличия в выборе тех или иных лексических средств в сравнении с более поздними песнями. В ранних текстах доминируют языковые средства, с помощью которых символизируется концепт «любовь», и образуют целую концептосферу. Существительные разделяются на две группы: с положительной и отрицательной коннотацией, причем первые значительно преобладают: *baby* (152), *love* (146), *girl* (60), *honey* (57), *heart* (38), *home* (в контексте – место, где живет любимая) (36), *sun* (13), *kiss* (10), *letter* (10), *child* (9), *lover* (7), *feeling* (6), *soul* (5), *angel* (4); существительные с отрицательной коннотацией: *chains (of love)* (14), *misery* (9), *rain* (6), *sorrow* (4), *(no) reply* (4). В текстах также содержатся типичные для концептосферы «любовь» глаголы: *love* (186), *hold* (43), *want* (41), *wait* (38), *leave* (34), *cry* (32), *call* (32), *feel* (30), *need* (26), *dance* (22), *kiss* (16), *hurt* (12), *please* (11), *long* (11) – страстно желать, стремиться, *(can't) hide* (11), *bother* (10), *wish* (10), *care* (10), *miss* (7) и др.

Разговорная лексика преобладает над нейтральной, о чем свидетельствует частое использование междометий: *Oh/ooh* (181), *yeah* (159), *hey* (42), *huh/uh* (20), *yeh* (10). Значительная роль в концептуализации любви принадлежит таким средствам выразительности, как фразеологизмы. Особый интерес представляют идиомы и фразеологические единства и сочетания с ядром «*heart*» (сердце): *heart went «boom»*, *tear my heart (apart)*, *awake my heart*, *break my heart*, *sun in my heart*, *rain in my heart*, *give my heart*. Часто повторяющимися также являются фразеологизмы с ядром «*love*» (любовь), включая авторские: *can't buy me love* (12), *soldier of love* (9), *true love* (3), *fall/be in love* (30), *one-sided love* (2). Наряду с другими тропами, к которым прибегают авторы песен, в тексте особую роль играют простые фразеологизмы: *work like a dog*, *sleep like a log*, *feel blue*, и др. Большой интерес представляют авторские идиомы: *eight days a week*, *a hard day's night*. Наиболее распространенными метафорическими предикатами ранних «Битлз» являются следующие: *send my love/loving to you* (9), *got a hold on me* (8), *got me locked up in chains* (6), *follow the sun* (5), *set me/you free* (4) и др. Среди наречных фразеологизмов можно назвать, например, *hand in hand* (4), *by my side* (3). Большая частотность наблюдается в устойчивых выражениях: *hold my/her hand* (19), *hold me tight* (10). Следует подчеркнуть, что общее количество метафор в ранних текстах не так велико, к тому же они повторяются от песни к песне, что объясняется простотой текстов «Битлз» первого периода. Среди средств выразительности речи встречаются эпитеты: *true love* (38), *little child* (27), *the only woman (girl/person)* (10), *pretty woman* (6) и др. Доминируют выражения, характеризующие внутреннее состояние героя, его переживания: *to be/feel alone* (23), *to feel blue* (20), *to be glad* (17), *to be/feel sad* (17), *to be/feel happy* (15), *to be/feel lonely* (14), *to feel bad* (14), *to be/feel free* (11), *to be/feel mad* (11), *to be sweet* (10).

Поскольку большинство песен с межличностным содержанием характеризуются диалогичностью речи, а также должны вызывать сочувствие, со-

причастие реципиента, в текстах преобладают лексемы с номинативной функцией: *man* (27), *woman* (15), *boy* (26), *girl* (60). Среди специфических синтаксических приемов выразительности речи в лирической песне о любви можно отметить такие, как риторические вопросы и обращения к воображаемому собеседнику-объекту любви. В текстах ранних «Битлз» преобладают обращения к собеседнику (любимой): *baby* (98), *honey* (48), *girl* (31), *babe* (23), *darling* (8), *child* (8), *love* (5), *dear* (5), что способствует интимизации общения, выражает определенное отношение к адресату и помогает убедить его в искренности адресанта. Этот прием придает песне вид живого общения автора (исполнителя) и аудитории, для которой каждый текст становится личным:

Oh! Darling, please believe me

I'll never do you no harm <...> [The Beatles, www].

О! Дорогая, пожалуйста, поверь мне,

Я никогда не причиню тебе вред [Здесь и далее перевод наш. – М.Б.].

Look what you're doing, I'm feeling blue and lonely,

Would it be too much to ask you,

What you're doing to me? [The Beatles, www].

Посмотри, что ты делаешь, я чувствую себя подавленным и одиноким,

Это будет слишком, если я спрошу,

Что ты со мной делаешь?

Помимо диалогической формы песенный текст может изложен в нарративе, подобный текст представляет собой рассказ-беседу с третьим лицом – слушателем, обычно об объекте любви:

Every little thing she does,

She does for me, yeah.

And you know the things she does,

She does for me, ooh [The Beatles, www].

Каждая мелочь, которую она делает,

*Она делает для меня, да,
И ты знаешь, все, что она делает,
Она делает для меня, о...*

Песенные тексты ранних лет, имеющие повествовательную форму, в большинстве случаев не перегружены глубоким смыслом, не отличаются обилием импликаций и, следовательно, не требуют от слушателя дополнительных усилий для интерпретации.

Анализируя грамматическую сторону песенных текстов «Битлз» ранних лет, необходимо отметить преобладание простых грамматических структур, предложения не осложнены однородными членами. Обращает на себя внимание отсутствие придаточных предложений. Характерно употребление параллельных конструкций, преобладает прямой порядок слов. Вопросительные предложения используются в меньшей степени. Нарушение грамматических норм практически отсутствует, за исключением использования разговорных редуцированных форм глаголов: *gonna* (73), *wanna* (44), *gotta* (33), *ain't* (20), *gimme* (8), *wond'ring* (3), *outta* (1); некоторых наречий и местоимений: *c'mon* (24), *'cause* (20), *'cos* (12), *ev'ry* (9), *'til* (7), *'cross* (6), *'em* (2), *ev'ryth'ing* (2); редуцированных форм окончаний глаголов движения, состояния, а также герундиев, таких как *goin'*, *risin'*, *kissin'*, *rockin'*, *lovin'* и др.

Сниженный регистр речи, о котором говорят следующие признаки: упрощенная грамматика, узкая тематическая специфика (использование лексических единиц концептосферы «любовь»), скудный набор стилистических приемов, преобладание нарративной формы текста, отсутствие сложных импликаций – позволяют прийти к следующему заключению: песенные тексты «Битлз» в начале их музыкальной карьеры были ориентированы на широкую публику и выполняли функцию самовыражения и эмотивную функцию при доминировании последней. Главной целью музыкантов было развлечение аудитории.

Начиная с середины творческой деятельности (1965 г.), доля лирических песен с ключевым концептом «любовь» заметно снижается, она составляет всего 29% от общего числа текстов второго периода творчества квартета «Битлз».

Песенные тексты подвергаются качественным изменениям, которые касаются не только содержания, но и структуры. Нелитературная разговорная лексика сменяется общелитературной разговорной. Доля простых предложений сокращается в пользу сложных (сложносочиненных и сложноподчиненных). Редуцированные формы глаголов и местоимений практически исчезают. Речь правильная, грамотная:

When I was younger, so much younger than today,

I never needed anybody's help in any way.

But now these days are gone, I'm not so self-assured,

Now I find I've changed my mind and opened up the doors (Help! 1965)

[The Beatles, www].

Когда я был моложе, гораздо моложе, чем сейчас,

Я не нуждался в чужой помощи в любых ситуациях.

Но те времена прошли, и я не так уверен в себе,

Теперь я изменил свое мнение и открыл все двери.

Отличительной чертой зрелых песен является наличие героев, обладающих именами собственными, такими как *Eleanor Rigby*, *Father McKenzie*, *Sgt. Pepper*, *Polythene Pam* и другие. Такой прием служит для достижения сразу двух целей: во-первых, он придает реалистичность истории, излагаемой в тексте песни, а во-вторых, заставляет слушателя задуматься над судьбой этого героя и, возможно, провести некоторые параллели со своей собственной жизнью.

Лексическая сторона речи с течением времени подвергается серьезным изменениям. Авторы отказываются от разговорной лексики, отдавая предпочтение нейтральной. Песенные тексты «Битлз» наполняются различными

стилистическими приемами, ведущим из которых является метафора: *the land of submarines* (царство подводных лодок); *we sailed up to the sun* (мы плыли вверх к солнцу); *we lived beneath the waves* (мы жили под волнами); *we all live in our yellow submarine* (мы все живем в нашей желтой подводной лодке); *pools of sorrow* (бассейны скорби), *waves of joy are drifting through my open mind* (волны радости дрейфуют через мой открытый разум) и др.

Эпитеты в более поздний период творчества «Битлз» отходят на второй план в сравнении с более ранними песенными текстами, которые изобиловали ими, тем не менее, они встречаются: *undying love* – вечная любовь, *broken-hearted people* – люди с разбитым сердцем и др.

Помимо тропов, в песенных текстах стали часто использоваться и синтаксические средства выразительности речи, например инверсия: *In the town where I was born, / Lived a man who sailed to sea* (В городе, где я родился, / Жил человек, который ходил в море). Также встречаются случаи неполных предложений (отсутствие одного из главных членов предложения, в частности – субъекта): *Flew in from Miami Beach BOAC / Didn't get to bed last night* (Прилетел из Майами-Бич БОАК / Не добрался до кровати прошлой ночью). Нередко авторы песенных текстов более поздних лет прибегают к сравнениям: *Words are flowing out like endless rain into a paper cup* (слова утекают, словно бесконечный дождь в бумажный стаканчик); *Thoughts meander like a restless wind inside a letterbox* (мысли извиваются, как неугомонный ветер внутри почтового ящика) (*Across the universe*, 1970). Среди прочих синтаксических средств встречаются и риторические вопросы. Но в отличие от песен раннего периода творчества «Битлз», эти вопросы адресованы не воображаемому собеседнику с целью подчеркнуть эмоциональное возбуждение автора, а в большей степени направлены на философское осмысление действительности:

All the lonely people. Where do they all come from?

All the lonely people. Where do they all belong? [The Beatles, www].

Все одинокие люди. Откуда они все?

Все одинокие люди. Где их место?

В песенных текстах после 1965 года среди прочих синтаксических средств можно увидеть анафору. Несмотря на частое использование данного приема в песнях разных лет, имеется существенное различие в особенностях ее употребления в разные периоды творчества «Битлз». В ранние годы в начале строк повторялись лишь отдельные слова (чаще местоимения и вспомогательные глаголы):

Do you want to know a secret?

Do you promise not to tell, whoa oh, oh (1963) [The Beatles, www].

Ты хочешь узнать секрет?

Ты обещаешь никому не говорить, оу, оу.

С годами анафора стала заключаться в повторении целых фраз:

There's nothing you can do that can't be done.

Nothing you can sing that can't be sung.

Nothing you can say but you can learn how to play the game (1970) [The Beatles, www].

Ты ничего не можешь сделать, что не может быть сделано.

Ты ничего не можешь спеть, что не может быть спето.

Ты ничего не можешь сказать, но ты можешь научиться играть.

Анализируя морфологию песенных текстов более позднего периода, можно сделать заключение о том, что в них преобладают песни – нарративы. В отличие от ранних песен «Битлз», написанных в большинстве в The Present Simple tense, в период после 1965 года, повествование предпочтительно в The Past Simple tense: *It was twenty years ago...* (это было двадцать лет назад); *When I was younger, so much younger than today...* (когда я был моложе, гораздо моложе, чем сейчас). При этом часто наблюдается сочетание различных времен в одном тексте, например, the Present Perfect Continuous tense: *They've been going in and out of style* (они то находили, то теряли стиль); the Present

Perfect tense: *The act you've known for all these years* (действие, которое было вам знакомо все эти годы); the Future Simple tense: *We hope you will enjoy the show* (надеемся, вы получите удовольствие от шоу); а также императив: *Come together right now over me* (пойдем вместе, прямо сейчас, следуй за мной); активный и пассивный залог: *But they're guaranteed to raise a smile* (но они гарантированно подарят улыбку).

Среднее количество куплетов в песнях увеличивается до 6 – 7, кроме того растет количество строк в куплетах. Тексты песен излагаются в форме повествования, наряду с этим нередко автор (исполнитель) ведет прямой диалог с аудиторией, обращаясь к ней на ВЫ (*You*), выражая похвалу: *You're such a lovely audience, / We'd like to take you home with us...* (Вы такая милая публика / Мы бы взяли вас с собой домой). Помимо этого, контакт устанавливается посредством прямого призыва: *Sit back and let the evening go* (откиньтесь на спинки кресел и позвольте вечеру продолжаться) (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967*). Исполнители также могут обращаться каждому слушателю в отдельности, создавая атмосферу уединенного интимного общения (*Tomorrow never knows, 1966*):

Turn off your mind, relax and float downstream,

It is not dying, it is not dying

Lay down all thoughts, surrender to the void,

It is shining, it is shining [The Beatles, www].

Отключи свой разум, расслабься и плыви по течению,

Он не умирает, он не умирает,

Отбрось все свои мысли, отдайся стихии,

Он сияет, он сияет.

Рифма в песенных текстах после 1965 года может быть охарактеризована как парная, перекрестная, охватная, при этом как полная, так и неполная, а также может совсем отсутствовать в некоторых куплетах. Причем ха-

рактик рифмы может меняться в пределах одного песенного текста. Приведем пример перекрестной рифмы в песне *Octopus' garden!* (1969):

We would be so happy you and me

No one there to tell us what to do

I'd like to be under the sea

In an octopus' garden with you [The Beatles, www].

Мы были бы так счастливы, ты и я,

Никто не говорил бы, что нам делать,

Я бы хотел оказаться на дне моря

В саду осьминога с тобой.

Подведем итог вышеизложенному. Песенные тексты «Битлз» можно условно поделить на два периода: до 1965 года (28% песен) и после (72% песен). Данное разделение осуществляется на основании грамматических, лексических, стилистических особенностей текстов каждого из двух периодов.

1) Грамматические характеристики песенных текстов данных периодов существенно различаются. Ранний период характеризуется обилием редуцированных форм различных частей речи; по типу предложения простые, преобладает the Present Simple tense. 2) Проанализировав лексический состав текстов двух периодов, приходим к выводу, что разговорная лексика превалирует над нейтральной в ранний период творчества «Битлз». При этом ранние годы характеризуются большим количеством лексических единиц, входящих в состав концептосферы «любовь». Нейтральная лексика, отсутствие доминирующей концептосферы – характеристики позднего периода. 3) Выразительные средства речи также имеют различия. В ранние годы преобладают тропы (эпитеты, реже – метафоры), в песенных текстах позднего периода доминируют фигуры речи, при этом и лексические, и синтаксические средства становятся более разнообразными (сравнения, анафоры, инверсии, риторические вопросы и обращения и т.д.). 4) Существуют определенные различия в структуре и рифме песен разных периодов. Структура текстов усложняется,

количество строк в куплетах увеличивается, рифма становится более разнообразной (парная, перекрестная, охватная; полная и неполная).

Говоря о содержательных характеристиках песенного текста, можно обратиться к понятию «фрейм». Фреймом является обобщенная структура данных представления стереотипных ситуаций [Минский, 1979, с. 7; Демьянков, 1996, с. 188]. Ю.Е. Плотницкий (2005) выделил типовые скрипты и фреймы, лежащие в основе подавляющего большинства песен: возлюбленная покидает возлюбленного (или наоборот), возлюбленные по какой-то причине не могут воссоединиться, между возлюбленными утрачено взаимопонимание и т.д. [Плотницкий, 2005, с. 10]. Динамически представленные фреймы, разворачивающие во времени последовательность этапов, эпизодов, В.И. Карасик (2002) называет скриптами, или сценариями (например, посещение театра) [Карасик, 2002б, с. 162]. Ученый полагает, что в форме фрейм-структур хранится стереотип, который характеризуется своей жесткостью (*пчела – труженица*) [Там же. С. 156].

Исследуя шлягер как текст массовой культуры, Т.А. Григорьева (2003) утверждает, что для песенного текста характерна художественная стереотипизация, т.е. устойчивое повторение различных элементов текста, [Григорьева, 2003, с. 95]. Исследователь традиционного фольклора Г.И. Мальцев (1989) определяет художественные стереотипы как «устойчивые, повторяющиеся и в других текстах элементы – от одного ключевого слова до целой группы стихов» и относит к ним все устойчивые компоненты текста, в том числе «постоянные эпитеты, устойчивые сравнения и тропы, тематические стандарты, стилистические клише, образные стереотипы и т.д.» [Мальцев 1989, с. 3]. При этом предметом изучения становились самые разные явления: стереотипы ритмико-синтаксические, лексические, сюжетные, образные и др. [Цит. по: Павлович, 1995, с. 34–36].

Стереотипность вербального компонента песни проявляется на различных уровнях:

1) вербально-образном (стандартные языковые средства оформления стандартных тем и ситуаций текста – ключевые слова, устойчивые образы, постоянные эпитеты, формулы, клише, штампы и др.);

2) сюжетно-событийном (темы, мотивы, ситуации, герои, их функции);

3) концептуально-ментальном (стереотипы сознания, функционирующие на уровне когнитивной базы лингвокультурного сообщества) [Григорьева, 2003, с. 95–96].

Стереотипность вербально-образного уровня заключается в ключевых словах, чаще всего существительных, которые отличаются высокой частотностью и обозначают важные для традиционной и массовой культуры реалии и понятия, а также обладают определенным образным потенциалом. Ключевые слова образуют лексико-семантическую систему текста и являются наиболее значимыми. Чаще всего они обозначают предметы, явления и отвлеченные понятия мира чувств и эмоций (*любовь, сердце, душа, судьба, сон*) или окружающего мира, служащие для изображения и характеристики чувств и эмоциональных состояний (*ночь, звезда, весна, окно*) [Григорьева, 2003, с. 96].

Сюжетно-событийная стереотипность песенного текста коррелирует с вербально-образной. В любом контексте ключевое слово является частью сходных фрагментов (словосочетаний, предложений, групп предложений), которые характеризуются устойчивой ситуативно-тематической соотнесенностью, т.е. появляются в одинаковых референтных ситуациях текста [Там же. С. 98]. Сюжетно-событийная стереотипность, по Т.А. Григорьевой, понимается как представленная в динамике вербально-образная, а, следовательно, здесь она соотносится со скриптами и сценариями, по В.И. Карасику (2002). Схожие по тематике отрезки текстов можно возвести к стереотипным моделям. П.Г. Андронаки и В.В. Васильева (1998) определяют стереотипную модель как «единицу смысловой организации песенного текста... интеграл от всех «ситуативных» вариантов, реально представленных в текстах» [Андро-

наки, Васильева, 1998, с. 17] (например, вокруг ценностно-семантического центра «любовь» концентрируются следующие ситуативные модели: «встреча / свидание», «разлука», «измена», «воскресшая любовь», «он не знает», «первая любовь»). При этом ситуативная модель принадлежит уровню текста [Андронаки, Васильева, 1998, с. 18]. «Стереотипная модель объединяет на лексико-семантическом уровне близкие по ситуативной соотнесенности и значению фрагменты, повторяющиеся в нескольких текстах и предстает как единица, связывающая сюжетно-событийный и вербально-образный уровни текста» [Григорьева, 2003, с. 98].

Анализируя ключевые слова в песенном тексте, можно проследить определенные тенденции в лексико-семантической системе: семантические связи ключевого слова (атрибутивные и предикативные) достаточно устойчивы [Там же]. Атрибутивная и предикативная сочетаемость ключевого слова во многих случаях отражает общеязыковые закономерности [Там же. С. 99].

Необходимо также отметить, что ключевое слово может употребляться в прямом номинативном или образном переносном значении, при этом в контексте стереотипной модели ключевое слово потенциально может развивать ассоциативные и символические компоненты значения [Там же].

Для текстов «Битлз» в данном исследовании мы представляем целесообразным выделять определенные концепты, объединенные по своим содержательным характеристикам в тематические блоки. Наиболее распространенными концептами в текстах, посвященных межличностным отношениям, являются:

Mutual love (взаимная любовь): *Hold me tight; From me to you; I want to hold your hand; Thank You Girl (1963); And I love her; Eight days a week (1964); Michelle (1965); Julia (1968); Something (1969)*.

Unrequited love (неразделенная любовь): *Crying, waiting, hoping (1962); I Just Don't Understand; Chains (1963); Baby's in black; What you're doing (1964); Girl (1965)*.

Passion (страсть, любовная одержимость): *How Do You Do It (1962); You'll Be Mine; Ask me why; I Saw Her Standing There (1963)*.

Parting (разлука, расставание): *Misery; Anna (Go With Him); Don't Bother Me; I Call Your Name; I Got To Find My Baby (1963); I'll Cry Instead (1964); Wait; Ticket to ride; Yesterday (1965)*.

Jealousy (ревность): *This Boy; Keep your hands off my baby (1963); You can't do That; No reply; Leave my kitten alone (1964); Run for your life (1965); Rocky Raccoon (1968)*.

Distrust (сомнение): *If I fell (1964); Oh! Darling (1969)*.

Letter (письмо): *P.S. I love you; Please Mister Postman, (1963)*.

Yearn (тоска): *All my loving (1963); I don't want to spoil the party; I forgot to remember to forget (1964); I will; I'm So Tired (1968)*.

Betrayal (предательство, обман): *Lonesome Tears in My Eyes (1963); Tell me why (1964)*.

Смыслжизненные ценности символизируются в текстах философского содержания, где наиболее распространенным концептом является «love – любовь» как абстрактное понятие, чувство, в котором состоит смысл жизни. Такими текстами являются: *There's A Place (1963); The Word; In My Life; That Means a Lot (1965); Here, There And Everywhere (1966); All You Need Is Love (1967); While My Guitar Gently Weeps (1968); Because (1969)*.

Доля текстов второго периода творчества группы посвящена глубокому психоанализу (27% от общего количества песен поздних «Битлз»). В этих текстах можно выделить различные концепты, символизируемые авторами:

Self-significance (собственная значимость): *I'm A Loser (1964), Nowhere Man (1965)*.

Mind, conscious (разум, сознание): *I Want To Tell You (1966); Across The Universe (1970)*.

Orderliness (упорядоченностьмыслей, порядок): *Tomorrow Never Knows (1966), Fixing a Hole (1967);*

Responsibility (ответственность, совесть): *Think For Yourself* (1965); *Within You Without You* (1967).

Revelation, sincerity (честность, откровенность): *Strawberry Fields Forever* (1967); *The Inner Light*; *Everybody's Got Something to Hide Except for Me and My Monkey* (1968).

Nature (природа): *Mother Nature's Son*; *Child of Nature* (1968).

Loneliness, death (одинокчество, смерть): *So How Come (No One Loves Me)* (1963); *Eleanor Rigby* (1966).

Apathy, idleness (апатия, лень): *I'm Only Sleeping* (1966).

World pattern (мироустройство – оппозиция между созерцателем и деятелями): *The Fool on the Hill* (1967).

Life (жизнь как череда взлетов и падений): *Hello Goodbye* (1967); *Helter-Skelter* (1968).

The collapse (of life) – крушение жизни: *Maxwell's Silver Hammer* (1969).

Peace (покой, отчуждение): *Octopus's Garden* (1969).

Ego (эго): *I Me Mine* (1970).

Routine (бренность бытия, рутина): *A Day in the Life* (1967); *All Things Must Pass* (1970).

Freedom (свобода): *Free as a Bird* (1977) и другие.

Вся наша жизнь складывается из обыденных, привычных ценностей, которые символизируются в текстах «Битлз» с повседневным содержанием. Здесь выделяем следующие концепты:

Everydayness (обыденность, повседневность): *A Hard Day's Night* (1964); *Good Morning, Good Morning* (1967); *Ob-la-di ob-la-da* (1968).

Money (деньги): *Money (That's What I Want)* (1963); *You never give me your money*; *Come And Get it* (1969).

Help (помощь, взаимовыручка): *Help!*; *If You've Got Trouble* (1965).

Desire (осуществление мечты): *Act Naturally* (1965).

Love, relationships (любовь, отношения): *When I'm sixty-four* (1967).

Woman (женщина): *Lady Madonna* (1970).

Good spirits (позитив, хорошее настроение): *Yellow Submarine*; *Good Day Sunshine* (1966); *Here comes the sun* (1969).

Entertainments (развлечения: цирк, ярмарки, танцы): *Being for the Benefit of Mr. Kite!*; *Your Mother Should Know*; *Magical Mystery Tour*; *Christmas Time (Is Here Again)* (1967); *Birthday* (1968); *Wonderful Christmastime* (1979).

Friendship (дружба): *Blue Jay Way*; *With a Little Help From My Friends* (1967); *Dear Prudence* (1968); *Hey Jude* (1970).

Nostalgia (ностальгия): *Penny Lane* (1967).

Trip (путешествие): *Back in the USSR* (1968).

Career (карьера): *Honey Pie* (1968); *Paperback Writer* (1970).

Freedom (свобода): *She Came In Through The Bathroom Window* (1969).

Acquaintance (знакомство, встреча): *Lovely Rita* (1967).

Lullaby (колыбельная): *Good Night* (1968); *Golden Slumbers* (1969).

The weather (погода): *Rain* (1970).

Play, joke (игра, шутка): *I Am the Walrus* (1967); *Glass Onion*; *Wild Honey Pie*; *Cry Baby Cry*; *Savoy Truffle* (1968); *Only a Northern Song*; *All together now*; *Her Majesty* (1969).

Религиозная составляющая также присуща текстам «Битлз», хотя доля таких песен заметно меньше по сравнению с другими (всего 2,5%). Кроме того, идея веры может прослеживаться как эксплицитно, так и имплицитно. Среди концептов, реализуемых в данной группе текстов, можно назвать следующие: love for God – любовь к Богу (*Long Long Long*, 1968); prayer – молитва (*Hear Me Lord*, 1970); faith – вера (*Let It Be*, 1970); hypocrisy – лицемерие (*Sexy Sadie*, 1968).

Песни «Битлз» социального содержания богаты концептами, отличительной чертой которых является политическая подоплека:

Social call (социальный призыв): *Revolution 1*; *Revolution 9* (1968); *Come Together*; *Give Peace a Chance* (1969).

Social protest (социальный протест): *The Continuing Story Of Bungalow Bill*; *Not Guilty* (1968); *Get Back* (1970).

Social criticism, flout, jest (социальная критика, насмешка, шутка): *Taxman* (1966); *Mean Mr. Mustard*; *Polythene Pam* (1969).

Fleshly wealth (материальные ценности): *Drive My Car* (1965); *Baby You're a Rich Man* (1967).

Money, greed (деньги, жадность): *Piggies* (1968).

Social contradictions (классовые противоречия): *Black Bird* (1968).

Выводы к главе 1

Песенный текст – это синтетическое объединение вербальных и музыкальных знаков, которое обладает лингвистической, культурной, психической характеристиками и отражает реальную действительность.

Будучи произведением художественной речи, песенный текст как литературный жанр обладает следующими особенностями: преобладающая простота содержания; активная коммуникативная роль адресата; вариативность в рамках жанра; связь со временем.

Сложный и многогранный феномен песни обладает определенными функциями: 1) эмотивная, 2) функция самовыражения, 3) консолидирующая, 4) аттрактивная.

Песенный текст является частью культурно-языковой среды, которая оказывает духовно-нравственное влияние на реципиентов. Вследствие этого в песенном тексте находят выражение культурные концепты, значимые для данного лингвокультурного сообщества.

Культурные концепты являются объектом символизации.

Символ – это специфический знак, обозначающий различные варианты представлений, бытующих в социуме: архетипы, мифы, ценности, стереотипы, выраженных в конкретно-образной форме.

Предметом данного исследования выступает художественный символ, который служит не столько средством коммуникации автора и реципиента, сколько открывает возможности бесконечной интерпретации вложенного в символ смысла в зависимости от индивидуальной «картины мира» интерпретатора, а также уровня его образованности, эмоционального и психического состояния.

Скрытая в символе определенная идея может быть намеренно заложена автором и при этом произвольно трактована читателем или слушателем, а также текст может быть истолкован читателем или слушателем независимо от того, был ли определенный смысл вложен автором, поскольку интерпретация текста носит субъективный и творческий характер.

Популярная британская группа «Битлз» в песенных текстах символизирует такие значимые, существующие вне времени лингвокультурные концепты, как «love –любовь», «freedom –свобода», «happiness –счастье», «faith –вера», «mind –разум», «loneliness –одиночество», «life –жизнь», «everydayness –повседневность», «protest –протест» и др.

Специфика выбора концептов для символизации демонстрирует определенную динамику, что позволяет поделить весь музыкальный материал «Битлз» на два периода – ранний и поздний (зрелый). В первом преобладают тексты лирического содержания. Во втором в большей мере символизируются смысложизненные, социальные, а также повседневные ценности.

Содержательные и структурные характеристики песенных текстов имеют существенные различия в зависимости от периода их создания.

Глава 2. ЯЗЫКОВЫЕ СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ПЕСЕННЫХ ТЕКСТАХ «БИТЛЗ»

2.1. Символизация смысложизненных ценностей в песенных текстах «Битлз»

Важнейшей характеристикой любой сформировавшейся личности является потребность и удовлетворение ее смысла жизни [Обуховский, 1971, с. 182]. Таким образом, смысл жизни представляет собой наивысшую ценность в аксиологической системе индивида и определяется осознанием его основных витальных функций [Москаленко, Сержантов, 1984, с. 275, 213]. Эти функции трансцендентны и телеономны, они направлены к цели, лежащей за пределами индивидуального бытия [Там же. С. 216].

Поиск смысла жизни, как главной составляющей существования каждого индивида, находит свое отражение в художественных и песенных текстах, поскольку именно они являются самым древним способом передачи жизненного опыта от поколения к поколению.

В качестве ценностей, которые могут являться конечной целью субъекта, другими словами, составлять смысл его жизни, могут выступать: карьера, материальное благосостояние, утилитарные ценности, успех, достижение цели, полная независимость, семья, творческая реализация, самоутверждение, общественная деятельность и т.д. Данный список можно продолжать, однако, существуют экзистенциальные ценности, которые не вписываются в данную систему. Рассмотрим два типа личностей, для которых смысл жизни будет включать принципиально различные блоки ценностей: деятель и созерцатель. Блестящей иллюстрацией данного взаимоотношения выступает песня Дж. Леннона и П. Маккартни *The fool on the hill* (*Чудак на холме*) из альбома группы «Битлз» «Magical Mystery Tour» 1967 года:

Day after day, alone on a hill,

The man with the foolish grin is keeping perfectly still

*But nobody wants to know him,
 They can see he's just a fool
 And he never gives an answer.
 But the fool on the hill sees the sun going down
 And the eyes in his head see the world spinning round.
 Well on the way, head in a cloud,
 The man of a thousand voices talking perfectly loud.
 But nobody ever hears him
 Or the sound he appears to make
 And he never seems to notice.
 And nobody seems to like him,
 They can tell what he wants to do
 And he never shows his feelings.
 He never listens to them,
 He knows that they're the fools
 They don't like him [The Beatles, www].*

*День ото дня один на холме
 Сидит он с блаженной улыбкой в сплошной тишине.
 Никто не хочет знать о нем,
 Все, что они видят – он просто глупец!
 А он в ответ промолчит.
 Но чудак на холме видит закат солнца.
 И глаза его видят, как вращается мир вокруг.
 Твердо наметив свой путь, он витает в облаках,
 Человек, обладающий тысячами громких голосов.
 Но никто его не слышит, или звук настолько тих.
 Кажется, он никогда не заметит.
 Кажется, никому он не нравится,
 Все понимают, что он хочет сделать,*

А он никогда не выражает своих чувств.

Он никогда их не слушает.

Он знает, что те глупцы,

Он им не нравится.

Автор текста П. Маккартни утверждал, что писал эту песню о таком религиозном деятеле, как Махариши (Махариши Махеш Йоги – основатель трансцендентальной медитации и программы ТМ-Сидхи), чьи хулители называли его глупцом, и из-за привычки хихикать не воспринимали его слишком серьезно.

В основе данной песни лежит идея о мироустройстве, а именно – очевидная оппозиция между созерцателем и деятелями. В самом начале подчеркивается, что созерцателя считают чудаком, и никто его не понимает, поскольку он стоит на холме в полном одиночестве с глупой улыбкой на лице и молчит (<...> *alone on a hill, / The man with the foolish grin – один на холме, / Человек с глупой улыбкой*). Но никто не понимает его потому, что он не такой как все, он бездействует, а его «глупая улыбка» (*foolish grin*) является символизацией иронического отношения этого чудака ко всем людям вокруг – он смеется над их невежеством и теми ценностями, которыми они дорожат. Погруженные в мирские проблемы и суету, люди не замечают человека на холме, и только *он* видит, как садится солнце и весь мир вертится перед его взором (*But the fool on the hill sees the sun going down / And the eyes in his head see the world spinning round – Но чудака на холме видит закат солнца, / И глаза его видят, как вращается мир вокруг*). Закат солнца в данной песне может символизировать конец истинной жизни во всем ее многообразии, поскольку жизнь останавливается, когда мы перестаем ее ценить. Мир продолжает существовать, но движется лишь по прямой.

Во втором куплете идиома *head in a cloud*, значение которой – витать в облаках, мечтать, может рассматриваться и в буквальном смысле. В этом случае *чудака на холме* видится как неземной созерцатель, говорящий на ты-

сячи языках, который пытается докричаться до людей, но все безуспешно. Этот образ неизбежно ассоциируется у слушателя с образом Бога, наблюдающего сверху за тем, как вертится мир.

В следующем куплете проявляется негативное отношение людей – деятелей к созерцателю (*And nobody seems to like him – и кажется, никому он не нравится*). Причиной этому может быть то, что своим бездействием *чудак* все же сумел привлечь к себе внимание людей, которые в бешеном ритме жизни даже не замечают, как садится солнце (*But the fool on the hill sees the sun going down – но чудак на холме видит закат солнца*), а значит, в погоне за чем-то материальным, люди разучились ценить действительно важное и потеряли смысл жизни. И, в конце концов, *чудак на холме* заставил людей понять, что на самом деле *они* глупцы.

Вполне вероятно, что *чудак на холме* – это внутренний голос каждого из нас, который указывает правильный жизненный путь, а *холм* – символизация той вершины, которую можно покорить, лишь прислушавшись к внутреннему голосу, и только тогда каждый постигнет смысл жизни.

Подводя итог, необходимо отметить, что, находясь под влиянием индийского гуру Махариши, чья деятельность была связана с медитацией, «Битлз» сменили свои ценностные ориентации и таким образом приобрели новый смысл жизни, перейдя из категории деятелей, ничего не замечающих вокруг, в категорию созерцателей. Возможно, к такому же решению и пытались призвать «Битлз» своих слушателей. В своей песне *The fool on the hill* музыканты символизируют такую важнейшую ценность всего человечества, как жизнь, и призывают дорожить и наслаждаться ею.

Концепт «Бог» занимает особую нишу в ряду смысложизненных ценностей. Среди песен с религиозным содержанием можно выделить такие как *Long, Long, Long (The Beatles (White Album) – Disc II, 1968)*, *Let It Be (Let It Be, 1970)* и другие. Для песенных текстов глубокого содержания, которые ориентированы на думающего слушателя, характерна символизация, другими сло-

вами, выражение значимых смыслов, которые допускают множественную интерпретацию [Карасик, 2010]. Так, например, в песне *Girl (Rubber Soul, 1965)* присутствуют христианские идеи, по словам самого автора – Дж. Леннона, у которого было свое видение религии. В данном тексте можно проследить две тематические линии. С одной стороны, это – баллада о любви, посвященная девушке, к которой лирический герой испытывает сильное влечение:

She's the kind of girl you want so much, it makes you sorry,

Still, you don't regret a single day.

Ah girl! Girl! [The Beatles, www].

Она из тех, кого безумно хочешь, и от этого тебе досадно,

Но все же ты ни дня об этом не жалеешь.

Ах, девушка, девушка, девушка...

Но, понимая, что ему не быть с ней счастливым, он проникается отчаянием. Глубокий вдох в припеве символизирует тяжелое сладострастное дыхание. С другой стороны, эта песня – способ передачи автором своего отношения к католическим ценностям, а именно – презрение и неприятие. Это можно увидеть в следующих строках:

Was she told when she was young the pain would lead to pleasure?

Did she understand it when they said

That a man must break his back to earn his day of leisure?

Will she still believe it when he's dead? [The Beatles, www].

Может, в детстве ее научили, что боль приводит к удовольствию?

Правильно ли она поняла утверждение,

Что мужчина должен пахать, чтобы заработать день отдыха?

Будет ли она продолжать в это верить, когда он умрет?

В этих словах мы видим, что автор критически относится к религиозной догме о том, что человек должен мучиться, чтобы попасть в рай. Наличие риторических вопросов, а также гиперболы *Will she still believe it when*

he's dead? (Будет ли она продолжать в это верить, когда он умрет?) и метафоры *break his back* (пахать как вол) подчеркивает высокую степень эмоциональности автора и его крайней категоричности. Данный вывод позволяет рассматривать концепт «Бог – God» в песне и как религиозный, и как миро-воззренческий в равной степени.

Другой пример песни религиозного содержания – песня, написанная Джорджем Харрисоном *Long, Long, Long*. Так же как и песня *Girl*, на первый взгляд, она посвящена любимой девушке, в действительности данный текст представляет собой импликацию авторского счастья от обретения Бога после долгих поисков. *Long, Long, Long* – умиротворенная, гармоничная мелодия, похожая на оду Богу – одна из самых утонченных записей «Белого альбома». Мелодичный вальс прерывается только в середине композиции в момент, когда автор словно горько восклицает: *So many tears I was searching, / So many tears I was wasting <...>* (Сколько слез я пролил в поисках тебя, / Сколько слез я пролил).

Песенный текст *Long, Long, Long* наполнен параллельными конструкциями, содержащими повторы, восклицания и риторические вопросы, а также инверсии: *So many tears I was searching, / So many tears I was wasting <...> How can I ever misplace you? / How I want you, oh I love you*. Это обстоятельство указывает на диалогичность текста, направленность автора на адресата (в данном случае Бога). Такой прием подчеркивает важнейшие для автора акценты и придает песне образ молитвы.

Стоит отметить, что песни *Girl* и *Long, Long, Long* имеют как схожие, так и различные черты. Отношение автора к религии в обеих записях скрыто под экспликацией сильной любви к девушке. Однако имеется и резкое отличие песен по их тону. Если *Girl* – выражение некоего протеста, критического отношения к религиозным канонам, то *Long, Long, Long* представляет собой восхваление, восхищение и выражение безграничной любви к Богу, что было особенно характерно для авторства Дж. Харрисона. Нельзя недооценить роль

мелодического компонента в данной песне, который создает эффект одухотворенности, гармонии и счастья исполнителя. Именно мелодический компонент помогает слушателю эмоционально лучше прочувствовать содержание песни.

Еще одной яркой иллюстрацией текста религиозного содержания служит композиция *Let It Be*. Обращаясь к истории написания данной песни, мы узнаем, что она была написана П. Маккартни в трудный момент его жизни. Во сне к автору пришла его мать и подбодрила мудрыми словами; это обстоятельство и вдохновило автора на написание песни. Однако данная композиция стала символичной, во многом благодаря созданной библейской аллюзии *Mother Mary (Дева Мария)*. Текст песни призывает слушателя смириться с невзгодами и положиться на Бога, таким образом, красной лентой сквозь строки песни проходит главная идея христианства – смирение. И тут мы видим противоположность данной песни композиции *Girl*, в которой героиней, наоборот, был не намерен терпеть тяготы жизни. Смысл композиции *Let It Be* в том, что ничто не длится вечно, на смену старому приходит новое, нужно лишь надеяться и покорно ждать. Если суждено томиться в ожидании, испытывая терзания и муки, значит, они необходимы и следует принять этот урок.

Постоянное повторение фразы *Let it be (пусть будет так)* говорит о том, что автор, возможно, старается успокоить себя и смириться с настоящим положением дел. Очевидно, это ему удастся, ведь в третьем куплете автор видит свет сквозь тучи в ночном небе и слышит божественную музыку, сопровождающую появление Девы Марии, которая приходит его поддержать:

*And when the night is cloudy, there is still a light that shines on me,
Shine on until tomorrow, let it be.*

*I wake up to the sound of music – Mother Mary comes to me,
Speaking words of wisdom let it be [The Beatles, www].*

И даже в облачную ночь меня освещает свет,

Свети до завтра, пусть будет так.

Я просыпаюсь под звуки музыки – мать Мария приходит ко мне,

Произносятся мудрые слова: пусть будет так.

Автор словно пытается донести до слушателя мысль о том, что вера в Бога, надежда может объединить всех покинутых и разочарованных людей. Несмотря на все страдания, ответ будет найден, стоит верить, и Господь не оставит тебя:

And when the broken-hearted people

Living in the world agree,

There will be an answer, let it be [The Beatles, www].

И когда все несчастные люди,

Живущие в мире, объединятся,

Ответ найдется: пусть будет так.

В подтверждение религиозной темы данной песни в составе инструментальной композиции присутствует орган, характерный для исполнения церковной музыки.

Проанализированный материал позволяет сделать вывод о том, что адресатом текстов религиозного содержания не всегда является Бог, песни могут быть ориентированы на слушателя, однако обязательной характеристикой является диалогичность песен. Говоря о содержании, необходимо отметить, что среди характерных черт песенных текстов «Битлз» с религиозным содержанием можно назвать имплицитное выражение авторского отношения к Богу через историю любви к девушке. Нельзя не обратить внимания на отличия в приведенных песенных текстах, что объясняется спецификой индивидуального религиозного сознания авторов песен, и в целом на своеобразии содержания рассмотренной категории песен «Битлз».

Среди концептов, символизированных в текстах группы в позднем периоде творчества, особое место занимает «love – любовь» как абстрактная сущность, как единственное средство, необходимое для спасения души и все-

го мира. Большая доля текстов посвящена именно этой идее (29% от общего числа песен второго периода).

Одной из самых известных является песня «Битлз» *Hey Jude* 1968 года. П. Маккартни, автор текста, заявил, что песня была написана в качестве слова поддержки сыну Дж. Леннона, который в то время переживал развод своих родителей. Тем не менее, эта песня обрела высокую популярность благодаря тому, что каждый слушатель находит в ней что-то личное, словно она ориентирована на каждого отдельного человека. В трудные моменты в жизни поддержка родных и друзей особенно необходима, именно такую поддержку удалось реализовать в тексте через посредство яркого образа юноши (или девушки) по имени Джуд. Частое использование обращения *Hey Jude* (*Эй, Джуд*), построение всех шести куплетов текста в повелительном наклонении способствует интимизации общения и настраивает слушателя на сокровенный диалог с автором «по душам».

Примечательным является выбор символа «song – песня». Данный символ красной нитью проходит через весь текст, на нем держится весь образ, созданный автором. Исполнитель предлагает взглянуть на жизнь, которая порой проходит определенные испытания, как на грустную песню, затем «пропустить ее через себя, свое сердце» и дать ей еще один шанс:

Hey Jude, don't make it bad

Take a sad song and make it better

Remember to let her into your heart

Then you can start to make it better [The Beatles, www].

Эй, Джуд, не грусти.

Возьми грустную песню и постарайся сделать из нее что-нибудь толковое.

Дай ей проникнуть себе в сердце,

А потом уже можешь начинать совершенствовать ее.

Поддерживая друга в трудный момент его жизни, исполнитель проводит параллель между любовью и песней, жизнью и музыкой, словно проживать каждый день – это то же самое, что сочинять новые песни. При этом автор предлагает продолжать любить вопреки всем трудностям и создавать только позитивные тексты и мелодии, несмотря на то, что это может явиться преодолением себя. Но если для этого нет сил, нужно остановиться, а затем продолжать попытки, поскольку каждый делает свой важный вклад в создание мира:

And anytime you feel the pain, hey Jude, refrain.

Don't carry the world upon your shoulders.

For well you know that it's a fool who plays it cool

By making his world a little colder [The Beatles, www].

И каждый раз, когда ты чувствуешь боль, эй, Джуд, оставь,

Не пытайся взвалить весь мир на свои плечи.

Ты же знаешь, что глупец тот, кто играет свою песню безразлично,

Делая свой мир немного холоднее.

Олицетворение символа «песня» через использование местоимений *her* (она, ее) не случайно, таким способом автор возводит любовь в ранг высших ценностей, которые способны спасти мир, при этом она живет в каждом из нас. Мы сами творцы своего счастья, стоит только найти его в себе и не отпускать. Порой от этого счастья нас отделяет лишь поворот головы:

So let it out and let it in, hey Jude, begin.

You're waiting for someone to perform with.

And don't you know that it's just you, hey Jude, you'll do.

The movement you need is on your shoulder [The Beatles, www].

Пропусти ее через себя, эй, Джуд, начинай.

Ты ищешь, с кем бы ее спеть,

Но разве не понимаешь, что дело только в тебе, эй, Джуд, ты справишься,

Только расправь плечи.

Текст песни *Hey Jude* является ярким примером демонстрации многоуровневой природы символа и его свойства последовательной интерпретации. Эксплицитное выражение дружеской поддержки содержит символ «песня», декодирование которого приводит слушателя к более глубоким философским идеям автора о том, что любовь – это сила, которая живет в каждом человеке и способна изменить весь мир. Содержание в песнях смысложизненных ценностей способствует их популяризации и существованию вне времени.

Серьезные тексты, лишённые бытовой романтики и посвященные душевным переживаниям, человеческим трагедиям и сложным судьбам начали появляться в репертуаре «Битлз» в основном после 1965 года. Это обстоятельство связано с переломом в творчестве и переходом от преобладающего ранее поп-жанра к року. Примером таких глубоких изменений служит песня *Eleanor Rigby* из альбома *Revolver* 1966 года. Ведущим концептом здесь выступает «одиночество». В данном тексте два главных героя – собирательных образа, однако наличие у них имен собственных (*Eleanor Rigby* и *Father McKenzie*) придает им особую реалистичность. Безликость повествования, которая усугубляет одиночество персонажей, достигается частными лексическими повторами: *look at all the lonely people (посмотри на всех одиноких людей)*, *look at him working (посмотри, как он работает)*. Весь текст построен в форме повествования от третьего лица. Данный прием создает эффект наблюдения за жизнью этих людей со стороны и лишает текст диалогичности.

Девушка Элеанор собирает в церкви рис после свадьбы, живя в своих мечтах. Упоминание свадьбы не случайно, а вполне символично, поскольку свадьба предполагает веселье, застолье, подарки, большое количество людей и т.п., это – праздник жизни, что является своеобразной антитезой тому состоянию, в котором находится девушка, и при этом она собирает рис, словно крупинки, оставшиеся после шумного праздника. Это обстоятельство, а так-

же риторический вопрос в конце куплета подчеркивают подавленное и безысходное положение Элеанор:

Eleanor Rigby picks up the rice in the church where a wedding has been.

Lives in a dream.

Waits at the window, wearing the face that she keeps in a jar by the door.

Who is it for? [The Beatles, www].

Элеанор Ригби собирает рис в церкви, где прошла свадьба.

Живет в мечтах.

Ждет у окна с готовым выражением лица, с которым она встретит того, кто войдет в эту дверь. Для кого это все?

Священник МакКензи пишет проповедь, которую никто не станет слушать. Доказательством его одиночества выступает и тот факт, что его носки некому заштопать:

Father McKenzie writing the words of a sermon that no one will hear.

No one comes near.

Look at him working, darning his socks in the night when there's nobody there.

What does he care? [The Beatles, www].

Отец МакКензи пишет слова своей проповеди, которую никто не услышит. Никто не подойдет.

Посмотри, как он работает, штопает носки по ночам, когда никого нет рядом. О чем он переживает?

Кульминацией песни служит припев:

All the lonely people. Where do they all come from?

All the lonely people. Where do they all belong?

Ah, look at all the lonely people.

Ah, look at all the lonely people [The Beatles, www].

Все одинокие люди. Откуда они все?

Все одинокие люди. Где их место?

Посмотри на всех одиноких людей.

Вероятно, данные строки – это попытка автора при помощи повторов и риторических вопросов привлечь внимание слушателя к проблеме одиночества. Ведь мы проживаем в социуме и не должны оставаться безучастны к судьбам людей вокруг нас. Эта песня представляет собой способ борьбы с бездушием и безразличием людей.

Апогеем трагедии главных героев становится смерть девушки. Их судьбы пересекаются, когда Элеанор умирает в церкви, в которой служит священник. Он единственный, кто оказывается на ее похоронах, и только по долгу службы. В последних строках куплета: *No one was saved (Никого не спасли)*, заключен сценарий судьбы человечества, в случае если слушатель так и останется равнодушен.

Особый интерес для анализа представляет песня Дж. Леннона *Strawberry Fields Forever (Magical Mystery Tour, 1967)*. Выпущенная вместе с песней П. Маккартни *Penny Lane*, она также разделяет тему ностальгии по знакомым и любимым с детства местам. «Strawberry Fields» («Земляничные Поля») – это название детского дома неподалеку от места проживания семьи Леннона в Ливерпуле. Несмотря на яркие, запоминающиеся сюрреалистические образы в обоих песенных текстах, особый подтекст в композиции Дж. Леннона содержит глубокий психоанализ автора. Подобные скрытые смыслы преимущественно характерны для творчества Дж. Леннона. Данный текст является наглядным образцом реализации функции самовыражения. Помимо очевидного концепта «ностальгия» в тексте символизируются такие понятия как «откровение», «непонимание», «душа», «лицемерие».

Песня начинается с припева, который создает атмосферу ностальгии и переносит автора и его слушателя в детство:

Let me take you down, 'cos I'm going to Strawberry Fields.

Nothing is real and nothing to get hung about.

Strawberry Fields forever [The Beatles, www].

Позволь мне взять тебя с собой, ведь я отправляюсь в Земляничные Поля.

Ничто не реально и не за что держаться.

Земляничные Поля навсегда.

Каждый припев представляет собой откровение автора, его сокровенные мысли о жизни. Музыкант утверждает, что люди кажутся теми, кем не являются, и предпочитают вести двойную жизнь. Поэтическую образность его высказыванию придает метафора *Living is easy with eyes closed* (Гораздо легче жить с закрытыми глазами).

Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see.

It's getting hard to be someone but it all works out.

It doesn't matter much to me [The Beatles, www].

Гораздо легче жить с закрытыми глазами, непонимание – все, что ты видишь.

Становится трудно быть кем-то, но все идет как надо,

Для меня это не имеет значения.

Не в силах мириться с таким устройством жизни, автор призывает слушателя в припеве песни отправиться с ним в «Земляничные Поля», поскольку это воспоминание из детства связано у него с отсутствием лжи и лицемерия. Во втором куплете автор пытается разобраться в себе, найти свое место в жизни. Ему кажется, будто он не такой как все, он ассоциирует себя с двумя крайностями: либо он гений, либо никто (*it must be high or low*). Добавить убедительности и художественно образности помогает метафора *No one is in my tree* (никто не принадлежит моему дереву).

No one I think is in my tree; I mean it must be high or low.

That is you can't you know tune in but it's all right,

That is I think it's not too bad.

Let me take you down, 'cos I'm going to Strawberry Fields.

Nothing is real and nothing to get hung about [The Beatles, www].

Никто, я думаю, не принадлежит моему дереву, я либо гений, либо никто.

Ты можешь не помнить мелодии, но это не страшно.

Я думаю, все не так плохо.

Позволь мне взять тебя с собой, ведь я отправляюсь в Земляничные Поля.

Ничто не реально и не за что держаться.

В этих строках, прибегая к литоте, автор старается помочь слушателю, вселив ему мысль о том, что надежда на искупление существует, даже если он забыл о своих корнях, стоит только разделить с исполнителем путешествие в «Земляничные Поля». Автор вдохновляет своего собеседника покинуть искусственный мир, полный притворства и фальши, который не заслуживает внимания.

Последний куплет песни содержит сложные психоделические импликации, которые могут предполагать различные варианты прочтения. Автор словно запутался, что правильно, а что нет, где реальность, а где сон:

Always, no sometimes, think it's me, but you know I know when it's a dream.

I think a 'No' mean a 'Yes' but it's all wrong, that is I think I disagree.

Let me take you down, 'cos I'm going to Strawberry Fields.

Nothing is real and nothing to get hung about.

Strawberry Fields forever. Strawberry Fields forever [The Beatles, www].

Всегда, нет, иногда, думай, что это – я, но я знаю, когда это – сон.

Я думаю «Нет», имею в виду «Да», но это все неверно, я не согласен.

Позволь мне взять тебя с собой, ведь я отправляюсь в Земляничные Поля.

Ничто не реально и не за что держаться.

Земляничные Поля навсегда.

В своем стремлении вернуться в детство и увлечь за собой свою аудиторию автор совершает попытку оказаться там, где можно не стесняться сво-

их чувств, открывать душу, не прятать боль, свои сомнения и терзания. Поэт борется с замкнутостью и скрытностью людей, которые создают себе определенный имидж и живут в нем, он призывает быть открытыми и прямо говорить то, что у каждого на уме. «Земляничные Поля» – это сложный, многомерный символ, в котором через ностальгический образ концептуализируется душа, откровение, собственная значимость и самоанализ.

Концепт «жизнь» как череда взлетов и падений символизируется в тексте П. Маккартни *Helter-Skelter (The Beatles, 1968)*. Метафорическое название песни отражает ее главную идею и имеет два варианта перевода: 1) суматоха, неразбериха; 2) спиральная горка (аттракцион). Красочное сравнение жизни с аттракционом метко передает ее свойство неудачи сменять успехом и наоборот. Данный текст был написан в тяжелый период группы, которая находилась на пороге распада. Через поэтические строки автор выражает свои эмоции, которые связаны с кризисом в его жизни.

When I get to the bottom I go back to the top of the slide

Where I stop and I turn and then I go for a ride

'Til I get to the bottom and I see you again, yeh, yeh yeh [The Beatles, www].

Достигнув подножия, я возвращаюсь на вершину горки,

Где я останавливаюсь, поворачиваюсь и иду на новый спуск,

Пока не доберусь до подножия и не увижу тебя снова, да, да, да, эй!

Высокая экспрессивность текста для создания суматошной атмосферы передается, помимо ритмичной громкой мелодии, особым языковым оформлением: несоблюдением грамматических норм (*she come, she coming down fast*), двойными отрицаниями (*you ain't no dancer*), разговорным редуцированием формы слов (*'til, c'mon, 'cause*), междометиями (*yeh, ooh*). Большую роль в усилении эмоционального возбуждения автора играют синтаксические средства, например повторы:

Tell me, tell me tell me, c'mon tell me the answer (скажи мне, скажи мне, скажи мне, давай, дай мне ответ);

Helter-Skelter, Helter-Skelter, Helter-Skelter (спиральная горка);

<...> she coming down fast. Yes, she is. Yes, she is (она быстро спускается. Да, быстро, да, быстро).

Использование восклицательных предложений передает громкие выкрики исполнителя: *Look out! (Берегись!)*. Кроме того, данные восклицания несут в себе подтекст и служат завуалированным авторским предостережением об опасностях, подстерегающих слушателя на жизненных поворотах. Последняя фраза в песне добавляет образу особой реалистичности: *I got blisters on my fingers! (У меня мозоли на пальцах!)*. Интерпретация данной фразы позволяет нам предположить, что несмотря на то, что спиральная горка (от англ. *Helter-Skelter*) является аттракционом, исполнитель не получает должного удовольствия из-за резких поворотов, спусков и подъемов. Так, каждый человек в своей жизни вынужден, как на горке, во что бы то ни стало преодолевать трудности на своем пути.

Прекрасным примером символизации жизни служит песня Дж. Харрисона *All Things Must Pass (1970)*. Автору удалось вложить свое философское мировосприятие в текст посредством яркого поэтического образа, прибегнув к концепту «природа». Главная идея о том, что все в жизни проходит, заложенная в самом названии песни (*All Things Must Pass*), красноречиво обнаруживается в тексте через ассоциации с природными явлениями.

Sunrise doesn't last all morning,

A cloudburst doesn't last all day [The Beatles, www].

Восход солнца не длится все утро,

Ливень не продолжается весь день.

Sunset doesn't last all evening,

A mind can blow those clouds away [The Beatles, www].

Закат не длится весь вечер,

Разум способен разогнать эти тучи.

Рассуждения автора об устройстве жизни объясняются его душевными страданиями по поводу ушедшей любви. Весь текст песни представляет собой откровение музыканта. Отличительная особенность данного является то, что музыкант не жалуется на судьбу, а осознает, что его жизнь находится в его собственных руках, а все плохое обязательно пройдет.

Seems my love is up,

And has left you with no warning.

It's not always going to be this grey.

All things must pass, all things must pass away [The Beatles, www].

Похоже, моя любовь прошла,

И оставила тебя без предупреждения.

Но не всегда будет так пасмурно.

Все проходит, все заканчивается.

Несмотря на печальную тональность песни из-за душевной драмы поэта, его настрой довольно позитивен. Такой способ справляться с трудностями является философским и воодушевляет слушателя на оптимистичное мировоззрение и поиск душевной гармонии в любой жизненной ситуации.

All things must pass,

None of life's strings can last.

So I must be on my way,

Face another day [The Beatles, www].

Все проходит,

Никакая череда событий в жизни не длится вечно.

Так что я должен продолжать идти

И встречать новый день.

Так же как и в песне *Helter-Skelter*, в данном тексте символизируется жизнь как брэнность бытия, череда взлетов и падений, черных и белых полос. Кардинальное отличие этих текстов заключается в их тональности, что

объясняется, главным образом, авторским стилем каждого из музыкантов группы «Битлз». Невзирая на творческие индивидуальные особенности, каждому из них успешно удавалось донести до слушателя свои глубокие мысли, скрытые в многочисленных смысложизненных символах. Во второй половине музыкальной деятельности в центре концептуализации текстов «Битлз» стояли такие жизненно важные ценности как «love – любовь», «revelation – откровение», «soul – душа», «God – Бог», «harmony – гармония», «conscious – сознание» и сама «жизнь – life». Эти и другие вечные ценности навсегда запечатлены в песнях «Битлз» и, таким образом, смогут передаваться из поколения в поколение.

2.2. Символизация межличностных отношений в песенных текстах «Битлз»

Любая песня, представляющая неразрывное единство мелодии и текста, реализует эмотивную функцию, т.е. призывает слушателя испытать определенную эмоцию. Адресат призван прочувствовать, принять и отреагировать на данную эмоцию. Песня может считаться успешной, если, реализуя свои функции, она отражает мир межличностных связей настолько реалистично, что побуждает к переосмыслению действительности, формирует определенные модели поведения или просто заставляет сопереживать чувства, выраженные адресантом в песне.

Любовная лирика группы «Битлз» была рассмотрена на примере альбомов: *Please, please me (1963)*, *With the Beatles (1963)*, *A hard day's night (1964)*, *Beatles for sale (1964)*, *Help! (1965)*, *Rubber Soul (1965)*, *Abbey Road (1969)*. Взятый для анализа материал позволил выделить явления, символизирующие межличностные отношения в песнях «Битлз», а также прийти к выводу, что особое место в концептосфере данных исполнителей занимает концепт «любовь», выраженный посредством определенных символов.

На примере рассмотренных альбомов нам удалось проследить определенную динамику в песнях о любви. В более ранних песнях большее внимание уделяется выражению любви созерцательной, восхищению любимым человеком, его восхвалению. Такие песни отличаются мелодичностью, а также чистотой и искренностью чувств, передаваемых в композиции, что характерно для выражения юношеской любви, не обремененной тяжелыми жизненными обстоятельствами и наличием печального опыта. Для песен данного периода характерны частые повторы, упрощенный синтаксис, использование узкого набора лексем, выражающих эмоции, вызванные любовными переживаниями. Более поздние песни «Битлз» нуждаются в детальной интерпретации, поскольку они содержат авторские импликации, и в них можно проследить связь с событиями и людьми из жизни музыкантов, отраженных в песнях через ряд символов.

Большинству песен, в основе которых лежит определенный конфликт, присуща символизация [Карасик, 2010]. Говоря о выражении межличностных отношений в песнях, можно предположить, что одни и те же конфликтные ситуации, с которыми сталкиваются влюбленные, символизируются, что связано со значимостью данных ситуаций в любовных отношениях, а также частотой их повторений в жизни.

Концепт «любовь» реализуется в песнях «Битлз» посредством таких смежных концептов как: «appointment – встреча», «parting – разлука, расставание», «yearn – тоска», «jealousy – ревность», «admiration – восхищение». В более поздних работах группы можно проследить символизацию измены (cheating), обмана (deceit), предательства (betrayal). В содержании песенного текста могут выражаться одновременно один или несколько концептов. Полагаясь на тексты песен «Битлз», можно выделить такое понятие как «ушедшая любовь – gone love», которое также концептуализируется.

Центральное место, особенно в ранних лирических песнях «Битлз», занимают такие проявления любви, как влюбленность, нежность, а также при-

знание в любви: *Do you want to know a secret?* (1963); воспоминания о любви: *Things we said today* (1964); искренность и чистота чувств: *I'm happy just to dance with you* (1964). В текстах более поздних также можно встретить выражение созерцания, восхищения, отраженные, например, в песне *Something* (1969).

Кроме обозначения эмоций и чувств, испытываемых исполнителем, в музыкальных композициях можно проследить и степень их глубины. Обычно эта степень значительно преувеличена, что придает речи большую выразительность и привлекает внимание слушателя.

Eight days a week I love you.

Eight days a week is not enough to show I care [The Beatles, www].

Восемь дней в неделю я тебя люблю.

Восемь дней в неделю не достаточно, чтобы выразить, как много ты для меня значишь.

В тексте *Eight days a week* авторская гипербола (восемь дней в неделю) демонстрирует силу любви, которая находится за пределами возможного. Музыкант сообщает, что и восьми дней в неделю ему не достаточно, чтобы выразить, насколько глубоко он влюблен, и какое большое значение для него имеет его возлюбленная. Этот прием придает идее автора песни необычную форму и яркую эмоциональную окраску, а также убедительность.

Выбор слов создает определенную романтическую атмосферу. В песне лексема *love* встречается 22 раза, *need* – 6 раз, *babe* – 7 раз, *care* – 2 раза. Кроме того, в тексте 4 раза применяется параллелизм (*Hold me, love me, hold me, love me* – обними меня, люби меня), целью которого является усилить энергию, силу утверждения мысли автора, а также придать песне ритмичности.

Большое место в рассмотренных песнях «Битлз» занимает выражение разлуки и эмоций, связанных с ней, чаще всего страдания, томления и горечи. Ближе связана с разлукой и символизация скорой встречи.

Песня *A taste of honey (Please, please me, 1963)* символизирует разлуку и связанную с ней тоску по любимой женщине и ожидание встречи с ней. Здесь символом является поцелуй, который хранит в себе воспоминания о любви, сладкой, как мед:

I dream of your first kiss, and then

I feel upon my lips again

A taste of honey... tasting much sweeter than wine [The Beatles, www].

Я мечтаю о твоём первом поцелуе, а потом

Чувствую его снова на губах.

Вкус меда... ощущается гораздо слаще, чем вино.

Через двойное сравнение (эмоциональное усиление достигнуто с помощью сопоставления сладкого вина и меда, который еще слаще) автор подчеркивает сладость и дурман, которые он испытывает в моменты нежности. Использованные в тексте метафоры усиливают его изобразительность и образность, помогают в создании более яркого, выразительного впечатления от встречи с любимой.

Тема встречи с любимой прослеживается в песне *Please Mr. Postman (With the Beatles, 1963)*. В качестве символа любви выступает письмо, которого с таким томлением ждет лирический герой от своей любимой: *Mister postman, look and see / You got a letter in your bag for me <...>* (*Господин почтальон, посмотрите / У Вас есть для меня письмо в Вашей сумке*). Чувство напряжения и нетерпения ярко переданы с помощью неоднократных повторений: *You gotta wait a minute, wait a minute / You gotta wait a minute, wait a minute* (*Вы должны подождать минутку, подождите минутку*). Слово *wait* (ждать) повторяется в песне 16 раз, *letter* (письмо) – 6 раз, при этом обращение к почтальону (*Wait, wait, Mister postman; Please, Mister postman, look and see*) используется 4 раза, что свидетельствует о взволнованности и нетерпении лирического героя в стремлении получить, наконец, весточку от своей любимой, которая находится далеко от него.

«Письмо» в качестве символа проходит также и в других песнях о любви, например, в песне *P.S. I love you*, в которой молодой человек признается девушке в любви, а письмо служит ему в этом средством. Данный прием добавляет всей ситуации романтичности:

As I write this letter send my love to you.

Remember that I'll always be in love with you [The Beatles, www].

Когда я пишу это письмо, я отправляю тебе свою любовь,

Помни, что я всегда буду любить тебя.

В этой композиции слово *letter* (письмо) встречается 3 раза, а *love* (любить, любовь) – 17 раз. Причем последнее употребляется в форме разных частей речи: в качестве глагола (*P.S.I love you*), существительного (*Send my love to you; Be in love with you*), а также существительного – ласкового обращения (*To you, love*). Кроме того, следует отметить, что местоимение *You*(Ты) повторяется в тексте 28 раз. Данный прием самым ярким образом реализует тип адресованной речи *Я – ТЫ*, который наиболее широко представлен в песнях лирического содержания. Здесь автор песни является одним из участников коммуникации, а второй – лицо, к которому обращается лирический адресант [Нагибина, 2002, с. 22]. Как отмечает И.И. Ковтунова, такой перенос создает эффект присутствия партнера, иллюзию его непосредственной близости к говорящему. «Адресат речи помещается во внутреннее лирическое пространство, которое таким путем может быть как угодно расширено» [Ковтунова, 1986, с. 86].

«Битлз» широко используют символ письма в текстах с лирической фабулой. Переживание временной разлуки может сопровождаться в письме обещанием верности и любви, как в песне *All my loving* (*With the Beatles, 1963*):

Remember I'll always be true.

And then while I'm away, I'll write home every day,

And I'll send all my loving to you [The Beatles, www].

Помни, я всегда буду верен тебе.

И пока я в отъезде, буду писать домой каждый день,

И я отправлю всю свою любовь тебе.

В этой песне центральное место принадлежит морфологическому выразительному средству – преимущественное употребление глаголов в форме будущего времени. Это стилистическое средство подчеркивает идею обещания, которые дает своей возлюбленной лирический герой. Особый эффект производит грамматическая замена существительного *love* на герундий *loving*: *I'll send all my loving to you*. Это придает тексту оригинальность и выразительность и усиливает значимость и глубину чувств исполнителя. Представляя свою любовь не просто в виде чувства, а в виде целого действия, автор таким способом делает выразительный акцент на силе своей любви.

В ранних песнях «Битлз» о любви есть и более сложные образы, в которых символизируются межличностные ценности. Например, в текстах *Chains* и *You've really got a hold on me (1963)* вербализируется символ «цепи». В первой песне отношения сравниваются с пребыванием в тюрьме, которое сопровождается ограничением свободы и содержанием под замком. Данная идея подтверждается выбором следующих слов и выражений: *locked up in chains* – закован в цепи, *I'm not free* – я не свободен, *I'm imprisoned* – я в тюрьме. Метафора *chains of love* (цепи любви) позволяет предположить, что в данных отношениях отсутствует доверие, в то же время превалирует контроль и первенство одного партнера над другим, которые тяготят главного героя, и он стремится избавиться от своих оков. Многократное использование междометий (*whoa, oh, yeah*) выражает чувство отчаяния и страдания лирического героя и придает тексту песни особую художественную образность и выразительность, а главное – убедительность. Кроме данного морфологического стилистического средства, в этой песне используется повтор личного местоимения *You* (Ты), который реализует тип адресованной речи Я – ТЫ и создает впечатление присутствия обоих участников диалога.

Во второй песне символ «цепи» может быть интерпретирован как привязанность, зависимость от партнера. По каким-то причинам один из участников отношений хочет расстаться с другим, но его чувство настолько сильно, что оно держит его, как незримые цепи любви:

Oh, ho, ho, you do me wrong now,

My love is strong now.

You've really got a hold on me [The Beatles, www].

Ах, ах, ах, ты несправедлива ко мне,

Моя любовь сейчас сильна.

Ты действительно имеешь власть надо мной.

Данная композиция изобилует антитезами (*I don't like you but I love you* – Ты мне не нравишься, но я люблю тебя; *I don't want you but I need you* – Ты мне не нужна, но я нуждаюсь в тебе), что выражает контраст чувств героев и передает любовные терзания лирического персонажа. Кроме того, повторы (<...> *just hold me, hold me, hold me, hold me* – просто обними меня, обними меня, обними меня, обними меня) придают тексту песни больше эмоциональной напряженности, выразительности и привлекают внимание адресата.

Необходимо заметить, что творчество группы «Битлз» отличается большой долей текстов лирического содержания с положительной коннотацией, другими словами, смысл песен и лексический выбор указывают на символизацию такого понятия как «счастливая любовь». Подобные тексты характерны, прежде всего, для начального этапа музыкальной карьеры группы.

В содержании более поздних песен «Битлз» можно проследить смену позитивного настроения исполнителя, концепты «страсть», «встреча», «привязанность» дополняются концептами «обман», «предательство», «ревность». Эти изменения отражают динамику ценностей межличностных отношений, символизируемых в текстах, типичных для музыкантов.

Прекрасной иллюстрацией чувств обманутого и преданного человека является песня *Tell me why (A hard day's night, 1964)*. Эта композиция, проникнутая болью и разочарованием, изобилует риторическими вопросами, которые не дают покоя исполнителю: *Tell me why you cried, and why you lied to me? (Скажи мне, почему ты плакала, и почему лгала мне?) Did you have to treat me oh so bad? (Неужели тебе необходимо было так плохо со мной обходиться?)*. Данное синтаксическое средство усиливает эмоциональность речи лирического героя и привлекает внимание адресата. Тем не менее, несмотря на всю горечь данной ситуации и страдания героя: *All I do is hang my head and moan (все, что мне остается – повесить голову и рыдать)*; его не покидает надежда, граничащая с отчаянием, о чем свидетельствуют последние строчки песни:

Is there anything I can do?

'Cos I really can't stand it, I'm so in love with you [The Beatles, www].

Я могу что-либо сделать?

Потому что я действительно не могу этого выносить, я так сильно люблю тебя.

И снова риторический вопрос свидетельствует о глубине любовных страданий героя. Анализируя данную песню, приходим к выводу, что она представляет собой обращение-мольбу, о чем говорит лексическая сторона данного текста:

Well, I beg you on my bended knees.

If you'll only listen to my pleas [The Beatles, www].

Я умоляю тебя, стоя на коленях,

Если бы ты только выслушала мои мольбы.

Еще одним примером выражения предательства и обмана служит песня *No reply (Beatles for sale, 1964)*. В этой композиции речь идет о том, как молодой человек пришел к девушке, которой не было дома, как ему сказали, но он увидел ее там с другим. Повторы и параллельные конструкции *I saw the*

light, I saw the light; I nearly died, I nearly died (я видел свет, я видел свет; я чуть не умер, я чуть не умер) усиливают эмоциональное напряжение обманутого героя и демонстрируют характер чувств, испытываемых им в момент, когда он видит свою девушку с другим мужчиной. Стоит отметить, что жест *hand in hand* (рука в руке) является символом близких и доверительных отношений между мужчиной и женщиной. Поэтому вполне очевидно отчаяние и боль лирического героя, который видит свою девушку, идущую за руку с другим. Однако он не намерен сдаваться и призывает ее одуматься, ведь только *он* любит ее по-настоящему и готов ей все простить:

If I were you, I'd realize that I

Love you more than any other guy.

And I'll forgive the lies <...> [The Beatles, www].

Будь я на твоём месте, я бы осознал, что я

Люблю тебя больше, чем любой другой парень.

И я бы простил ложь.

Кроме обмана и предательства «Битлз» символизируют в своей любовной лирике также такое понятие, как «любовный треугольник», и связанное с ним чувство ревности. Песня с говорящим названием *You can't do that (A hard day's night, 1964)* ярким образом передает эмоции исполнителя, переживающего недоумение и даже злобу. Используя разговорную лексику, он предупреждает свою девушку, что бросит ее в случае, если она снова будет говорить с другим парнем: *I'm gonna let you down and leave you flat, / Because I told you before, oh, you can't do that.* (Я собью с тебя спесь и оставлю ни с чем, / Потому что я говорил тебе раньше, ох, ты не можешь так поступать). Однако в припеве данной песни раскрываются истинные мотивы ревности молодого человека. Разговорная и сниженная лексика в сочетании с книжным стилем подчеркивают степень эмоционального возбуждения автора строк. Метафорическое преувеличение *Everybody's green* (все позеленели от зависти) и возвышенные фразы: *'cause I'm the one who won your love* (я един-

ственный, кто завоевал твою любовь) означают, что добиться любви этой девушки было тяжело, и теперь герой дорожит ею. Тем не менее, потерять ее он боится лишь потому, что в этом случае все будут над ним смеяться, и его «победа» уже не будет казаться столь великой: *But if they'd seen you're talking that way, they'd laugh in my face* (Если кто-нибудь увидит, что ты так разговариваешь, мне рассмеются в лицо). Таким образом, отчасти через угрозы, в данной песне символизируется концепт «ревность».

Тот же концепт находит свое отражение в композиции *Anna (go to him)* (*Please, please me, 1963*), в которой исполнитель отпускает свою девушку к другому мужчине. Но в отличие от предыдущей песни, где ревность была передана довольно агрессивно, в песне *Anna (go to him)* автор занимает пассивную роль жертвы, брошенного мужчины, и в припеве он выражает свой гнев и отчаяние, о чем свидетельствуют риторический вопрос и повтор:

But every girl I've ever had,

Breaks my heart and leaves me sad.

What am I, what am I supposed to do? [The Beatles, www].

Каждая девушка, с которой я встречался,

Разбивала мне сердце и бросала в печали.

Что мне, что мне прикажешь делать?

Кроме того, частое обращение к возлюбленной (*Anna, girl, before you go now – Анна, девочка, перед тем, как ты уйдешь; Anna, just one more thing, girl – Анна, всего она вещь, девочка*) помогает в полной мере представить всю реалистичность и одновременно трагичность диалога между исполнителем и адресатом.

Особое место среди песен с лирической фабулой занимает *Can't buy me love* 1964 года, вошедшая в альбом *A Hard Day's Night*. Своеобразие данной композиции состоит в наличии социального подтекста, несмотря на принадлежность к текстам межличностного содержания. Возможно, именно акцент на превосходстве духовных ценностей над материальными и принес песне

мировую популярность. В тексте сохраняется адресованность речи *Я – ТЫ*, о чем свидетельствует преобладание личных местоимений (*I – я, you – ты*), а также обращения (*my friend – мой друг*). Автор ведет воображаемый диалог с любимой девушкой, в котором заявляет, что готов купить ей все, что угодно, поскольку деньги не имеют для него большого значения. Тем не менее, главное – любовь – купить за деньги он не может:

I'll buy you a diamond ring, my friend, if it makes you feel alright.

I'll get you anything, my friend, if it makes you feel alright.

I don't care too much for money, money can't buy me love [The Beatles, www].

Я куплю тебе кольцо с бриллиантом, мой друг, если это сделает тебя счастливее.

Я осуществлю любую твою прихоть, мой друг.

До денег мне нет большого дела, любовь купить нельзя.

Многократное повторение фразы (*money*) *can't buy me love* (любовь купить нельзя) – 12 раз – делает это выражение слоганом песни, который отражает жизненную позицию автора. Данный факт дает основания считать, что содержание текстов «Битлз» со временем приобретает более глубокие смыслы и некую философскую составляющую.

В песне *You've Got To Hide Your Love Away*, которая была написана Дж. Ленноном и вошла в альбом *Help!* 1965 года, можно прочесть недовольство автора, связанное с психологическим давлением общества, требующего не выставлять свои эмоции на всеобщее обозрение. В тексте с депрессивной тональностью находят выражение эмоциональные переживания героя, отвергнутого любимой женщиной. Особенностью данной песни наряду с другими, также характеризующимися лирической фабулой, является наличие беспокойства автора по поводу негативного отношения окружающих к ситуации из его личной жизни.

Данный текст – это яркий пример реализации функции самовыражения. Открывает песню куплет, в котором ясно выражен образ человека, попавшего в отчаянное положение, далее раскрывается причина этого:

*Here I stand head in hand
Turn my face to the wall
If she's gone I can't go on
Feelin' two-foot small [The Beatles, www].
Я стою, обхватив голову руками,
Отвернувшись лицом к стене,
Если она ушла, сил больше нет,
Я чувствую себя величиной в два фута.*

Метафора *Feelin' two-foot small* (чувствовать себя величиной в два фута) помогает ощутить, каким маленьким и незначительным чувствует себя герой, которого бросила любимая женщина. Главный акцент текста содержится в припеве – социальном призыве, обращенном к исполнителю: *Hey, you've got to hide your love away* (Эй, ты должен скрывать свои чувства). Во всех последующих куплетах исполнитель поет о том, как тяжело ему следовать этому наставлению. Ему кажется, будто изо дня в день все пристально смотрят на него и смеются. Герой придает большое значение мнению окружающих, потому он подавлен, испытывает отчаяние, которое выражается в риторических вопросах и пессимистическом утверждении, что он никогда не сможет с этим справиться.

*How can I even try?
I can never win [The Beatles, www].
Как я могу даже пытаться,
Я никогда не смогу победить.
How could she say to me
Love will find a way? [The Beatles, www].
Как она могла мне сказать,*

Что любовь найдет выход?

Сравнение некоторых представителей общественности с клоунами (*Gather round all you clowns – Соберитесь вокруг, вы, клоуны*) наводит интерпретатора на мысль о том, что герой ведет себя искренне, не пряча своих чувств, он настоящий, в то время как люди вокруг только играют свою роль, развлекают друг друга, упрекая автора в излишней откровенности и смеясь над ним. Своим смелым сравнением поэт показывает свой протест против навязанных обществом норм поведения. Последние строки песни подчеркивают мысль автора о том, что он не намерен подчиняться сложившимся социальным устоям, что бы он ни слышал в упрек.

Через символизацию межличностных отношений группа «Битлз» реализует в своих песенных текстах такие концепты как «чувство», «откровение», «искренность», «отчаяние», а также «протест», но не социальный, а личный.

Наличие сложных импликаций свойственно текстам более позднего периода творчества «Битлз». Любые скрытые смыслы, связанные с отношением автора к социуму, особенно критическим, вообще редко характеризуют песни лирического содержания. Начиная с 1965 года, подобные импликации находят свое место в песенных текстах «Битлз», включая те, что символизируют межличностные отношения.

Одной из самых популярных песен о любви является песня *Yesterday (Help! 1965)*, которая вошла в книгу рекордов Гиннеса по количеству сделанных на нее кавер-версий. Автором песни является П. Маккартни, который написал ее еще в 1964 году. Несмотря на общепринятое мнение, что данный текст посвящен теме любви и символизирует расставание, П. Маккартни признается, что на написание данной композиции его вдохновила пережитая жизненная трагедия, связанная со смертью его матери. В действительности текст *Yesterday* обладает фасцинативностью, которая обусловлена способностью текста вызывать эмоциональное сопереживание у слушателя. Индиви-

дуальные психические способности человека к декодированию импликаций, а также уровень его образованности обеспечивают тексту новые смыслы, которые находят отклик в сознании каждого индивида. В зависимости от возраста, сформированности «картины мира» или душевного состояния каждый слушатель интерпретирует песенный текст по-своему.

Популярность песни объясняется простой запоминающейся мелодией. Поэт остановился на дактилической (трехсложной) рифме (по слоговому объему), которая характеризуется на ударении на третьем от конца строки слоге. В трех куплетах рифма точная, что помогает слушателю быстрее запомнить и мелодию, и текст песни. В припеве рифма перекрестная, этот выбор типа рифмы помогает исполнителю лучше передать печальное настроение, безысходность и отчаяние автора.

Символичным здесь является слово «вчера» (yesterday), которое символизирует счастливое время в безоблачном прошлом:

Yesterday,

All my troubles seemed so far away.

Now it looks as though they're here to stay.

Oh, I believe in yesterday.

Suddenly,

I'm not half the man I used to be,

There's a shadow hanging over me.

Oh, yesterday came suddenly [The Beatles, www].

Вчера все проблемы были так далеки от меня,

Сейчас кажется, что они останутся со мной навсегда,

О, я верю во вчерашний день.

Вдруг я стал и наполовину не тем человеком, что был вчера,

Тень нависла надо мной.

О, вчерашний день настал так внезапно.

Еще вчера герой чувствовал себя уверенно, но теперь он другой человек, погруженный в сомнения, он упал духом, живет вчерашним днем. Депрессивное, подавленное настроение создают не только строки *Oh, I believe in yesterday* (*О, я верю во вчерашний день*), но и намеренные паузы после первого слова в каждом из куплетов. В припеве песни поэт объясняет причину своего состояния тем, что от него ушла любимая женщина (или мать), при этом он винит во всем себя и желает вернуться в прошлое, возможно, чтобы изменить ход событий. Отчаяние автора выражается в риторическом вопросе: *Why she had to go?* (*Почему она должна была уйти?*) Слово *go* (*уйти*) можно интерпретировать по-разному: и как «расстаться», и как «умереть», «уйти в мир иной», подтверждением последнего предположения выступает следующая строка *She wouldn't say* (*она не скажет*).

Why she had to go I don't know,

She wouldn't say.

I said something wrong,

Now I long for yesterday [The Beatles, www].

Почему ей пришлось уйти, я не знаю,

Она не захотела объяснить.

Я сказал что-то не то,

А теперь хочу вернуться во вчерашний день.

Лексема *long* (*страстно желать, стремиться*) делает акцент на безутешности музыканта, который очень тоскует по вчерашнему дню. Автор отдает предпочтение простым предложениям и нейтральной лексике, повествование идет от первого лица, специальные средства выразительности речи отсутствуют, структура песни представляет собой куплет-припев. Простота песенного текста *Yesterday* обеспечивала ему мировую популярность среди разных поколений и по сей день, а его символичность заставляет слушателя искать в песне новые смыслы, близкие к его душевному состоянию.

Одной из самых примечательных песен о любви является баллада *Michelle* (рус. *Мишель*), написанная П. Маккартни и Дж. Ленноном (альбом *Rubber Soul* 1965 года). Отличительной чертой данной песни является наличие в тексте фрагмента на французском языке. Стремление группы «Битлз» к оригинальности привело к написанию песни *Michelle*. Это название было выбрано потому, что хорошо рифмовалось с выражением *ma belle* (*моя прекрасная, дорогая*). Песня, рассказывающая историю о любви, представляет собой языковую игру. Музыкантам нравилось, как звучит французская речь, и они решили запечатлеть этот язык в своем творчестве. Словно играя со словами, авторы в начале песни используют строку *These are words that go together well* (*это слова, которые так хорошо сочетаются*), а затем еще три раза повторяют ее в тексте, но уже на французском языке, получая удовольствие от того, как это звучит:

Michelle, my belle.

These are words that go together well,

My Michelle.

Michelle, my belle.

Sont des mots qui vont tres bien ensemble,

Tres bien ensemble [The Beatles, www].

Мишель, моя прекрасная,

Эти два слова так хорошо рифмуются,

Моя Мишель.

Текст песни представляет собой воображаемый диалог с любимой женщиной, в котором герой признается в своих нежных чувствах. Согласно сюжету, девушка или не знает родного языка исполнителя, или плохо на нем говорит, о чем свидетельствуют строки:

Until I find a way

I will say the only words I know that you'll understand.

Пока не найду другой способ,

Я буду твердить те единственные слова, что, я знаю, ты поймешь.

Until I do I'm hoping you will

Know what I mean.

Пока мне это не удастся, надеюсь, ты поймешь, что я хочу сказать.

I'll get to you somehow.

Until I do I'm telling you so you'll understand [The Beatles, www].

Я как-нибудь достучусь до тебя.

А до того я буду говорить с тобой так, чтобы ты понимала.

Автор проявляет большую настойчивость, обращаясь к героине по имени семь раз. Лексические повторы в каждом куплете выражают градацию чувств музыканта и указывают на его убедительность и решимость: *I love you, I love you, I love you* (я люблю тебя); *I want you, I want you, I want you* (я хочу тебя), а также

I need to, I need to, I need to.

I need to make you see,

Oh, what you mean to me [The Beatles, www].

Мне нужно, мне нужно, мне нужно,

Мне нужно, чтобы ты увидела,

О, что ты значишь для меня.

Представленная для анализа песня демонстрирует типичный для ранних «Битлз» текст с любовной тематикой. Короткие предложения, отсутствие импликаций, нейтральная лексика, наличие междометий и личных обращений выражает высокую степень эмоциональности исполнителя и подчеркивает глубину его чувств. В строках *I love you* (я люблю тебя) содержится главная идея всей песни-признания. Ведущая функция песни – эмотивная.

Проанализировав песни лирического содержания из разных альбомов «Битлз», мы пришли к выводу, что в них находит свое отражение концепт «love– любовь», а также смежные с ним концепты: «parting – разлука», «appointment – встреча», «betrayal – предательство», «deceit – обман», «jealousy –

ревность». Данные концепты символизируются в песнях «Битлз» с помощью широкого круга стилистических средств и фигур речи. Наиболее распространенными из них являются повторы, параллелизмы, риторические вопросы, обращения.

По итогам анализа лирических песен «Битлз» мы пришли к важному заключению о том, что специфика концептов, реализуемых в песнях, динамична, т.е. зависит от периода, в который создавалась та или иная композиция. Большинство песен «Битлз» лирического содержания относятся к более раннему периоду творчества группы, что объясняется юным возрастом авторов, отсутствием у них жизненного опыта, избытком эмоций, наивных и экспрессивных способов передачи собственных чувств и переживаний, а также спецификой целевой аудитории музыкантов в начале их карьеры. Тексты песен «Битлз» в подавляющем большинстве были ориентированы на широкую публику, это и определило доминирующую функцию песен как эмоциональную.

2.3. Символизация социальной критики в песенных текстах

«Битлз»

Тексты песен каждой эпохи содержат страноведческую, историко-культурную, повседневно-бытовую, духовно-ценностную, политическую информацию. Социокультурные изменения, происходящие в обществе, оказывают существенное влияние на речевые и языковые процессы и не могут не затрагивать песенное творчество авторов, поскольку песня является одним из наиболее динамичных жанров массовой культуры [Кострюкова, 2007, с. 3–4]. Функцию кодирования значимой информации выполняет символ – «условный знак в виде конкретного образа, порождающий множественную открытую систему ценностно-насыщенных ассоциаций» [Карасик, 2010, с. 72]. Песенный текст, воздействуя на процессы восприятия, обладает способностью формировать в сознании слушателя определенные смыслы, это объяс-

няет особый механизм восприятия песенного текста в отличие от любого другого текстового сообщения.

Ставя перед слушателем вопросы, которые направлены на то, чтобы задеть его за живое, порождая в нем определенные эмоции и оценку происходящих в социуме явлений, отраженных в композиции, песня реализует свои эмотивную и функцию самовыражения. Молодежь, представителями которой выступают «Битлз», не в силах бороться с системой, но и не собираются с ней мириться.

В своих текстах они указывают слушателю на определенные ценности, нормы и модели поведения, актуальные для общества в данный период. Эти ценности реализуются в свободе, которая выражается в отказе от подчинения общественному укладу, и таких кардинальных мерах, как формирование принципиально нового мира с другими ценностями. В то же время протест против реальности может проявляться в безучастном наблюдении за происходящим и полном бездействии. В песнях с протестной направленностью протест эксплицируется в различных формах:

1. призыв в прямом виде (например, революционная песня);
2. завуалированный (или открытый) протест;
3. резкая насмешка (например, саркастическая или ироническая).

Примером призыва в прямом виде является песня с демонстративным названием *Revolution* (Lennon / McCartney, 1968).

You say you want a revolution?

Well you know we all want to change the world.

You tell me that it's evolution?

Well you know we all want to change the world.

But when you talk about destruction

Don't you know you can count me out (in)?

Don't you know it's gonna be alright,

Alright, Alright?

*You say you got a real solution?
 Well you know we'd all love to see the plan.
 You ask me for a contribution?
 Well you know we're doing what we can.
 But when you want money for people with minds that hate
 All I can tell you is brother you have to wait
 Don't you know it's gonna be alright?
 Alright, Alright.
 You say you'll change the constitution?
 Well you know we all want to change your head.
 You tell me it's the institution?
 Well you know you better free your mind instead.
 But if you go carrying pictures of Chairman Mao,
 You ain't going to make it with anyone anyhow.
 Don't you know it's gonna be alright?
 Alright, Alright [The Beatles, www].*

Революция (перевод)

*Ты говоришь о революции?
 Что ж, ты знаешь, мы все хотим изменить мир.
 Твердишь, что это эволюция?
 Что ж, ты знаешь, мы все хотим изменить мир.
 Но если жаждешь разрушений,
 Знай, что мне до этого дела нет.
 Разве ты не знаешь, что все будет хорошо?
 Ты говоришь, нашел решение?
 Что ж, ты знаешь, мы бы с удовольствием посмотрели на план.
 Ты просишь сделать отчисления?
 Что ж, ты знаешь, мы делаем все, что можем.
 Но если деньги для тех, кто охвачен злом,*

Я одно скажу: «Парень, давай подождем».
 Разве ты не знаешь, что все будет хорошо?
 Ты хочешь изменить законы?
 Что ж, ты знаешь, мы все хотим изменить твоё мышление.
 Твердишь, что это – организация?
 Что ж, ты знаешь, лучше б дал своим мозгам свободу.
 Но если ты носишь портрет Председателя Мао,
 То ты не сделаешь это ни с кем и никак.
 Разве ты не знаешь, что все будет хорошо?

Песня *Revolution* стала первой критической композицией группы «Битлз», затрагивающей социально-политическую обстановку в Западной Европе 1968 года. В творчестве музыкантов эта песня послужила переходом от любовной лирики к серьезным политическим темам. Существует две версии данной песни. Первая, *Revolution 1*, вошла в альбом *The Beatles* и отличалась более медленным темпом. Особенностью этой песни было то, что изначально в ней фигурировали слова *count me in* (я с вами), однако в альбомную версию вошли строчки *count me out* (на меня не рассчитывайте). Это обстоятельство породило раскол среди слушателей «Битлз», которые были возмущены тем, что Джон Леннон отказывается принимать участие в общественных протестах.

Несмотря на смелое название песни, она не содержит призывов к активным действиям против сложившегося в обществе уклада, наоборот, ее автор предлагает слушателям пересмотреть свои взгляды. По мнению Дж. Леннона, перемен в жизни можно достичь, не прибегая к насилию. Данный текст содержит яркий образ бунтаря, радикально настроенного против сложившегося в обществе режима. Автор берет на себя задачу его образумить и усмирить. Доказательством этого является выбранные автором стиль и форма представления – диалог с воображаемым собеседником (слушателем), что демонстрирует начало каждого куплета с личного местоимения *You*

(Ты). Отсутствие императивных форм, прямых обращений и призывов указывает на тактичность, конструктивность беседы без агрессии и обвинений. Уже в первом куплете мы видим мирную позицию автора, который не приемлет насилия и разрушений: *But when you talk about destruction / Don't you know you can count me out* (Но если жаждешь разрушений, / Знай, что мне до этого дела нет). Во втором куплете музыкант рассуждает на тему того, что революция, как и любые изменения, требует определенного плана действий, призывает аудиторию задуматься над тем, кто же в итоге всех разрушений будет стоять у власти. Этот вопрос требует времени на обдумывание: *All I can tell you is brother you have to wait* (Все, что я могу тебе сказать: «Парень, давай подождем»).

В заключительном куплете автор высказывает свое видение ситуации: корень проблемы кроется не в деятельности политических организаций, а в сознании каждого индивида, следовательно, необходимо очистить свой разум, пересмотреть свои убеждения: *You say you'll change the constitution / We all want to change your head / You tell me it's the institution / You better free your mind instead* (Ты хочешь изменить законы? / Мы все хотим изменить твое мышление. / Твердишь, это определено? / Лучше б дал своим мозгам свободу). Здесь же автор композиции делает ироническое замечание с помощью аллюзии на китайского государственного и политического деятеля XX века Мао Цзэдуна: *But if you go carrying pictures of Chairman Mao / You ain't going to make it with anyone anyhow* (Но если ты носишь портрет Председателя Мао, / То ты не сделаешь это ни с кем и никак). Таким способом автор показывает, что строки его песни относятся к здравомыслящему населению, способному пересмотреть свои убеждения, чтобы не совершить ошибок, занимая активную революционную позицию. Авторская ирония здесь указывает на недалекость и глупость бунтаря, который рассматривает силу как единственно верный способ решения проблем.

Особую смысловую нагрузку несут строки в конце каждого куплета *Don't you know it's gonna be alright? / Alright, Alright (Разве ты не знаешь, что все будет хорошо? / Хорошо, хорошо)*. В этой фразе заключена скептическая позиция автора, выражающая сомнение в силах тех, кто настроен на решительные действия против государства. Из этого можно сделать общий вывод главной идеи песни: несмотря на резкое недовольство сложившимся политическим режимом, открыто бороться с ним бессмысленно и даже опасно, поскольку это все равно не принесет положительных результатов, поэтому следует отказаться от революционных действий себе во благо.

Образ бунтаря в песне *Revolution* является символическим, поскольку в конкретно-образной форме здесь заключены социально значимые ценности и нормы поведения гражданина в условиях недовольства государственным режимом. Символ бунтаря, способный вызвать множество вариаций интерпретации у слушателя, заставляет переосмыслить действительность и собственную систему ценностей. Кроме того, символизм образа бунтаря в песне проявляется в том, что через беседу с одним воображаемым слушателем – бунтарем автор обращается ко всему населению, передавая идею об обреченности насилия и разрушения.

В центре нашего исследования – прочтение песенных текстов и символическое истолкование заключенных в них образов. Одна из разновидностей толкования – саркастическая. Под сарказмом понимается язвительная насмешка, высшая степень иронии, основанная не только на усиленном контрасте подразумеваемого и выражаемого, но и на немедленном намеренном обнажении подразумеваемого: «*Пожалел волк кобылу, оставил хвост да гриву*» [БЭС, 2003].

Анализ импликаций позволяет получить те сведения, которые скрыты в тексте и не понятны с первого прочтения. Восстанавливая пропущенные звенья на основе содержащихся в тексте языковых единиц, мы дополняем и конкретизируем эксплицитно выраженную информацию.

Импликация находит яркое свое отражение в песенном тексте, поскольку песня имеет простой сюжет и одну ярко выраженную главную идею.

Примером проявления недовольства общественным укладом в форме резкой саркастической насмешки является песня группы «Битлз» *Mean Mister Mustard* (*Abbey Road*, 1969).

*Mean Mister Mustard sleeps in the park.
Shaves in the dark trying to save paper.
Sleeps in a hole in the road.
Saving up to buy some clothes.
Keeps a ten-bob note up his nose.
Such a mean old man, such a mean old man.
His sister Pam works in a shop.
She never stops, she's a go-getter.
Takes him out to look at the queen.
Only place that he's ever been.
Always shouts out something obscene.
Such a dirty old man, dirty old man [The Beatles, www].*

Противный господин Горчица (перевод)

*Противный господин Горчица в парке спит.
Бреется в потемках, стараясь экономить деньги.
В яме живет под дорогой.
Копит себе на одежду.
Держит у носа десятишиллинговую банкноту.
Такой противный старик, такой противный старик.
Его сестра Пэм работает в магазине.
Она работает без остановки, она – предприимчивый торгош.
Берет его с собой посмотреть на королеву –
Единственное место, где он когда-либо бывал.
Всегда кричит что-нибудь непристойное.*

Такой грязный старик, грязный старик.

Эта песня является выдумкой Дж. Леннона и была записана в июле 1969 года в Индии. По словам П. Маккартни, Дж. Леннон основал сюжет песни на статье в англоязычной индийской газете о невероятно жадном бизнесмене, который потерял все свои деньги и, чтобы вернуть хотя бы их часть, не желал тратить ни единого пенни. Сам Дж. Леннон не был высокого мнения о композиции. Эта песня является отражением внешнего и внутреннего мира музыканта.

В данной песне саркастическая импликация может быть выявлена при анализе содержательных деталей текста, которые являются пусковым механизмом ее прочтения. Во-первых, имя героя *Mr. Mustard* – господин Горчица – имеет постоянный эпитет *mean* – злой, скупой, низкий, подлый. Этот герой спит в яме на дороге, экономит, чтобы купить себе одежду, держит у носа десятишиллинговую банкноту (это сравнительно мелкий номинал). Во-вторых, его сестра Пэм работает в лавке, ей дано разговорное наименование *go-getter (informal)* – *an ambitious enterprising person* – торговец, предприимчивый делец. Она водит своего брата посмотреть на королеву, и это – единственное место, где он бывает (насмешка над его кругозором), он может выразиться только нецензурно (еще одна ассоциация с признаком едкости горчицы). Общий смысл этой саркастической импликации – насмешка над недалекими людьми, живущими только своими материальными интересами.

Песня «Битлз» *Mean Mister Mustard* создана для того, чтобы показать недостатки современного общества и отдельных его индивидов. Другими словами, песня может являться зеркалом происходящего, в котором отражено также отношение к нему автора и его призыв к действию или же, наоборот, бездействию.

В данном песенном тексте ясно прослеживается личное отношение автора к описанному человеку. Говорящее имя *Mr. Mustard* (господин Горчица), сниженная лексика (*go-getter* – предприимчивый торговец, *a dirty old man*

– грязный старик), фонетические стилистические приемы – аллитерация: *Mean Mister Mustard*, синтаксические средства выразительности – повторы (*Such a mean old man, / Such a mean old man*), эллипсис и параллелизм (*Shaves in the dark <...>./ Sleeps in a hole in the road./<...>/ Keeps a ten-bob note up his nose.*) придают песне ритмичность, динамичность, художественную выразительность, взволнованный характер и усиливает энергию, силу утверждения мысли автора, а также указывают на его резкую негативную оценку главного героя. Таким образом, импликация в песенном тексте может выражать социально-значимый критический смысл. Однако рассмотренный песенный текст является лишь частным случаем символической тональности. В данной песне нам удалось выявить такие имплицированные смыслы, как скупость, грязь, скудоумие, низость.

Яркой иллюстрацией авторского выражения социального протеста служит песня «Битлз» *Taxman*, возглавляющая альбом 1966 года *Revolver*:

*Let me tell you how it will be,
There's one for you, nineteen for me,
'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman.
Should five per cent appear too small?
Be thankful I don't take it all,
'Cause I'm the taxman, yeah I'm the taxman.
If you drive a car, I'll tax the street,
If you try to sit I'll tax your seat.
If you get too cold I'll tax the heat,
If you take a walk I'll tax your feet.
Don't ask me what I want it for,
If you don't want to pay some more,
'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman.
Now my advice for those who die,
Declare the pennies on your eyes,*

*'Cause I'm the taxman, yeah, I'm the taxman.
And you're working for no one but me [The Beatles, www].*

Сборщик налогов (перевод)

*Позволь мне сказать, как это будет,
Один тебе, девятнадцать мне,
Потому что я сборщик налогов, да, я сборщик налогов.
Пять процентов – слишком мало?
Скажите спасибо, что не забираю все,
Потому что я сборщик налогов, да, я сборщик налогов.
Если поедешь на машине, я обложу налогом улицу,
Если попытаешься сесть, обложу налогом стул.
Если тебе станет слишком холодно, я обложу налогом отопление,
Если пойдешь гулять, обложу налогом твои ноги.
Не спрашивай, зачем мне это,
Если не хочешь заплатить еще,
Потому что я сборщик налогов, да, я сборщик налогов.
А теперь мой совет тем, кто умирает,
Задекларируйте свои монетки,
Потому что я сборщик налогов, да, я сборщик налогов.
А вы работаете только на меня.*

Данный текст относится ко второй половине творчества группы, на что указывает ярко выраженная негативная позиция автора песни по отношению к сложившемуся в обществе укладу. Рассматриваемый текст в тематической классификации находит свое место среди песен социального содержания, поскольку в нем говорится о сборе налогов с граждан. Особый интерес представляет форма выражения данной темы, которая представляет собой односторонний диалог между главным лицом – сборщиком налогов, и неммым слушателем, в качестве которого может выступать любой гражданин страны. Разговорная лексика, превалирующая в тексте, и свободный бытовой стиль

общения главного героя придают данной песне достаточно неофициальный характер, что является неприемлемым для представителя закона – налогового инспектора. Данный образ является символическим и допускает множество интерпретаций. Манеры инспектора открыто напоминают модель поведения хулигана или преступника, вымогающего деньги у честных граждан, забирая почти все заработанные средства: *There's one for you, nineteen for me* (Один тебе, девятнадцать мне). Речь героя изобилует сарказмами: *Be thankful I don't take it all* (Скажите спасибо, что не забираю все) и преувеличениями, доходящими до абсурда: *If you try to sit I'll tax your seat. / <...> / If you take a walk I'll tax your feet* (Если попытаешься сесть, обложу налогом стул. / Если пойдешь гулять, обложу налогом твои ноги).

Символическим является и название песни, поскольку слово «Taxman» также переводится с английского языка как «Разбойник». Использование многозначного слова в качестве названия песни и возможность его двоякого перевода обеспечивает слушателю и интерпретатору основание говорить о том, что помимо протеста в этой песне содержится и авторская насмешка над налоговым инспектором, образ которого символизирует политических деятелей страны.

Простая грамматика, а именно неосложненные, короткие предложения и частое повторение редуцированных форм слов, таких как *'Cause* вместо *Because*, дополняют речевой портрет сборщика налогов. В дополнение к этому синтаксические средства речи, используемые автором песни, например, параллельные конструкции: *If you drive a car I'll tax the street, / If you try to sit I'll tax your seat <...>*, также служат упрощению речи героя, и в итоге созданию его криминального образа. Ярким доказательством сравнения сборщика налогов с представителем преступного мира выступает угроза, исходящая от него: *Don't ask me what I want it for / If you don't want to pay some more* (Не спрашивай, зачем мне это, / Если не хочешь заплатить еще). В четвертом и последнем куплетах мы видим главную идею автора текста, которая доходит

до абсурда и заключается в том, что в действительности обычный гражданин работает ни на кого иного, как на сборщика налогов: *'Cause I'm the taxman, <...>. / And you're working for no one but me (Потому что я сборщик налогов, <...>. / А вы работаете только на меня).*

Автор данной песни через яркий иллюстративный образ сборщика налогов, который символизирует силу государства, смог передать важность таких актуальных для него концептов общественной значимости как экономическая и социальная несправедливость, народные притеснения, бедность, нищета. Весь текст рассматриваемой песни пронизан нотами авторского протеста против сложившегося государственного уклада: размер налоговых сборов доведен до абсурда, человек обязан работать не на себя, а на государство, отдавая практически все без остатка. Именно эта идея подчеркнута автором в строках песни «Битлз» *Taxman*.

В 1968 году была записана песня *Piggies*, вошедшая в альбом *White Album*. Так же как и *Taxman* текст посвящен проблемам классовых противоречий и жадности. *Piggies* – это открытый социальный протест, о чем кричит название песни. Авторы без стеснения именуют зажиточных бизнесменов и их жен поросятами. Уменьшительно-ласкательная форма существительного *piggy* выбрана не случайно. Вероятно, авторы преследовали цель избежать открытой формы грубости. В тексте в качестве саркастической насмешки представлена иерархия поросят: поросята поменьше подчиняются поросятам побольше, которые отличаются от первых «накрахмаленными рубашками». Текст изобилует метафорами. Автор пренебрежительно отзывается о работе бизнесменов, воспринимая ее как игру и сравнивая с перемешиванием грязи, где под грязью музыканты имеют в виду деньги:

Have you seen the little piggies

Crawling in the dirt?

And for all the little piggies

Life is getting worse.

Always having dirt to play around in.

Have you seen the bigger piggies

In their starched white shirts?

You will find the bigger piggies

Stirring up the dirt.

Always have clean shirts to play around in [The Beatles, www].

Поросята (перевод)

Ты видел маленьких поросят, ползающих в грязи?

И для всех маленьких поросят

Жизнь становится все хуже.

Всегда найдут грязь, в которой можно поиграть.

Ты видел свиней побольше в накрахмаленных белых рубашках?

Ты найдешь поросят побольше, замешивающих грязь.

Всегда в запасе белые рубашки, в которых они могут поиграть.

Дополняя презрительный образ, автор называет место работы упоминаемых в тексте людей свинарником: *In their sties with all their backing (В своих свинарниках со всей поддержкой)*.

Причина такого уничижительного отношения автора к бизнесменам кроется в их жадности к деньгам, в стремлении заработать они пренебрегают вечными ценностями, возводя материальное в абсолют. Для группы «Битлз» как представителей движения «хиппи», которое проповедует любовь и пацифизм, люди, заикленные на деньгах, лишены главного – души, о чем и поется в песне *Piggies*:

They don't care what goes on around

In their eyes there's something lacking.

What they need's a damn good whacking [The Beatles, www].

Им все равно, что происходит вокруг,

В их глазах чего-то не хватает.

Все, что им нужно – хорошая взбучка.

Музыканты явно демонстрируют свое недовольство общественным укладом, и высокая степень их протеста отражена в последней строке, где употребляется разговорная лексика (*a damn good whacking* – *чертовски хорошая взбучка*). Подводя итог, автор отмечает, что люди, лишённые представления о высших ценностях, потерявшие душу в погоне за деньгами и уподобившиеся животным, живут вокруг нас и главное – даже не замечают, что с ними что-то не так. Ради достижения своих низменных целей они готовы «съесть себе подобного»:

Everywhere there's lots of piggies

Living piggy lives.

You can see them out for dinner

With their piggy wives

Clutching forks and knives to eat their bacon [The Beatles, www].

Повсюду полно поросят,

Живущих пороссячьей жизнью.

Ты можешь видеть, как они ходят в рестораны

Со своими пороссячьими женами,

Сжимая вилки и ножи и поедая бекон.

Символы, обладая способностью к множественной интерпретации, находят свое отражение в песнях «Битлз» через яркие, запоминающиеся образы. Через посредство этих символов музыканты выражают свою позицию по отношению к острой социально-политической обстановке как в своей стране, так и во всем мире. Песни социального содержания, созданные во второй половине их творческой деятельности, являются своеобразным зеркалом проблем, происходящих в обществе, в котором четко отражена авторская позиция, призыв к осмыслению тех или иных событий, актуальных для современного социума. Символы, реализуемые в тексте через разнообразные средства выражения, содержат вложенный автором смысл, на который накладывается

результат интерпретативной деятельности слушателя и, таким образом, у него формируется собственное видение поставленной перед ним проблемы.

Музыкантов беспокоили социальные проблемы, происходившие по всему миру. Они переживали и поддерживали тех, кого ущемляли в правах в США. В 50-70-х гг. XX века в Америке расизм был одной из важнейших общественных проблем. Под влиянием движения за гражданские права в поддержку темнокожего населения «Битлз» написали в 1968 году песню *Blackbird (White Album)*. Этот текст, благодаря красноречивому символу «птица», стал больше, чем просто песней.

Blackbird singing in the dead of night

Take these broken wings and learn to fly

All your life you were only waiting for this moment to arise.

Black bird singing in the dead of night

Take these sunken eyes and learn to see

All your life you were only waiting for this moment to be free.

Blackbird fly, Blackbird fly

Into the light of the dark black night [The Beatles, www].

Дрозд, поющий глубокой ночью,

Возьми эти сломанные крылья и учись летать.

Всю жизнь ты только ждал этого момента, чтобы возродиться.

Дрозд, поющий глубокой ночью,

Возьми эти запавшие глаза и учись видеть.

Всю свою жизнь ты ждал этого момента, чтобы стать свободным.

Дрозд, лети, дрозд, лети

На свет в черноте этой ночи.

Символ дрозда является ярким и действенным способом автора талантливо донести до каждого свою глубокую философскую идею. Птица олицетворяет темнокожую женщину в условиях жесткой расовой дискриминации. Композитор словно вселяет в нее уверенность и предлагает воспользоваться

настоящим моментом и возродиться свободным человеком. Однако символизм данного текста позволяет каждому реципиенту найти в нем что-то личное. Например, увидеть в строках с живыми метафорами (*broken wings – сломанные крылья, learn to fly – учиться летать, sunken eyes – потухшие глаза*) стимул не отчаиваться в сложных ситуациях и не терять веру в лучшее, несмотря на кажущуюся безысходность (*in the dead of night – глубокой ночью, the dark black night – в темноте черной ночи*).

Другим убедительным примером социального протеста является песня с политическим подтекстом *Get back (Let it be, 1970)*, написанная П. Маккартни. Данный текст получил большую популярность во многих странах благодаря затронутой проблеме иммиграции. Песня имеет несколько версий текста, некоторые из которых обладают весьма скандальной репутацией. Вариант под названием *No Pakistanis (Никаких Пакистанцев)* содержал строки: *Don't dig no Pakistanis taking all the people's jobs (Не копай под пакистанцев, занимающих все рабочие места)*. Протест автора против дискриминации в Великобритании изначально был живописно представлен в песне из трех куплетов. В первом речь шла о девушке Лоретте, во втором – о мужчине по имени Джоджо, последний куплет был полностью посвящен пакистанцам, однако он в изданной версии песни отсутствует:

Meanwhile back at home too many Pakistanis

Living in a council flat.

Candidate Macmillan, tell us what your plan is

Won't you tell us where you're at? [The Beatles, www].

Между тем слишком много пакистанцев

Проживают в муниципальных квартирах.

Кандидат Макмиллан, скажите же нам, каков ваш план?

Неужели вы не поведаете нам, на каком вы этапе?

Гарольд Макмиллан, граф Стоктонский (англ. *Harold Macmillan*; 1894–1986) – британский политический деятель, аристократ, член Консерва-

тивной партии Великобритании, 65-й премьер-министр Великобритании (с 1957 по 1963 годы) [БЭС, 2003]. Личное обращение к Макмиллану превращает текст песни в открытую форму недовольства политикой государства, что не могло остаться незамеченным. Несмотря на то, что песня была написана в виде явной сатирической насмешки, это не помогло автору избежать обвинений в расизме.

Известный на сегодняшний день вариант песни *Get back* сохраняет критический взгляд автора на негативное отношение правого крыла к иммигрантам в Британии. В первом куплете говорится о человеке, который покинул родной дом ради калифорнийской «травки». Во втором речь идет о Лоретте Мартин, которая считала себя женщиной, но на самом деле была мужчиной (намек на транссексуальность). Саркастическая насмешка содержится в припеве и выражает главную идею автора, который выступает в роли политиков, призывающих главных героев вернуться туда, откуда они родом, вернуться в привычное состояние (в контексте песни):

Get back, get back

Get back to where you once belonged.

Get back, get back

Get back to where you once belonged.

Get back, Jojo / Loretta

Go home [The Beatles, www].

Вернись, вернись.

Вернись туда, откуда ты родом.

Вернись, вернись.

Вернитесь туда, откуда ты родом.

Вернись, Джоджо / Лоретта.

Иди домой.

Данный песенный текст нашел отклик во многих сердцах по всему миру, благодаря гуманному и участливому отношению к людям, оказавшимся в

трудном положении и нуждающимся в поддержке со стороны общества и государства. Сатирическое выражение авторских взглядов на те или иные общественные процессы демонстрирует резкое негативное отношение к определенным политическим деятелям и их последователям. Через яркие, оригинальные образы «Битлз» концептуализируют в своих текстах такие важнейшие смыслы как социальное равенство, свобода выбора и действий.

Название песни *The Continuing Story of Bungalow Bill* является остроумной находкой музыкантов и представляет собой каламбур. Автор объединил имена главного героя американского приключенческого сериала 1955 года «Джим из джунглей» и Буффало Билла, американского военного, шоумена и охотника-живодера на бизонов, который убивал животных ради собственного удовольствия. Так, с помощью игры слов, «Битлз» создали еще одну композицию – комбинацию социального протеста и саркастической насмешки.

Песня была написана в Индии, где музыканты пребывали в поисках духовного просветления. Там же они познакомились с будущим героем своей песни по имени Рик, который вместе с матерью охотился на тигров в перерывах между духовными занятиями [Антология The Beatles, 2002]. Юноша рассказывал духовному наставнику, что после охоты его мучают угрызения совести. Этот факт вдохновил участников «Битлз» на написание песни *The Continuing Story of Bungalow Bill*, которая вошла в альбом *White Album* 1968 года.

Текст, по сути, представляет собой шутку, о чем свидетельствует мажорный лад и быстрый темп песни. Однако содержание наполнено авторской иронией и сарказмом. Повтор риторических вопросов (15 раз), с которых начинается и которыми заканчивается песня, призывают к совести охотника:

Hey, Bungalow Bill,

What did you kill,

Bungalow Bill? [The Beatles, www].

Эй, Бангало Билл, кого ты убил, Бангало Билл?

В песне четыре припева, каждый из которых (кроме первого) начинается со слов *All the children sing* (*Все дети поют*). Подобный прием усиливает критическую оценку действий героя и делает акцент на его унижении, поскольку даже дети над ним смеются.

Пренебрежение к персонажу читается в строчке *He's the all American bullet-headed saxon mother's son* (*Он стопроцентный твердолобый американец, саксонской мамочки сынок*). Эпитет *bullet-headed* (*упрямый, твердолобый*) усиливает эмоционально-окрашенную оценку и придает образу героя выразительности. А словосочетание *mother's son* (*маменькин сынок*) подчеркивает его слабохарактерность и отсутствие воли. Билл полностью подчиняется своей матери. Ее роль в песне довольно заметна, данный образ производит неприятное впечатление на слушателя, чему способствует лексический выбор: «*Not when he looked so fierce*», *his mummy butted in* («*Нет, если он выглядел таким свирепым*», *встряла мамаша*). Сленг *butt in* – бесцеремонно вмешиваться, встревать (в разговор, в чужие дела и т.п.) ярко демонстрирует критический настрой автора.

Сарказм очевиден во втором куплете, в котором вооруженный Билл испытывает большое удивление, когда в гуще джунглей встречает тигра:

Deep in the jungle where the mighty tiger lies

Bill and his elephants were taken by surprise [The Beatles, www].

Глубоко в джунглях, где могучий тигр лежит,

Билла и его слонов застали врасплох.

Герой убивает тигра, что автор описывает с презрительной насмешкой, прибегая к сленгу: *So Captain Marvel zapped him right between the eyes* (*Тут капитан Марвел врезал зверю между глаз*). Лексема *zap* переводится как *застрелить, укокошить, убить*. Капитан Марвел (англ. *Captain Marvel*) – это вымышленный супергерой, персонаж комиксов. Данная аллюзия усиливает комичность образа главного героя, которому приписывают сверхспособности, хотя, по сути, он по собственной воле отправился в джунгли, а потом

убил невинного зверя, только чтобы не умереть самому от его лап: «*If looks could kill it would have been us instead of him*» (Если бы взгляд мог убить, мы были бы мертвы вместо тигра).

Гротескные образы, созданные в песне *The Continuing Story of Bungalow Bill*, отличаются резкой карикатурностью, преувеличением, контрастностью. С их помощью «Битлз» передают свое тревожное состояние из-за дисгармонии в сознании людей, образы которых и служат им вдохновением для создания новых песен. В строке *The children asked him if to kill was not a sin* (Его спросили дети, разве убивать не грех?) заключена главная идея всей песни, созданная на контрасте убийства и одновременного поиска духовной гармонии. Запоминающийся образ Бангало Билла красноречиво символизирует глупость всего человечества. Беспокойство музыкантов по поводу общественного уклада и их социальный протест также выражен и в названии песни, где подчеркнута бесконечность процесса саморазрушения мира (*The Continuing Story... – Бесконечная история*).

Резкая насмешка, которая часто читается между строк в большинстве текстов «Битлз» социального содержания, выставляет пороки людей в комичном виде. Этот прием направлен на рефлекссию слушателя, это – своеобразный метод обратиться к душе реципиента и заставить его переосмыслить действительность, начав непосредственно с себя и своих поступков. «Битлз» убеждены, что такой прием способен привести к положительным результатам, а именно – к гармонии во всем мире.

В 1971 году вышла в свет величайшая песня современности – *Imagine* (Дж. Леннон). Хотя эта песня стала достоянием публики после распада «Битлз», ее содержание и стилистика полностью соответствуют мировосприятию квартета, и поэтому мы считаем возможным рассматривать данный текст как произведение «Битлз». Эта песня стала визитной карточкой автора. В ней отразилась вся жизненная философия поэта, он представил слушателю картину собственного видения мира, лишённого предрассудков, войн, бедно-

сти. Поэт продемонстрировал свое отношение к религии и политике в этих строках. Джеффри Джилиано в своей книге «Леннон в Америке» (2000) пишет: «*Imagine* is a big hit almost everywhere <...>. An anti-religious, anti-nationalistic, anti-conventional, anti-capitalistic song, but because it's sugar-coated, it's accepted» [Giuliano, 2000, p. 23] (*Imagine* – это повсеместный хит. Антирелигиозная, антинационалистическая, антиконсервативная, антикапиталистическая песня, но благодаря благозвучному обрамлению ее приняли). Именно музыкальное оформление определяет особое положение данной песни в ряду текстов, символизирующих социальную критику.

Этот текст имеет тесную связь с философией «хиппи», целью которых является мир во всем мире. Дж. Леннон предлагает отбросить приземленные мысли, повседневные проблемы, освободить разум от предрассудков и стереотипов и наслаждаться жизнью, живя одним днем:

*Imagine there's no heaven,
It's easy if you try.
No hell below us,
Above us only sky.
Imagine all the people
Living for today [The Beatles, www].
Представь, что нет рая,
Это легко, если ты постарайся.
Под нами нет ада,
Над нами только небо.
Представь, что все люди
Живут одним днем.*

Дж. Леннон не только отрицает материальные ценности. Он убежден, что все люди – это единый народ, которому нечего делить и не из-за чего спорить. Политика и религия только способствуют разжиганию конфликтов.

Imagine there's no countries.

*It isn't hard to do.
 Nothing to kill or die for
 And no religion too.
 Imagine all the people
 Living life in peace [The Beatles, www].
 Представь, что нет государств,
 Это несложно представить,
 Ни к чему убивать или умирать за кого-то,
 Религий не существует.
 Представь, что все люди
 Живут в мире.*

Данный текст является воплощением миротворческих идей, свойственных не только Дж. Леннону, но и всем участникам группы «Битлз», и ранее в той или иной степени уже озвученных. Несмотря на то, что подобные идеи вызывают противоречивые чувства у многих людей, песня *Imagine* стала настоящим гимном добра и мира на планете.

*No need for greed or hunger,
 A brotherhood of man.
 Imagine all the people
 Sharing all the world [The Beatles, www].
 Ни скупости, ни голода,
 Все люди – братья.
 Представь, что все люди
 Равны по всему миру.*

Поэт осознает, что он лишь мечтатель, и ему в одиночку будет трудно изменить современный мир. Тем не менее, он живет надеждой, что у него есть единомышленники, и рано или поздно и слушатель разделит его мечты, и тогда люди всего мира объединятся:

You may say I'm a dreamer

But I'm not the only one.

I hope someday you'll join us

And the world will live as one [The Beatles, www].

Скажешь, что я лишь мечтатель,

Но я не один такой.

Надеюсь, однажды ты присоединишься к нам,

И мир станет единым целым.

Структура текста представляет собой диалог (*Я – Ты*) со слушателем «по душам», о чем свидетельствуют императивные предложения в каждой куплете, а также местоимения *You (ты)*, использованные в тексте 7 раз. Короткие предложения (преимущественно безличные), параллельные конструкции создают эффект штрихов кисти художника, изображающего живописную картину мира, в котором все равны. Лексический повтор слова *imagine* (6 раз) придает речи убедительности и каждый раз возвращает слушателя из мира обыденного в мир фантазий. Пацифистское настроение текста обеспечивает особый выбор слов: *sky – небо, people – люди, world – мир, dreamer – мечтатель, peace – мир, all – все*. Данный текст представляет собой доказательную демонстрацию символизации концепта «мир» (*peace*) и отражает идеологию Дж. Леннона и всей группы «Битлз».

Проанализированный материал позволил сделать заключение о том, что социальные процессы беспокоили участников группы «Битлз», о чем свидетельствует отражение общественных проблем в содержании многих песенных текстов. В качестве одного из приемов, выбранных музыкантами для привлечения внимания общественности к спорным вопросам, является резкая критическая насмешка. Объектом символизации в песенных текстах «Битлз» выступили следующие концепты: *protest – протест, social call – социальный призыв, folly – глупость, greed – жадность, social contradictions – социальные противоречия, discrimination – дискриминация, equality – равенство, freedom – свобода, peace – мир*.

2.4. Символизация повседневности в песенных текстах «Битлз»

В песенном тексте отражаются повседневный опыт, мир чувств, а также система ценностей, наиболее важных для всего общества и каждого человека в частности, определяющие их жизненные приоритеты и ориентиры.

Неотъемлемый эмоционально-чувственный эффект песни, который приходится на мелодический компонент, реализует основную функцию – эмотивную, т.е. призывает слушателя испытать определенную эмоцию. Адресат призван прочувствовать, принять и отреагировать на данную эмоцию. Песня может считаться успешной, если, реализуя свои функции, она отражает действительность настолько реалистично, что побуждает слушателя к ее переосмыслению, корректирует или формирует определенную картину мира адресата или просто заставляет сопереживать чувства, выраженные автором в песне.

Песни повседневно-бытового содержания широко представлены в текстах «Битлз». Повседневность – это область социальной реальности, целостный социокультурный жизненный мир человека, который естественным образом предстает объектом символизации, поскольку это явление распространяется на все ценное и значимое для человека и общества в целом. Формирование самосознания у человека способствует осмыслению повседневности, которая ставит перед ним вопрос «как жить?».

Примером реализации данного явления может служить песня «Битлз» *Yellow submarine* из альбома *Revolver* 1966 года:

*In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines,
So we sailed up to the sun
Till we found the sea of green*

*And we lived beneath the waves
 In our yellow submarine.
 We all live in our yellow submarine,
 Yellow submarine, yellow submarine (x2).
 And our friends are all on board,
 Many more of them live next door,
 And the band begins to play.
 As we live a life of ease
 Everyone of us has all we need,
 Sky of blue and sea of green
 In our yellow submarine [The Beatles, www].*

Желтая подводная лодка (перевод)

*В городке, где я родился,
 Жил человек, который ходил в море.
 И он рассказал нам о своей жизни
 В стране подводных лодок.
 Мы ходили под парусом до самого солнца,
 Пока не нашли зеленое море.
 Мы жили под волнами
 В нашей желтой подводной лодке.
 Мы все живем в нашей желтой подводной лодке,
 Желтой подводной лодке, желтой подводной лодке (x2).
 Все наши друзья на борту,
 Многие из них живут по соседству,
 И наша группа начинает играть
 Вот так мы весело и легко живем,
 У каждого из нас есть все, что нужно,
 Синева неба, море зелени
 В нашей желтой подводной лодке.*

Изначально в качестве адресата данного произведения выступал ребенок, то есть песня задумывалась как детская, поэтому она не была перегружена глубоким смыслом, это обстоятельство объясняет простоту мелодии и самого текста. Что касается рифмовки текста, внутренняя и сквозная рифма практически отсутствует. Среди художественных приемов, обычно используемых в англоязычных песенных песнях, особое место занимает метафора. Главная идея данного песенного текста достигается с помощью яркого примера данного приема: *We all live in our yellow submarine* (*Мы все живем в нашей желтой подводной лодке*), которую можно интерпретировать разными способами. В анализируемом материале жизнь представляется как море или океан. Лодка же (*submarine*) является символом складывающейся жизненной ситуации, уклада, а также может служить символом эмоционального путешествия по жизни. Однако символ лодки может интерпретироваться иначе в зависимости от того, какая именно это лодка (в данном случае – подводная), имеет ли она конечную цель либо беззаботно движется по течению, управляет ли кто-либо данной лодкой, кто находится на борту и т.д.

Подводная лодка может трактоваться как собственный, изолированный мир автора, который стремится отгородиться от внешнего влияния. Тем не менее, в анализируемом тексте исполнитель в лодке не один:

*We all live in our yellow submarine <...>,
 And our friends are all on board,
 Many more of them live next door <...>.
 Мы все живем в нашей желтой подводной лодке <...>,
 И все наши друзья на борту,
 Многие из них – наши соседи <...>.*

Данные строки допускают следующую интерпретацию: несмотря на то, что каждый отгородился от мира стенами подводной лодки, эта изолированность носит довольно условный характер, поскольку человек не может суще-

ствовать в полном одиночестве, поэтому друзья, родные и близкие люди все же остаются рядом.

Выбор цвета подводной лодки также не случаен. Желтый цвет обладает широким спектром положительных характеристик: оригинальность, радость, веселье, терпимость, уверенность, справедливость, свобода, честность и другие. Поскольку песня изначально предназначалась для детей, такие признаки желтого как радость и оригинальность явились определяющими для выбора данного цвета. В мифологии, например, желтый цвет олицетворяет собой Солнце, тепло, весну и цветы. Но если углубиться в психологию, можно увидеть, что и другие положительные качества цвета успешно реализуют целостный позитивный образ богатого внутреннего мира каждого человека в виде желтой подводной лодки. Желтый цвет олицетворяет активную жизненную позицию, символизирует интуицию и сообразительность [Базыма, 2001, www].

Свободолюбие и уверенность в себе находят отражение в песне в виде символа лодки с парусом, которая символизирует духовное развитие: *So we sailed up to the sun (Мы ходили под парусом до самого солнца)*. Эти искания адресанта не остались безуспешными, в результате скитаний в желтой подводной лодке автор находит бесконечную «небесную синеву» и бескрайнее «море зелени»: *Sky of blue and sea of green*. Данный пример является игрой слов, в которой невозможное становится реальным.

Из синтаксических средств выразительности речи, широко используемых в композиции, можно назвать инверсию: *In the town where I was born / Lived a man who sailed to sea (В городке, где я родился, / Жил человек, который ходил в море)*. Данный прием придает всей фразе особую интонационную и стилистическую выразительность, усиливает эмоциональную окраску. Среди других фигур речи – параллельные конструкции (параллелизм): *And our friends are all on board / Many more of them live next door / And the band begins to play*, а также повторы: *We all live in our yellow submarine, / Yellow sub-*

marine, yellow submarine / We all live in our yellow submarine, / Yellow submarine, yellow submarine. Эти приемы придают тексту больше убедительности, а также энергии и ритмичности, кроме того они указывают на то, что песня сохраняет адресованность на внешнего реципиента (изначально – ребенка), вовлечение его в диалог.

В песне есть строчка *And the band begins to play* (И ансамбль начинает играть), которая понимается в буквальном смысле, поскольку после нее вступает оркестр, в то же время она представляет собой английскую идиому «дело принимает серьезный оборот». Данная фраза несет в себе недосказанность, а, следовательно, скрытый смысл, который толкает адресата к более внимательному прослушиванию и глубокому анализу песенного текста: что ждет нас? Таким образом, песенная композиция «Битлз» *Yellow submarine*, как и многие другие, несет в себе философскую загадку, разгадать которую предстоит всем будущим поколениям.

В целом же песня несет в себе положительный настрой и является своего рода путешествием в лодке в страну радости, беззаботности и самоудовлетворения, о чем свидетельствуют строки последнего куплета песни:

*As we live a life of ease,
Everyone of us has all we need,
Sky of blue and sea of green
In our yellow submarine [The Beatles, www].
Вот так мы весело и легко живем,
У каждого из нас есть все, что нужно,
Синева неба, море зелени
В нашей желтой подводной лодке.*

«Битлз» делятся с адресатом своим позитивным восприятием жизни, оптимистичным взглядом на происходящее вокруг. Эта песня призвана вдохновить слушателя и вселить ему мысль о том, что мы живем в ярком, красочном мире.

В результате анализа песенного текста *Yellow submarine* приходим к выводу, что здесь с помощью определенных лексем (*life, sea, yellow, submarine, ease*), а также лексических и синтаксических стилистических средств (например, параллелизмы, повторы), символизируются такие ценности как жизнь, счастье, внутренний мир человека, удовлетворенность, а также позитивное отношение человека к жизни, окружающим и самому себе.

«Битлз» символизируют концепт «любовь» в текстах с повседневным содержанием. Яркой иллюстрацией этого служит песня *When I'm Sixty-Four* из альбома *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, 1967*. Несмотря на то, что данный текст был рассчитан на поколение родителей, он нашел живой отклик у современников исполнителей и до наших дней не растерял своей высокой ценности. Особенностью этой песни является способность передать значимые смыслы через простые приземленные вещи.

Весь текст представлен в форме вопроса мужчины к женщине: «Останешься ли ты со мной, когда я состарюсь?». В связи с этим песня изобилует вопросительными предложениями, главный из которых содержит основную идею текста:

Will you still need me, will you still feed me,

When I'm sixty-four? [The Beatles, www].

Я еще буду нужен тебе, ты все еще будешь кормить меня,

Когда мне будет шестьдесят четыре?

Лирический герой рисует образ счастливой жизни с любимой женщиной при помощи обыденных вещей, таких, например, как починка предохранителя или занятие огородом:

I could be handy mending a fuse

When your lights have gone.

You can knit a sweater by the fireside.

Sunday mornings go for a ride.

Doing the garden, digging the weeds,

Who could ask for more? [The Beatles, www].

Я бы мог помочь по хозяйству – починить предохранитель,

Если вылетят пробки.

Ты можешь связать свитер, сидя у камина,

По утрам в воскресенье пойдем на прогулку.

Копаясь в грядках, полоть сорняки,

Кто может желать большего?

Причем в последней фразе – риторическом вопросе – содержится главная идея всего текста: счастье в мелочах, главное – чтобы любимые люди были вместе. Для наглядности образа и еще большей реалистичности авторы вводят в текст имена будущих внуков героев (*Vera, Chuck, and Dave*).

На протяжении всего текста наблюдается градация предикатов, которые выражают желание героя узнать, захочет ли любимая остаться с ним до старости. К концу текста степень любопытства заметно растет, о чем свидетельствуют множественные случаи перифразы: *Send me a postcard, drop me a line* (*Пошли мне открытку, напиши хоть строчку*); *Indicate precisely what you mean to say* (*Выражай четко, что ты имеешь в виду*); *Give me your answer, fill in a form* (*Дай свой ответ, заполни анкету*).

Ближе к завершению песни слушателю становится ясно, что все обращение героя к любимой – это письмо, что доказывают слова *Yours sincerely* (*искренне твой*). Юмористический эффект и одновременно драматичность положения автора, измученного долгим ожиданием ответа, создает гипербола *Yours sincerely, / Wasting Away* (*Искренне твой, / Я уже чахну*).

Сочетание лексических и синтаксических средств выразительности речи с оригинальностью и остроумием автора возводят песню *When I'm Sixty-Four* в ранг текстов обладающих высокой ценностью для многих людей. Благодаря обыденным, простым вещам, которые символизированы в данной композиции, концепт «любовь» находит свое выражение через смежные кон-

цепты: «счастье», «семья», «жизнь», «старость», «умиротворение», «письмо».

Своеобразной одой всем женщинам стала песня 1968 года *Lady Madonna*, в которой через описание обычного рабочего дня, наполненного женскими хлопотами, музыкантам удалось символизировать концепт «женщина».

Lady Madonna, children at your feet.

Wonder how you manage to make ends meet?

Who finds the money? When you pay the rent? [The Beatles, www].

Леди Мадонна, дети у твоих ног.

Интересно, как удается тебе сводить концы с концами?

Кто находит деньги? Когда ты платишь за жилье?

Одним из важнейших концептов в британской культуре является «the weather – погода». Существует мнение, что популярность группы «Битлз» в Великобритании объясняется тем, что они пели о погоде. Согласно исследованиям Оксфордского и Саутгемптонского университетов, из 308 песен в 48 произведениях (16 %) имеется упоминание о погоде [The Telegraph, www].

Проанализированный материал показал, что символизация погоды действительно характерна для текстов «Битлз». Подтверждением этого служит выявленная частота повторений лексем, входящих в концептосферу «погода». Итак, слово *rain* (дождь) упоминается в 10 текстах, *sun* (солнце) – в 24 текстах, *cloud* (облако) – в 8 текстах, *storm* (шторм) – в одном тексте.

Наряду с популярной песней *Here Comes The Sun*, на которую Дж. Харрисона вдохновил солнечный погожий день после долгой холодной зимы, яркой иллюстрацией текста, в котором символизируется концепт «погода», является песня Дж. Леннона 1966 года *Rain*. По словам самого музыканта, этот текст о людях, которые все время не довольны погодой [The Beatles Anthology, 2000, p. 212].

В основе песенного текста лежит антитеза – противопоставление дождя и солнца:

If the rain comes, if the rain comes <...>.

When the sun shines, when the sun shines [The Beatles, www].

Если дождь идет, если дождь идет <...>.

Когда солнце светит, когда солнце светит.

Данный прием не только служит усилению авторского недовольства людьми, которые жалуются на погоду, независимо от того, идет ли дождь или светит солнце, но и наполняет текст экспрессивностью. А чувство его возмущения подчеркивается гиперболой в первом куплете:

If the rain comes they run and hide their heads.

They might as well be dead [The Beatles, www].

Если дождь идет, они бегут и прячут головы,

Как будто от дождя можно умереть.

В припеве песни через олицетворение дождя и солнечного света мы видим собственное отношение поэта к погоде. Автор поет, что ничего не имеет против дождя и приходящего на его смену солнца, погодные перемены – в порядке вещей:

Rain, I don't mind.

Shine, the world looks fine [The Beatles, www].

Дождь, лей, я не против.

Солнце, свети, мир выглядит в порядке.

Структура текста, представленная в виде повторения одних и тех же фраз, добавляет песне простоты, выразительности и убедительности.

I can show you that when it starts to rain,

When the Rain comes down.

Everything's the same.

When the Rain comes down.

I can show you, I can show you [The Beatles, www].

Я могу показать тебе, когда начинается дождь,

Все идет своим чередом, когда дождь идет.

Я могу показать тебе, могу показать тебе.

Первая часть текста представляет собой повествование от автора, в припеве наблюдается диалог поэта с явлениями природы – дождем и солнечным светом. Вторая половина текста – это беседа автора со слушателем, который сетует на погоду. Ориентированность автора на реципиента демонстрируется через личные местоимения (*я, ты – I, you*) и вопросительные предложения-обращения и повторы:

I can show you, I can show you [The Beatles, www].

Я могу показать тебе, показать тебе.

Can you hear me, can you hear me? [The Beatles, www].

Ты меня слышишь, ты меня слышишь?

Исполнитель внушает слушателю мысль о том, что независимо от погоды мир продолжает существовать, так что не следует уделять ей так много внимания. Порой мы ищем причины своих проблем в обстоятельствах, складывающихся вокруг нас, однако, чаще всего, всему виной наши собственные мысли и умозаключения. В следующих строках содержится основная идея всего текста *Rain*:

When it Rains and shines,

It's just a state of mind [The Beatles, www].

Когда идет дождь и светит солнце,

Это просто состояние души.

В данном песенном тексте, в котором находит выражение очень важный, особенно для британской культуры, концепт «погода», можно обнаружить дополнительные смыслы, связанные с исследованием человеческой психики. Эта песня является попыткой разобраться в природе нашего сознания.

Повседневные ценности находят свое отражение в песнях, популярных благодаря несложным мажорным мелодиям и оригинальным сюжетам. Простой, на первый взгляд, текст песни *Penny Lane* из альбома *Magical Mystery Tour* (1967) в действительности производит калейдоскопическое впечатление. Центральным местом действия является улица Пенни Лейн в Ливерпуле, где авторы текста – П. Маккартни и Дж. Леннон – часто встречались в юности. Повествование ведется от лица автора, который сумел передать свое чувство ностальгии по данному месту. Текст представляет собой живое описание обычного буднего дня, однако в то же время он полон сюрреалистических образов. Таким способом музыканты хотели приблизиться к миру искусств.

Довольно комичным представляется образ представителя серьезной профессии – пожарного, который держит песочные часы. Создается впечатление, что единственное, чем он озабочен, это то, чтобы его машина была чистая:

*In Penny Lane there is a fireman with an hourglass
 And in his pocket is a portrait of the Queen.
 He likes to keep his fire engine clean
 It's a clean machine [The Beatles, www].
 На Пенни Лейн есть пожарный с песочными часами,
 В его кармане всегда лежит портрет Королевы,
 Он любит мыть свою пожарную машину.
 Это очень чистая машина.*

Поведение персонажей не поддается логическому объяснению автору текста, чего он не скрывает:

*And the banker never wears a mac
 In the pouring rain, very strange [The Beatles, www].
 А банкир никогда не носит плащ,
 Даже в проливной дождь. Очень странно.*

Then the fireman rushes in

From the pouring rain. Very strange [The Beatles, www].

Потом туда пожарный врывается,

Прямо из-под проливного дождя, очень странно.

Неоднозначные образы постоянно приводят слушателя в замешательство. С одной стороны, события происходят во время проливного дождя:

And the banker never wears a mac

In the pouring rain, very strange [The Beatles, www].

А банкир никогда не носит плащ,

Даже в проливной дождь. Очень странно.

А с другой, в тексте автор рисует погожий солнечный день:

Penny Lane is in my ears and in my eyes.

There beneath the blue suburban skies [The Beatles, www].

Пенни Лейн в моих ушах, в моих глазах,

Здесь под синим загородным небом.

Кроме путаницы с погодой внимательный слушатель замечает несоответствие времен года, упоминаемых в тексте. Кажется, сомнений в том, что события разворачиваются летом, быть не может после строчки *In summer, meanwhile back. (Летом, тем временем возвращаюсь в прошлое).*

В то же время в следующем куплете речь идет о девушке, которая продает маки. Упоминание этих цветов относит нас к Дню Памяти – празднику, который отмечается в Великобритании 11-го ноября в связи с окончанием Первой мировой войны (*Remembrance Day*):

Behind the shelter in the middle of a roundabout

A pretty nurse is selling poppies from a tray [The Beatles, www].

Под навесом посреди круговой автобусной развязки,

Хорошенькая сестричка продает маки с лотка.

Хотя слушатель уже озадачен множеством несоответствий, музыканты продолжают его запутывать. Известно, что место действия – улица Пенни

Лейн – действительно находится в Ливерпуле, кроме того, по словам автора текста, персонажи также являются реальными. Тем не менее, определенные строки заставляют нас думать, что все происходящее – это лишь постановочный спектакль:

*A pretty nurse is selling poppies from a tray
And though she feels as if she's in a play,
She is anyway [The Beatles, www].
Хорошенькая сестричка продает маки с лотка.
И хотя ей кажется, будто она играет в пьесе,
На самом деле это так.*

Несмотря на сложный закрученный сюжет и парадоксальные образы текста, стремление музыкантов приобщиться к искусству, песня *Penny Lane* является чередой теплых воспоминаний автора о детстве и юности. Этот текст – проявление ностальгии по временам, которые остались позади.

*Penny Lane is in my ears and in my eyes.
Four of fish and finger pies
In summer, meanwhile back [The Beatles, www].
Пенни Лейн в моих ушах, в моих глазах,
Рыба с чипсами за четыре пенса и ласки
Летом, тем временем возвращаюсь в прошлое.*

Автор, сидя на улице Пенни Лейн, придается воспоминаниям о том, как в прошлом они покупали рыбу с жареной картошкой за четыре пенса (*fish and chips* – блюдо национальной кухни Великобритании). Грубый сексуальный жаргон, распространенный в Ливерпуле (*finger pie*), намекает на занятия подростков на автобусной остановке, которая была популярным местом для встреч. Сочетание слов *fish and finger* в одной строке является каламбуром, поскольку ассоциируется с другим традиционным блюдом – рыбными палочками (*fish finger*). Частое повторение в тексте названия улицы *Penny Lane*, а также метафора, создающая эффект полного погружения в атмосферу: *Pen-*

ny Lane is in my ears and in my eyes (Пенни Лейн в моих ушах, в моих глазах), подчеркивают ностальгическое состояние музыкантов. Итак, можно констатировать, что через посредство ярких неоднозначных образов группе «Битлз» удалось концептуализировать в своих песнях такое понятие как ностальгия.

Песня *Help!* 1965 года прекрасно иллюстрирует повседневные ценности, символизируемые в текстах «Битлз». Написанная в переломное время, песня содержит ключевые для музыкантов идеи. Начиная с названия, которое представляет собой громкий призыв о помощи, что подчеркнуто восклицательным знаком (*Help!*), текст символизирует безвыходность, стресс, необходимость в поддержке и помощи. Характеризуемая своей искренностью и непритворностью песня является откровенным выражением авторских чувств и эмоций.

Песенный текст открывает эмоционально-экспрессивный вступительный куплет, представляющий собой крик о помощи. Анафора придает речи яркости и усиливает энергию слов, которые отображают отчаянное положение автора:

Help, I need somebody,

Help, not just anybody,

Help, you know I need someone,

Help! [The Beatles, www].

Помогите, мне нужен кто-нибудь,

Помогите, но про просто кто-нибудь,

Помогите, вы знаете, мне нужен кто-нибудь, помогите!

Песня представлена в виде баллады, но отличает ее от таковой высокий темп музыки. Текст характеризуется грамотной речью, соблюдением грамматических норм и правил, преобладанием сложноподчиненных предложений над простыми, нейтральной лексикой. Повествование начинается в прошлом, когда герой был молод и самостоятельно мог справиться со всеми трудностями, затем он поет об изменениях в настоящем. Динамика событий ото-

бражена через богатство грамматических времен (the Past Simple tense, the Present Simple tense, the Present Perfect tense, the Present Continuous tense).

Для создания большей образности, убедительности речи и реализации глубины своих чувств поэт прибегает к таким средствам выразительности, как метафора:

Help me get my feet back on the ground [The Beatles, www].

Помоги мне снова почувствовать землю под ногами.

My independence seems to vanish in the haze [The Beatles, www].

Моя независимость, кажется, растворилась в дымке.

Now I find I've changed my mind, I've opened up the doors [The Beatles, www].

Теперь я изменил свое мнение и открыл все двери.

Особый выбор слов позволяет судить о новом этапе в творчестве «Битлз». Юношеская инфантильность переходит в зрелую мудрость. Просторечный регистр лексики сменяется книжным. Образ взрослого человека, попавшего в трудную жизненную ситуацию и находящегося в состоянии стресса, помогают передать определенные слова: *self-assured* (самоуверен), *appreciate* (ценить), *independence* (независимость), *insecure* (неуверенно).

Весь текст построен в форме просьбы о помощи и ориентирован на слушателя, здесь наблюдается тип адресованной речи Я – ТЫ. Степень эмоционального возбуждения акцентируется в риторических вопросах в конце каждого припева: *Won't you please, please help me? Разве вы не поможете мне?* Особый оттенок отчаяния и безысходности исполнителя передает повтор слова *please* (пожалуйста). Кроме того, этот прием, увеличивая экспрессивность, переводит модальность текста из просьбы в мольбу.

Повторение первого куплета в конце песни словно возвращает героя композиции снова в прошлое. Противопоставляя прошлое и настоящее, автор пытается убедить слушателя в том, что он осознал свои ошибки.

When I was younger, so much younger than today,

I never needed anybody's help in anyway.

But now these days are gone, I'm not so self-assured,

Now I find I've changed my mind, I've opened up the doors [The Beatles, www].

Когда я был моложе, гораздо моложе, чем сейчас,

Я не нуждался в чужой помощи в любых ситуациях.

Но те времена прошли, и я не так уверен в себе,

Теперь я изменил свое мнение и открыл все двери.

Песня – призыв о помощи с кричащим названием *Help!* не только успешно реализует функцию самовыражения, представляя собой откровение автора, который сумел преодолеть свою гордыню и попросить о помощи ближнего, но и концептуализирует такие ценности, как откровение, помощь, безвыходность, просьба.

В песнях «Битлз» широко представлена такая неотъемлемая для общества ценность как «деньги». Во всех текстах слово *money* (*деньги*) встречается не реже 50 раз. Данная тема прослеживается как в начале, так и в конце творчества группы. Яркими примерами символизации денег выступают песни: *Money*, 1963; *Come and get it*, 1969; *You never give me your money*, 1969. Отличие песни *Can't buy me love* (1964), в которой также затронута тема денег, заключается в том, что здесь посредством противопоставления материального и духовного автор воспевае любовь и представляет ее как абсолютную ценность. В перечисленных же текстах центральным объектом символизации является концепт «деньги». При этом песня *Can't buy me love* (1964) является зеркальным отражением текста *Money* (1963), в котором автор утверждает, что любовь не может оплатить его счета, так что все, что ему нужно – это деньги:

Your lovin' give me a thrill

But your lovin' don't pay my bills.

Now gimme money (that's what I want) [The Beatles, www].

*Твоя любовь будоражит меня,
Но твоя любовь не оплатит мои счета.
Теперь дай мне денег (это то, чего я хочу).*

В тексте 38 раз повторяется фраза (*money*) *that's what I want* (деньги – это то, чего я хочу). Песня является воплощением примитивного, исключительно материального взгляда на жизнь. Автор соглашается с тем, что лучшие вещи в жизни бесплатны, и всего за деньги не купить, но ему нужны только деньги. К концу текста наблюдается градация чувств музыканта. Его требования денег обретают все большую эмоциональную степень, о чем свидетельствуют знаки препинания (восклицательные знаки), междометия (*Oh yeah, oh, oh-yeah, whoa*), наречия (*well*), повтор слова *money*:

*Well now give me money (that's what I want).
A lot of money (that's what I want).
Whoa, yeah you know I need to be free (that's what I want).
Oh, now give me money, money! (that's what I want) [The Beatles, www].
Хорошо, теперь дай мне денег (это то, чего я хочу).
Много денег (это то, чего я хочу).
Оу, е, ты знаешь, я хочу быть свободным (это то, чего я хочу).
Оу, теперь дай мне денег, денег (это то, чего я хочу).*

Доказательством корыстного и приземленного отношения к жизни служит и структура песни: бедная рифма, повтор одних и тех же фраз. Грамматика текста упрощена: автор использует редуцированные формы отдельных слов (*'em – them, gimme – give me, lovin' – loving, wanna – want to*), отсутствует признак третьего лица, единственного числа (*Your lovin' give me a thrill; your lovin' don't pay my bills; Money don't get everything*). Большое количество куплетов – 6, содержащих одну и ту же мысль автора – (*money*) *that's what I want* (деньги – это то, чего я хочу), добавляют тексту экспрессивности и убедительности.

В 1969 году П. Маккартни написал песню *Come and get it*, в которой он завуалировано поет о деньгах. В противовес предыдущей песне *Money*, где автор прямым текстом говорит о том, что хочет иметь много денег, в данном произведении слово «деньги» отсутствует, его заменяет местоимение *it* (*оно, это*). Тип адресованной речи *Я – ТЫ* указывает на диалог автора со слушателем. Сравнивая эти две песни, можно заметить, что роли поменялись: теперь исполнитель решает, делиться ли ему своими деньгами или нет, при этом музыкант ведет определенную игру, дразнит собеседника:

If you want it, here it is, come and get it.

M-m-m, make your mind up fast.

If you want it anytime I can give it

But you better hurry 'cause it may not last [The Beatles, www].

Если ты хочешь это, вот оно, приди и возьми.

M-m-m, решай быстрее.

Если ты хочешь это, в любое время я могу тебе это дать,

Но тебе лучше поторопиться, потому что оно может закончиться.

Ироническое замечание поэта, заключенное в следующих строках в форме риторических вопросов, доказывают несерьезность его намерений и подтверждают сомнения собеседника в честности автора:

Did I hear you say that there must be a catch?

Will you walk away from a fool and his money? [The Beatles, www].

Мне послышалось, тут должен быть подвох?

Ты пройдешь мимо дурака с деньгами?

В ходе интерпретации текста становится ясно, что автор сам себя иронически называет богатым дураком (*a fool and his money*) и в качестве насмешки предлагает собеседнику попробовать забрать его деньги. Существует мнение, что «Битлз» писали песни, в которых завуалировано выражали свое негативное отношение к звукозаписывающей компании Apple, которая в то время испытывала финансовые трудности, и потому недоплачивала музыкан-

там. Песня *Come and get it* является одной из таких [The Beatles Antology]. Принимая во внимание данное обстоятельство, представляется возможным прочесть в тексте саркастическую импликацию: музыканты поют от лица компании, которая в погоне за своими интересами оставила их «в дураках». Использование просторечной лексики (англ. *fool* – дурак), а также обращение к собеседнику *Sunny!* (солнышко) придают речи эмоционально-оценочный оттенок и саркастическую образность.

Концепт «money – деньги» символизируется в песенных текстах «Битлз», написанных в трудные для группы финансовые времена. Несмотря на небольшое количество подобных песен в творчестве музыкантов, они сумели завоевать популярность среди слушателей. Это объясняется тем, что повседневные ценности, невзирая на их кажущуюся незначительность в сравнении с духовными и вечными, составляют важную часть жизни каждого индивида и никогда не потеряют свою актуальность.

Повседневность – неотъемлемая часть жизни, которая в силу своей монотонности и тривиальности остается практически незамеченной и не фиксируется в сознании человека. Но именно в повседневной жизни происходит формирование важнейших для всего общества и каждого индивида ценностей. В своих текстах группа «Битлз» закрепила и придала новые оттенки таким концептам как: «everydayness – обыденность», «routine – рутина», «family – семья», «love – любовь», «harmony – гармония», «age – старость», «friendship – дружба», «money – деньги», «help – помощь» и др.

2.5. Музыкальный альбом как полисемиотичное единство

Как сложный речевой жанр, представляющий креолизованный продукт, песенный текст требует особых усилий при декодировании, поскольку воспринимающему необходимо найти связь между элементами вербальной составляющей песни, невзирая на дополнительные ассоциации, которые порождает музыкальная сторона.

В песне находят отражение лексико-семантические, морфологические, словообразовательные, синтаксические, стилистические особенности развития языка, тексты песен построены по активным моделям разговорной речи, включают актуальную, эмоционально окрашенную и экспрессивную лексику и фразеологию [Кострюкова, 2007, с. 227]. И поскольку песня является отражением общества, в котором она создается, логично предположить, что изменения этого общества влекут преобразования и в песенном тексте.

Песенные тексты существуют как изолированно, так и в различных единствах – циклах, тематических и жанровых группах, а также в виде музыкальных альбомов.

Толковый словарь русского языка под редакцией Д.В. Дмитриева дает следующее определение: музыкальный альбом – это собрание музыкальных произведений какого-либо исполнителя или автора, которое в настоящее время чаще всего издается в виде компакт-диска [Дмитриев, 2003, с. 31].

Для песенного текста характерна символизация – выражение таких смыслов, которые обладают высокой значимостью для многих людей и при этом допускают неоднозначную интерпретацию [Карасик, 2010, с. 70]. В роли этих смыслов в песенном тексте выступают концепты, которые выражаются посредством коммуникативных и стилистических приемов, языковых и речевых средств. Символ как разновидность знака, повторяясь при каждом исполнении песни, становится более устойчивым, что обусловлено фасцинативностью песенного текста [Карасик, 2012б, с. 45] – способностью текста вызвать эмоциональное сопереживание, ощущение его значимости для каждого адресата.

Раскрытие вложенных в музыкальный альбом идей предполагает выявление тех смыслов, которые выражены в отдельных песнях альбома, при этом ситуация осложняется, если тексты принадлежат разным композиторам, поэтам и исполнителям. В таком случае совокупный песенный альбомный свертхтекст приобретает дополнительные смысловые обертоны, требующие

интерпретации. Это в полной мере относится к альбомам популярной группы «Битлз».

Ярким примером полисемиотичного единства выступает музыкальный альбом 1969 года «Abbey Road» группы «Битлз». Данный свертхтекст является многомерным и содержит различные фабулы: лирическую, социальную, философскую, а также на отдельный план выходят тексты, представляющие завуалированный рассказ исполнителя о себе – музыкальный автопортрет. Эти фабулы объединяют по содержанию некоторые песни в единства, а анализ всех этих единств позволяет выявить символы, заложенные в музыкальный альбом.

По мнению музыкантов группы «Битлз», альбом «Abbey Road» должен был стать прощальным, год его издания характеризуется кризисом группы и относится к началу ее распада. Имя альбома не случайно и является символическим. Известно, что разговорное название *The Abbey* обозначает Вестминстерское аббатство в Лондоне, а *Road* переводится как *дорога*. Таким способом участники группы метафорически объявляют о своем решении покинуть музыкальную карьеру и направиться в монастырь (аббатство).

Наиболее символической является песня *Come Together*, принадлежащая авторству П. Маккартни и Дж. Леннона. Эта песня – автопортрет группы – открывает альбом. Четырехкуплетная структура текста (количество участников группы – четыре), повествовательный тип высказывания, использование разговорной лексики, сленга, преобладание личного местоимения *He (он)* позволяет предположить, что в песне речь идет об участниках группы. В каждом из куплетов можно обнаружить доказательства данного предположения. Так, строка *Here come old flat top (а вот идет простофиля)* указывает на барабанщика группы – Р. Старра. Сленговое словосочетание *flat top* является многозначным и переводится как «простофиля», «дурачок», кроме этого, таким образом называли популярную в 50-60 гг. прическу «площадка», которую выбрал для себя барабанщик группы. В третьем куплете есть упомина-

ние о Йоко Оно (жене Дж. Леннона), что подтверждает связь с этим музыкантом: *He's got Ono sideboard* (Оно (Йоко) уводит, отвлекает его). Многие сленговые фразы носят иносказательный смысл, и без знания экстралингвистических факторов понять смысл текста было бы невозможно: *He got joo joo eye-ball* (у него дурная карма, дьявольский глаз), *He got toe jam foot ball* (у него катышки грязи между пальцами ног), *He got monkey finger* (он нечистоплотный человек), *He shoot Coca-Cola* (он употребляет наркотики), *He one spinal cracker* (он ломает хребет – разваливает группу), *He's roller coaster* (любитель американских горок – нестабильный человек) и т.д. Отрицательная коннотация указанных фразеологизмов указывает на переломный период в жизни группы и напряженные отношения между участниками. Последний куплет песни посвящен П. Маккартни, который известен своим желанием сплотить группу.

He got Muddy Water,

He one Mojo filter,

He say one and one and one is three.

Got to be good looking,

'Cos he's so hard to see [The Beatles, www].

У него мутная вода (иносказательно – у него нечисто за душой),

Он как харизматический фильтр (фильтрует информацию),

Он говорит: один плюс один плюс один равно три,

Должен выглядеть хорошо,

Потому что его так трудно увидеть (редко показывает свою истинную сущность, работает на имидж группы).

Название песни *Come Together* (соберитесь, объединитесь) выступает в роли призыва музыкантам вновь объединиться.

Другой автобиографической песней можно считать текст *You Never Give Me Your Money* (П. Маккартни, Дж. Леннон), который описывает сложное эмоционально-психологическое, а также экономическое состояние груп-

пы в кризисное для нее время. Распад группы, с одной стороны, был связан с финансовыми проблемами, о чем свидетельствует название композиции, обращенное к звукозаписывающей компании. С другой стороны, третий куплет демонстрирует нездоровую психологическую атмосферу внутри группы, выражая смешанные чувства грусти и решительного оптимизма. Ключевая фраза песни *nowhere to go* (*некуда идти*) многократно повторяется в тексте, подчеркивая безвыходность ситуации, наполненной пессимизмом и унынием.

Out of college, money spent, see no future, pay no rent,

All the money's gone, nowhere to go.

Any jobber got the sack, Monday morning turning back

Yellow lorry slow, nowhere to go.

But, oh, that magic feeling nowhere to go <...> [The Beatles, www].

Колледж позади, деньги потрачены, будущего не видно, платить аренду не надо,

Денег больше нет, некуда идти.

Все рабочие уволены, возвращая утром в понедельник

Желтый грузовик, некуда идти.

Но, о, это волшебное чувство конца пути.

В этом тексте отчетливо можно проследить динамику духа участников группы. К концу песни оптимизм музыкантов усиливается, поскольку они начинают воспринимать окончание существования «Битлз» как свободу, новые возможности, начало сольной карьеры участников группы:

One sweet dream, pick up the bags, and get in the limousine.

Soon we'll be away from here, step on the gas and wipe that tear away.

One sweet dream came true today, <...> [The Beatles, www].

Одна дивная мечта, берем сумки и садимся в лимузин.

Скоро мы будем далеко отсюда, жми на газ и вытри эту слезу.

Одна дивная мечта сбылась сегодня <...>.

Игривое настроение и резкое повышение духа музыкантов выражено через последние строки песни – детскую считалочку: *1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, all good children go to heaven... (все хорошие дети отправляются в рай)*.

Известно, что написание песенных текстов, характеризующихся функцией самовыражения, носит порой бессознательный характер, (смысл или смысловые оттенки текста рождаются не всегда намеренно, а являются следствием актуальных для автора проблем), а, следовательно, тексты песен в составе одного альбома будут принципиально различаться, в зависимости от эмоционального, психологического состояния авторов на момент создания текста. Музыкальный альбом «Abbey Road» содержит песни всех четырех участников группы, что позволяет проследить настроение и душевное и эмоциональное состояние каждого из них.

Авторство песни *Octopus's Garden* принадлежит Р. Старру. Текст характеризуется философским содержанием. Автор стремится скрыться от проблем и жизненных неурядиц, сбежав в сад осьминога в подводной пещере, где можно обрести душевный покой. Доказательством этого служат множественные метафорические выражения:

*We would be warm below the storm
In our little hideaway beneath the waves,
Resting our heads on the sea bed
In an octopus's garden near a cave [The Beatles, www].
Нам было бы тепло в шторм,
Отдыхая в морской постели
В нашем маленьком убежище под волнами,
В саду осьминога рядом с пещерой.*

В тексте, который изобилует метафорами, личными местоимениями *I* и *We*, нейтральной лексикой, автор отождествляет себя с миром, со слушателями, с другими участниками группы, образный сад осьминога является символом умиротворения, спокойствия, тепла и благоденствия.

Близкий по эмоциональному состоянию текст песни Дж. Харрисона *Here Comes The Sun* не обременен сложными грамматическими конструкциями или стилистическими приемами, а, напротив, содержит частые повторы фразы *Here comes the sun (а вот и солнце), it's alright (все хорошо)*, тем самым подбадривая слушателей и участников группы.

Продолжает философскую фабулу альбома символическая композиция *Maxwell's Silver Hammer*. По своей структуре и сюжету данный текст отличается от других песен. Он представляет собой балладу о мальчике по имени Махвелл, который выступает в роли судьбы, а его серебряный молот – символ крушения жизни, неприятных неожиданностей. Повествование идет от третьего лица, нарративная структура текста содержит начало, основную часть и конец действия. Нарративность текста подчеркивается наличием деталей – имена собственные (Maxwell Edison, Joan, Rose, Valerie), описание сцен действия (in the home – дома; back in school – снова в школе; P.C. thirty one – полицейский констебль 31, the judge – судья, что указывает на зал суда). После каждого куплета над героями текста Махвелл совершает расправу:

Bang! Bang! Maxwell's silver hammer came down upon her/his head,

Bang! Bang! Maxwell's silver hammer made sure that she/he was dead [The Beatles, www].

Бам! Бам! Серебряным молоточком Максвелла ей/ему по голове,

Бам! Бам! Серебряным молоточком Максвелла, она/он точно покойник.

Таким символическим способом авторы хотели показать, как неожиданно порой приходит крах и насколько он может быть трагичным.

Ни один музыкальный альбом не обходится без текстов межличностного содержания (лирической фабулы), для которых в первую очередь характерна функция самовыражения автора. Примером реализации данной функции служит песня *Something* (Дж. Харрисон). Песенный текст, в котором происходит смена адресата, представляет собой диалог автора и слушателя о третьем лице – объекте обожания (женщине, которой восхищен автор). Ав-

торская неопределенность, выражаемая посредством местоимений *Something* (*что-то*), *Somewhere* (*где-то*), многократно повторяющихся предикативных фраз *I don't know* (*я не знаю*), *it may show* (*со стороны виднее*), формирует образ загадочной героини и создает интригу. Слушатель оказывается перед выбором – искать дополнительный смысл песни и вложенные в нее имплицитные образы или понимать текст буквально.

Лирическую тему продолжает песня *Oh! Darling* (Дж. Леннон, П. Маккартни). Она кардинально разнится с текстом Дж. Харрисона, который носит характер элегии. Данный текст отличается ярко выраженной эмоциональностью, граничащей с агрессивностью, что передается через повторяющееся междометие «*Oh!*» с восклицательным знаком, выражающее крик исполнителя. Данный текст построен в форме диалога *Я – Ты*. Повторы императивных форм свидетельствуют о давлении на собеседника: *please, believe me* (*пожалуйста, верь мне*); *don't leave me alone* (*не оставляй меня одного*). Сравнивая песенные тексты *Something* и *Oh! Darling*, среди общих черт нужно отметить разговорный стиль, о чем говорит, например, употребление двойного отрицания: *I don't need no other lover* (*мне не нужен никто другой*) и *I'll never do you no harm* (*Я никогда не причиню тебе вреда*). Кроме этого, если песня *Something* обладает положительным эмоциональным фоном и представляет собой восхищение объектом любви, о чем говорят фразеологические выражения: *like no other lover* (*как ни один другой возлюбленный*); *I don't want to leave her* (*я не хочу ее покидать*); *all I have to do is think of her* (*все, что мне остается – думать о ней*), то в тексте *Oh! Darling* прослеживается тема несчастной любви, что подтверждается гиперболизированными метафорическими выражениями с градацией: *I nearly broke down and cried* (*я чуть не сломался и заревел*); *I nearly fell down and died* (*я чуть не упал за-мертво*).

Апогеем эмоционального возбуждения среди песен о любви в рамках рассматриваемого альбома стала песня *I Want You (She's So Heavy)*

(Дж. Леннон). Весь текст песни представляет собой предикативную основу *I want you*, редко осложненную обращениями и обстоятельствами образа действия: *I want you / I want you so bad, babe / I want you / I want you so bad.* (*Я хочу тебя, / Я хочу тебя так сильно, детка. / Я хочу тебя, / Я хочу тебя так сильно*). Чересчур простая структура песни, повторы, отсутствие сюжета и его развития ярко демонстрируют безнадежную болезненную зависимость от любимой женщины. Это также подтверждается посредством смены диалога с *Я – Ты* (диалог с любимой женщиной) на *Я – Я* (разговор автора с самим собой) и обратно: *She's so heavy / She's so heavy, heavy, heavy – С ней так сложно, / С ней так сложно, сложно, сложно.*

Постольку песня как особый жанр обладает свойством двойной интертекстуальности – музыкальной и вербальной, что выражено в наличии различных аллюзий, можно утверждать, что песенный текст является интертекстом. Реализуя функцию самовыражения автора, он служит отражением культуры и жизни общества в целом. Р. Барт полагает, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и так далее – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [Барт, 1978, с.78].

С точки зрения Н.А. Фатеевой, интертекстуальность – это способ зарождения собственного текста и утверждения собственного поэтического «Я» через сложную систему отношений противоречий, уподобления и маскировки с текстами других авторов [Фатеева, 1997, с. 12]. В песенных текстах могут встречаться упоминания как прецедентных художественных произведений, так и иных песенных текстов других авторов, в которых отражаются общечеловеческие ценности или затронуты актуальные проблемы общества. Интертекстуальность в данном случае может осуществляться как осознанно, так и неосознанно [Кристева, 2000].

Особый интерес представляет понятие автоинтертекстуальности, которая заключается в порождении нового текста в структуре творчества одного автора (Фатеева, 1997, с. 12). Новые тексты содержат упоминания событий, описанных в ранее изданных песнях, географические названия, имена собственные и т.д.

Реализацию автоинтертекстуальности можно наблюдать на примере песенных текстов *Mean Mr. Mustard* и *Polythene Pam*, которые репрезентируют социальную фабулу альбома.

Песня *Mean Mr. Mustard* является отражением внешнего и внутреннего мира автора – Дж. Леннона. Здесь прослеживается его личное уничижительное и пренебрежительное отношение к описанному человеку. Автор рисует нам образ грязного необразованного старика, который трясется над каждым пенни и постоянно бросает ругательства:

Always shouts out something obscene,

Such a dirty old man, dirty old man! [The Beatles, www].

Постоянно выкрикивает непристойности.

Такой грязный старик, грязный старик!

Данный песенный текст посредством вложенных в него импликаций призывает слушателя трезво оценить явления, происходящие в социуме, ее цель – показать недостатки общества и отдельных его индивидов.

Героиня следующей песни альбома *Polythene Pam* (Дж. Леннон, П. Маккартни) – девушка по имени Пэм. Данная аллюзия дает основания полагать, что между этой и предыдущей песнями существует имплицитная связь, и определение ведущих символических образов может открыть замысел автора песни.

Well, you should see Polythene Pam,

She's so good looking but she looks like a man.

Well, you should see her in drag, dressed in her polythene bag. <...>

Get a dose of her in jackboot and kilt,

She's killer-diller when she's dressed to the hilt.

She's the kind of a girl that makes the News Of The World,

Yes, you could say she was attractively built [The Beatles, www].

Ты должен увидеть Полиэтиленовую Пэм,

Она так хороша, но выглядит как мужчина.

Ты должен увидеть ее в мужском костюме, завернутую в полиэтилен.

Глянь на нее в ботфортах и килте,

Она хоть куда, когда полностью экипирована.

Она из тех девушек, о ком пишет весь мир,

Да, ты бы мог сказать, она действительно прекрасно сложена.

Полиэтиленовый пакет, упомянутый в тексте, выступает как символ одиночества, скрытности, существования вне общества, будто в скорлупе, нежелание вести себя открыто, быть собой. Более тщательный анализ текста выявляет образ девушки легкого поведения, о чем свидетельствует многократное использование разговорных выражений, сленга и жаргона: *in drag* (в костюме, предназначенном для противоположного пола); *Get a dose of her* (заразиться ею); *She's killer-diller* (вещичка, хоть куда, молодая страстная женщина); *dressed to the hilt* (экипированный с головы до ног). Этот текст демонстрирует явную авторскую насмешку, крайне критическое отношение к определенному социальному слою населения.

Альбом «Abbey Road» критики называют лебединой песней группы, поскольку он явился вершиной творчества «Битлз» и был написан на закате их совместной музыкальной карьеры. Помимо автобиографических текстов, которые описывают эмоции и чувства музыкантов в тяжелый для них период, альбом включает завуалированное послание поклонникам группы, заключенное сразу в трех песенных текстах. Данный цикл, названный в битлографии «попурри», включает следующие композиции: *Golden Slumbers*, *Carry That Weight* и *The End*.

Попурри (фр. *potpourri*, от *pot* – горшок, и *pourrie* – гнилой) – произведение, составленное из разных мелодий, перемешанных с фразами актера, в произвольном порядке или же ничем не связанных между собою [Словарь иностранных слов, 1894]. В противовес словарному определению указанные тексты «Битлз» объединены общей идеей, перетекающей из одной песни в другую. Открывает попури колыбельная *Golden Slumbers*, основанная на стихах английского поэта Томаса Деккера (1570-1632). Позаимствовав название (*Golden Slumbers – Сладкая дремота*) и некоторые строки, П. Маккартни превратил детскую колыбельную в душевную беседу с любимой, в которой он нежно убаюкивает ее. Однако первые строки куплета заставляют слушателя искать в тексте новые, дополнительные смыслы:

Once there was a way to get back homeward.

Once there was a way to get back home.

Sleep pretty darling do not cry

And I will sing a lullaby.

Golden slumbers fill your eyes.

Smiles awake you when you rise.

Sleep pretty darling do not cry

And I will sing a lullaby [The Beatles, www].

Однажды была возможность вернуться на родину,

Однажды была возможность вернуться домой.

Спи, моя дорогая, не плачь,

А я спою тебе колыбельную.

Сладкая дремота наполняет твои глаза.

Улыбка разбудит тебя, когда ты встанешь.

Спи, моя дорогая, не плачь, а я спою тебе колыбельную.

Идея о том, что автор упустил шанс вернуться на родину, наводит на мысль о том, что музыкант испытывает сожаление и оглядывается назад в прошлое, но следующие строки песни словно усыпляют волнения исполни-

теля и его слушателя. Понимание того, что альбом «Abbey Road» должен был стать заключительным, позволяет сделать вывод, что через призму разговора «по душам» с любимой музыканты, погружаясь в сон в песне *Golden Slumbers*, завуалировано прощаются со своей аудиторией.

Авторская мысль получает свое развитие в следующем песенном тексте *Carry That Weight*. Красноречивая библейская аллюзия (*Неси это бремя*) не только отражена в названии композиции, но и многократное ее повторение составляет припев песни:

*Boy, you're gonna carry that weight,
Carry that weight a long time [The Beatles, www].
Приятель, тебе нести этот крест,
Нести этот крест еще долго.*

Обращение *Boy* (*Приятель*) относится к каждому из участников «Битлз», поскольку текст представляет собой своеобразный автопортрет группы и подчеркивает идею отречения от музыкального творчества на пути в монастырь (*Abbey Road*). *Weight* (*ноша*) – это символ славы, которая будет всегда сопровождать музыкантов в составе коллектива «Битлз».

Более сложный для интерпретации куплет песни содержит аллюзию на предыдущую песню, о чем свидетельствует упоминание слова *pillow* (*подушка*).

*I never give you my pillow,
I only send you my invitations.
And in the middle of the celebrations
I break down [The Beatles, www].
Я никогда не делю с тобой подушку,
Я только посылаю тебе приглашения.
Но в самом разгаре праздника
Я не выдерживаю.*

Позволим себе предположить, что слова *Я никогда не делю с тобой подушку* (*I never give you my pillow*) адресованы поклонникам группы «Битлз» и расцениваются как «я не подпускаю тебя слишком близко». Под приглашениями (*invitations*) музыканты имеют в виду билеты на свои концерты. Праздник (*celebrations*) – это символ расцвета творческой карьеры, которая обрывается на самом пике: *I break down* (*Я не выдерживаю*).

Подтверждением данной версии интерпретации текста выступает последняя в цикле песня с многозначительным названием *The End* (*Конец*). В первой части этого текста содержится риторический вопрос, обращенный к слушателю – поклоннику группы:

Oh yeah, all right,

Are you gonna be in my dreams tonight? [The Beatles, www].

О да, ну что ж,

Ты придешь ко мне во сне сегодня?

Данный вопрос подтверждает смысловую связь этой песни с двумя предыдущими, в которых также шла речь о сне. Вторая часть песни представляет собой выразительно-эмоциональное признание в любви, посвященное аудитории. Высокая степень экспрессивности подчеркнута многократным повторением фразы *Love You* (*люблю тебя*) – 24 раза.

Завершает весь песенный цикл философское высказывание автора, которое подводит итог всего богатого творческого пути «Битлз» и звучит как своеобразное наставление:

And in the end, the love you take,

Is equal to the love, you make, Ah [The Beatles, www].

И, в конце концов, ты получаешь столько любви,

Сколько отдаешь.

Подводя итог, следует отметить, что помимо мелодического компонента, связывающего песни *Golden Slumbers*, *Carry That Weight* и *The End* в единое целое (они идут одна за другой без пауз), их объединяет и общий автор-

ский замысел. Первая часть – это колыбельная, во второй присутствует упоминание подушки, третью часть можно рассматривать как проявление желания музыкантов увидеть во сне своих поклонников. Анализ песенного цикла выявил, что особый акцент сделан на символе «сон», который участники «Битлз» интерпретируют как забвение, беспомыслие, конец и ассоциируют с окончанием своей музыкальной деятельности.

Проанализированный материал показал, что музыкальный альбом «Abbey Road» представляет собой полисемиотичный сверхтекст, для которого характерна многомерность, выраженная в многообразии фабул – от лирической до философской, а также богатый круг символов внутри каждой фабулы. Кроме того, для музыкального альбома характерно явление автоинтертекстуальности, которое находит отражение в текстовых аллюзиях внутри одного альбома. Лирическая фабула выделяется эмоциональным контрастом – от элегии до текстов с ярко выраженным психологическим давлением на собеседника. Тексты песен отличаются не только смысловым содержанием, но и индивидуальным авторским стилем. Так, для Дж. Леннона характерно проявление агрессивного, в некоторой степени, отношения к действительности, что выражается как в песнях о любви, так и в текстах социального содержания, характеризующихся эксплицитной критикой. В текстах этого автора часто используются сленг, лексемы и фразеологизмы с отрицательной коннотацией, саркастические импликации. В кризисное для группы время распада группы П. Маккартни предпринимал попытки объединить группу, что продемонстрировано в тексте *Come together*. Дж. Харрисон отличается более позитивным эмоциональным психологическим состоянием, о чем свидетельствует его ободряющий текст *Here comes the sun*, где солнце – символ жизни, света, и легендарная песня о чистой любви и восхищении женщиной *Something*. Р. Старр, так же как и Дж. Харрисон, в данном альбоме показал свой философский взгляд на жизнь.

Несмотря на различие авторских символических образов, используемых в песенных текстах, альбом «Abbey Road» объединяет в себе идею прощания со слушателем, кризис отношений участников группы, подавленное настроение музыкантов, попытки объединиться, а также подбодрить друг друга и подвести некоторые итоги своего труда и вложенного таланта.

Другой яркой демонстрацией полисемиотичного единства выступает альбом 1967 года *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Это первый в истории концептуальный альбом, идея создания которого пришла в голову П. Маккартни. Период написания данной пластинки связан с кардинальными переменами в творчестве группы, которая устала от привычного всем образа молодых остроумных музыкантов и решила открыть новую страницу в своем творчестве. Изменения во внешнем имидже участников группы сопровождались существенными переменами в тематике и символике текстов, ранние песни, основанные на рок-н-ролле и поп-музыке, сменились богатым разнообразием новых музыкальных стилей. Этот качественный перелом не мог не отразиться в песенных текстах и нашел свое отражение в концепции альбома *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

«Битлз» предложили слушателям новый образ своей группы – оркестр клуба одиноких сердец сержанта Пеппера. Отход от собственного стиля предполагает определенную свободу музыкантов и возможность воплотить свои смелые идеи в песенных текстах. Песня, открывающая альбом с одноименным названием, имеет форму вступительной речи конференсье, который представляет публике оркестр во главе с лидером по имени Билли Ширз (англ. *Billy Shears*). Выбор лексики и форма адресованной речи *Я – Ты*, где собеседником выступает публика, подтверждают данное предположение:

So may I introduce to you

The act you've known for all these years,

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

We're Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band,

We hope you will enjoy the show [The Beatles, www].
Итак, могу ли я представить вам
Действо, которое вам было известно все эти годы,
Оркестр клуба Одиноких Сердец сержанта Пеппера.
Мы оркестр Одиноких Сердец сержанта Пеппера,
Мы надеемся, что Вы будете наслаждаться шоу.

Текст песни настраивает аудиторию на восприятие последующих песен в альбоме, построенном в виде концерта оркестра сержанта Пеппера. Вступительная песня начинается словами конференсье, который представляет публике певца, исполняющего для аудитории вторую песню альбома. При этом текст песни сохраняет форму диалога с публикой:

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band:

<...>But I thought that you might like to know,
That the singer's going to sing a song,
And he wants you all to sing along [The Beatles, www].
Но я подумал, что вы хотели бы знать,
Что певец собирается спеть песню,
И он хочет, чтобы все вы подпевали ему.

With a Little Help from My Friends:

What would you think if I sang out of tune,
Would you stand up and walk out on me?
Lend me your ears and I'll sing you a song
And I'll try not to sing out of key [The Beatles, www].
Что бы вы подумали, если бы я спел мимо нот?
Вы бы встали и вышли?
Выслушайте меня, и я спою вам песню
И постараюсь не сфальшивить.

Далее настроение, как и тематика текстов, меняется. Каждая композиция обретает свою независимость и своеобразие символов. Тексты принад-

лежат перу разных авторов квартета «Битлз», характеризуются многообразием тематик и содержат различные символы. В состав альбома вошли песни философского (*Within you, without you; Getting better*), повседневного содержания (*When I'm sixty-four; Good morning, good morning*), психоделические тексты (*Lucy in the sky with diamonds; Fixing a hole*). Завершает альбом реприза *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)*, которая призвана оформить всю пластинку в единый цикл и придать ему эффект замкнутости. В роли коды альбома выступает песня *A day in the life*.

Многие тексты данного альбома стали выражением повседневных ценностей, которые музыкантам удалось символизировать посредством живых, обыденных образов. Среди концептов, эксплицированных в песнях, такие как: «дружба» (*With a little help from my friends*), «счастье», «любовь» (*When I'm sixty-four*), «семья», «свобода» (*She's leaving home*), «обыденность» (*Good morning, good morning*), «развлечение» (*Being for the benefit of Mr. Kite!*), «знакомство» (*Lovely Rita*). Важным наблюдением является изменения в настроении и атмосфере песенных текстов, в которых находят выражение такие вечные ценности как счастье, свобода, обыденная жизнь, обладающие положительной коннотацией. Сюжетная линия, выбор слов и средств выразительности речи помогают реализовать концепты через «антиценности». Так, например, в тексте *She's leaving home* чтобы обрести свободу, девушка вынуждена предать родителей, сбежав из дома:

She breaks down and cries to her husband «Daddy our baby's gone.

Why would she treat us so thoughtlessly?

How could she do this to me? » [The Beatles, www].

Она не выдерживает и кричит мужу: «Папа, наша крошка сбежала.

Как она могла так легкомысленно поступить с нами?

Как она могла так со мной?»

Другим текстом с очевидной отрицательной коннотацией является песня *Good morning, good morning*, изображающая обычный будний день, который начинается с мрачного, подавленного настроения исполнителя:

Good morning!

Nothing to do to save his life, call his wife in.

Nothing to say but what a day, how's your boy been.

Nothing to do, it's up to you,

I've got nothing to say but it's O.K. [The Beatles, www].

Доброе утро!

Нечего сделать, чтобы спасти его жизнь, вызовите его жену.

Нечего сказать, кроме «Какой день! Как поживает ваш сын?»

Нечего делать, дело твое,

Мне нечего сказать, кроме «Все отлично!»

К концу текста пессимистичная тональность автора рассеивается, и он снова чувствует себя отлично. Близкий по эмоциональному тону текст *Getting better* построен на антитезе «It's getting better – It can't get no worse». Соединяя в единое целое стили и мировоззрение двух авторов (П. Маккартни и Дж. Леннона), текст воплощает жизненный путь человека, который, становясь лучше с каждым днем, перестает быть злым и жестоким. «Жизнь», «рефлексия», «самосовершенствование» и другие смысложизненные ценности находят выражение в текстах данного альбома.

Психоделический текст, наполненный богатством сюрреалистических образов *Lucey in the sky with diamonds*, относит слушателя в воображаемый мир и способствует неиссякаемому творчеству фантазии. Особый интерес представляет аллюзия *the sky with diamonds* (*небо в алмазах*), отсылающая реципиента к пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» 1896 года. В этом произведении данное выражение имеет однозначно ироничный смысл и означает несбыточность, эфемерность мечтаний, являясь символом недостижимого счастья. Песенный текст посредством ярких, иллюзорных образов, взятых словно из

детского рисунка, символизирует такие концепты как «dream – мечта», «happiness – счастье», «fancy – фантазия».

Завершающим разделом музыкального цикла *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* служит кода *A day in the life*. Колоритная, оригинальная оркестровая вставка отсылает слушателя к Оркестру сержанта Пеппера, а содержание текста открывает широкий простор воображению. Вся песня состоит из трех частей: первая рассказывает об автомобильной аварии, вторая описывает рутину буднего дня, а в третьей говорится о большом количестве выбоин на дорогах. Таким символическим способом авторы сумели передать концепт «life – жизнь», «commonness – обыденность», представляя ежедневную рутину и ее события в образе газеты, где на одной и той же странице можно найти статьи различной важности. Главная идея данного песенного текста, как и всего альбома, заключается в том, что люди перестали различать важное из-за будничных забот, что их ценности перемешались, смысл жизни утерян. Пластинка «Битлз», благодаря незаурядным идеям и живым, экспрессивным образам, призвана встряхнуть человечество и направить его на путь поиска истинных смысложизненных ценностей.

Анализ песенных текстов «Битлз» в составе определенного альбома позволяет сделать вывод о том, что музыкальный альбом представляет собой полисемиотичный свертхтекст, который, несмотря на разнообразие тематических фабул, особенностей авторских стилей, сюжетных линий и богатство концептов, символизируемых в каждом отдельном тексте, объединен общей авторской идеей, скрытой под совокупностью художественных символов.

Выводы к главе 2

Анализ языковых способов выражения символических образов в песенных текстах «Битлз» показал существенные различия в индивидуальных авторских стилях отдельных участников группы, а также определенную ди-

намику – усложнение грамматики, богатый выбор тропов и фигур речи, отказ от разговорной лексики.

Символизация смысложизненных ценностей в песенных текстах «Битлз» осуществляется через концепты, объединенные религиозной тематикой, например, «God – Бог», «faith – вера», «prayer – молитва», «hope – надежда». В текстах философского содержания наиболее распространенными являются концепты «life – жизнь», «soul – душа», «mind – разум», «love – любовь», «happiness – счастье», «loneliness – одиночество», «revelation – откровение», «the world pattern – мироустройство» и другие.

Центральным концептом в символизации межличностных отношений выступает «love – любовь». Этот концепт реализуется в песенных текстах посредством смежных концептов: «appointment – встреча», «parting – разлука», «leave – расставание», «yearn – тоска» (по любимому человеку), «jealousy – ревность», «admiration – восхищение». В более поздних работах группы доминирует символизация измены (cheating), обмана (deceit), предательства (betrayal).

В лирических текстах «Битлз» концептуализируются понятия «gone love – ушедшая любовь», «mutual love – взаимная любовь», «unrequited love – безответная любовь».

Некоторые тексты отличаются смешением тематических фабул (например, лирическая и социальная). Типичным для группы «Битлз» приемом является символизация смысложизненных ценностей через другие – социальные или повседневные с целью установления истинной важности приоритетов человека.

Проблемы общества как внутри страны, так и за ее пределами, нашли отражение в песенных текстах группы. Центральным концептом в песнях социального содержания является «protest – протест». Объектом символизации также выступают следующие концепты: «social call – социальный призыв», «folly – глупость», «greed – алчность», «social contradictions – классовые про-

тиворечия», «discrimination – дискриминация», «equality – равенство», «freedom – свобода», «peace – мир». В качестве одного из приемов привлечения внимания общественности к спорным вопросам является резкая критическая насмешка (social flout).

Второй период творчества музыкантов ознаменовался символизацией повседневных ценностей, таких как «happiness – счастье», «family – семья», «life – жизнь», «age – старость», «pacification – умиротворение», «the weather – погода», «money – деньги», «everydayness – обыденность», «routine – рутина». Эти и другие ценности, реализуемые в текстах «Битлз» повседневного бытового содержания, способствуют гармоничному восприятию действительности и правильному построению собственной жизни.

В результате исследования было выявлено, что песенные тексты группы «Битлз» могут существовать как самостоятельно, так и в особых единствах – музыкальных альбомах, которые представляют собой полисемиотичное объединение.

Музыкальный альбом содержит различные фабулы: лирическую, социальную, философскую, повседневную. Особое место занимают тексты, имеющие образ музыкального автопортрета.

Среди характеристик песни была выявлена авторская интертекстуальность – сложная система отношений различных текстов или их частей внутри творчества одного автора, обладающих для него высокой ценностной составляющей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертационном исследовании установлено, что песенный текст, обладая рядом особенностей (преобладающая простота содержания, активная коммуникативная роль адресата, разнообразие речевых жанров, связь со временем), отражает реальную действительность и является проводником системы ценностей, бытующих в определенном социуме.

Заложенные в песенном тексте ценности передаются посредством определенных символов. Особенность художественного символа состоит в том, что его первостепенной задачей является не достижение коммуникации «адресат – адресант», а обеспечение бесконечного поиска скрытых в символе смыслов.

В качестве объекта символизации выступают лингвокультурные концепты как многомерные ментальные образования, обладающие понятийной, образной и ценностной составляющими.

Вклад группы «Битлз» в современную культуру невозможно переоценить, поскольку их песенные тексты характеризуются отличительной системой ценностей. В соответствии с их спецификой в исследовании предложена тематическая классификация песенных текстов: 1) тексты философского содержания; 2) лирические тексты; 3) социальные тексты; 4) повседневные бытовые тексты.

В результате диахронического «среза» песенного материала установлены содержательные и структурные характеристики текстов, что позволяет поделить творчество «Битлз» на два периода – ранний и поздний (зрелый).

Песенные тексты «Битлз» характеризуются яркими, живыми образами, которые вербализуются посредством определенной лексики и актуализируются стилистическими средствами. Конкретные концепты, связанные с устойчивым чувственным образом, могут передаваться с помощью отдельных лексических единиц, что в большей степени характерно для лирических тек-

стов раннего периода творчества. Усложнение образа способствует вербализации концепта посредством целых предложений и даже текстов. Подобные абстрактные концепты находят выражение преимущественно в философских, социальных, повседневно-бытовых текстах.

В соответствии с тематикой песен в них символизируются смысложизненные ценности, межличностные отношения, социальная критика, повседневность.

Базовыми концептами, в которых символизируются смысложизненные ценности, являются: «life – жизнь», «faith – вера», «hope – надежда», «mind – разум», «self-significance – значимость», «harmony – гармония», «the world pattern – мироустройство», «God – Бог», «revelation – откровение», «soul – душа», «love – любовь», «loneliness – одиночество» и другие.

Межличностные отношения символизируются через концепт «love – любовь» и смежные с ним концепты: «appointment – встреча», «parting – разлука», «yearn – тоска», «admiration – восхищение», «mutual love – взаимная любовь», «misery – страдание», «unrequited love – безответная любовь», «gone love – ушедшая любовь», «betrayal – предательство», «jealousy – ревность», «deceit – обман», «passion – страсть» и т.п.

Социальная критика находит выражение в символах посредством концептов: «protest – протест», «call – призыв», «discrimination – дискриминация», «freedom – свобода», «social contradictions – классовые противоречия», «power – власть», «greed – жадность», «folly – глупость» и другие.

Повседневность символизируется в песенных текстах с помощью концептов: «love – любовь», «family – семья», «acquaintance – знакомство», «nostalgia – ностальгия», «age – старость», «harmony – гармония», «everydayness – обыденность», «life – жизнь», «woman – женщина», «routine – рутина» и т.д.

Помимо изолированного существования песенного текста как самостоятельной системы авторских символов, он предполагает включение в полисемиотичное единство – музыкальный альбом. Данный сверткест, не-

смотря на своеобразие своих составляющих, обладает общей авторской идеей, скрытой в последовательности вложенных в альбом символов.

Перспектива дальнейшего исследования заключается в рассмотрении явления символизации на уровне песенного дискурса. Особый интерес может представлять сопоставительный анализ различных песенных жанров и символов, характерных для каждого из них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. 228 с.
2. Аверинцев С.С. Символ // Философско-энциклопедический словарь. М., 1983. С. 826.
3. Аверинцев С.С. Архетипы // Мифы народов мира. Энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 1. С. 110–111.
4. Акимова Т.М. Русская народная песня: Очерки истории жанров. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1987. 167 с.
5. Алексеева Л.Н. Поэтический мир современной песенной лирики. М.: Знание, 1983. 32 с.
6. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания, культуры. М.: Academia, 2002. 394 с.
7. Анашкина Н.Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 20 с.
8. Андронаки П.Г., Васильева В.В. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст // Антропоцентрический подход к языку. Пермь, 1998. Ч. 1. С. 5–24.
9. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1978. Т. 4. С. 645–680.
10. Артеменко Е.Б. К вопросу об основной структурно-синтаксической единице русской народной лирической песни // Вопросы грамматики, стилистики и диалектологии русского языка, Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1968. Т. 81. С. 132–164.
11. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.

12. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. изд. 2-е, испр. М.: Язык русской культуры, 1999. 896 с.
13. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
14. Астафурова Т.Н., Олянич А.В. Лингвосемиотика власти: знак, слово, текст: монография. Волгоград: Нива, 2008. 244 с.
15. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка: дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1997. 330 с.
16. Базыма Б.А. Цвет и психика: монография. Харьков, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nlplife.ru/knigi/psyho/cvet-i-psihiika> (дата обращения: 10.01.2012).
17. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1978. 616 с.
18. Барт Р. Мифологии. Mythologies / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. 320 с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев, С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
20. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. С. 227–231.
21. Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс: признаки, функции, нормы: монография. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. 266 с.
22. Бобкова Ю.Г. Концепт и способы его актуализации в идиостиле В.П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. 245 с.
23. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по англ. филологии. Тамбов: Изд-во Тамбов. ун-та, 2001. 123 с.
24. Болотнова Н.С. К вопросу о декодировании поэтического текста // Вопросы стилистики. Текст и его компоненты. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. Вып. 24. С. 38–47.

25. Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики): монография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 576 с.
26. Буркин Ю., Фадеев К. Осколки неба, или подлинная история «БИТЛЗ». М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 480 с.
27. Валгина Н.С. Современный русский язык / Н.С. Валгина, Д.Э. Розенталь, М.И. Фомина / под ред. Н.С. Валгиной. 6-е изд., перераб. и доп. М.: Логос, 2002. 528 с.
28. Веселовский А.Н. Историческая поэтика: сочинения. М.: Высшая школа, 1989. Т. 1. 648 с.
29. Ветров А.А. Семиотика и ее основные проблемы. М.: Политиздат, 1968. 263 с.
30. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. 492 с.
31. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // Филологические науки. 2001. № 1. С. 64–72.
32. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: Аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. С. 79–95.
33. Воркачев С.Г. Сопоставительная этносемантика телеономных концептов «любовь» и «счастье» (русско-английские параллели): Монография. Волгоград: Перемена, 2003. 164 с.
34. Воркачев С.Г. Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация / отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М., 2003. Вып. 24. С. 5–12.
35. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. изд. 5-е, стереотип. М.: КомКнига, 2007. 144 с.

36. Грасс Е.П. Аллегорический смысл в обиходном, художественном и религиозном типах дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. 22 с.

37. Григорьева Е.Г. Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты) // Лотмановский сборник. Сост. Е.В. Пермяков. М.: Изд-во РГГУ, 1997. Т. 2. С. 424–448.

38. Григорьева Т.А. Стереотипность шлагера как текста массовой культуры: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 236 с.

39. Гриценко Е.С. Язык как средство конструирования гендера: дис. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2005. 405 с.

40. Гриценко Е.С. Английский язык в телевизионном музыкальном шоу «Голос» / Социальные и гуманитарные науки на дальнем Востоке, 2015. № 1 (45). С. 37–43.

41. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. изд. 2-е, доп. М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 208 с.

42. Демьянков В.З. Фрейм // Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С.187–189.

43. Демьянков В.З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка // Язык. Личность. Текст: Сборник к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 34–55.

44. Дьякова Л.Н. Русская авторская песня в лингвистическом и коммуникативном аспектах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2007. 22 с.

45. Долинин К.А. Интерпретация текста: (Французский язык): учеб. пособие для студентов. М.: Просвещение, 1985. 288 с.

46. Желтухина М.Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004. 44 с.

47. Желтухина М.Р. Медиадискурс: структурная специфика // Медиа-текст: стратегии – функции – стиль: кол. монография / отв. ред. Л.И. Гришачева, А.Г. Пастухов, Т.В. Чернышова. Орел: Горизонт, 2010. С. 19–31.
48. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.
49. Землянская Е.В. Структурно-семантические и функциональные особенности стилевой интертекстуальности в англоязычном афоризме: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб, 2004. 18 с.
50. Иванова Е.Б. Интертекстуальные связи в художественных фильмах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 16 с.
51. Исаева Л.А. Художественный текст: скрытые смыслы и способы их представления. Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1996. 251 с.
52. Каган М.С. Философская теория ценностей. СПб.: Петрополис, 1997. 205 с.
53. Каган М.С. Культура // Теоретическая культурология. М.: Академический проект, 2005. С. 361–364.
54. Карапетян Е. А. Экспрессивно-семантическая структура русской лирической песни как жанровой формы художественной речи и лексические средства ее формирования: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2001. 24 с.
55. Карасик В.И. Язык социального статуса. М.: Гнозис, 2002а. 333 с.
56. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. Волгоград: Перемена, 2002б. 477 с.
57. Карасик В.И. Языковые ключи: монография. Волгоград: Парадигма, 2007. 520 с.
58. Карасик В.И. Языковая кристаллизация смысла: монография. Волгоград: Парадигма, 2010. 428 с.
59. Карасик В.И. Языковая матрица культуры: монография. Волгоград: Парадигма, 2012а. 448 с.

60. Карасик В.И. Лингвосемиотическое моделирование ценностей // Политическая лингвистика. 2012б. № 1 (39). С. 43–50.
61. Карасик В.И., Слышкин Г.Г. Базовые характеристики лингвокультурных концептов // Антология концептов. Волгоград: Парадигма, 2005. Т. 1. С. 13–15.
62. Кармадонов О.А. Социология символа. М.: Academia, 2004. 352 с.
63. Касавин И.Т. Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию языка. М.: Канон+, 2008. 544 с.
64. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.3–30. [Электронный ресурс]. URL: http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/C/cassirer_opyt/cassirer_opyt.htm (дата обращения: 20.12.2011).
65. Кассирер Э. Техника современных политических мифов // Вестн. МГУ. Сер. 7, Философия. 1990. № 2. С. 58–65.
66. Кассирер Э. Философия символических форм. М.: Университетская книга, 2002. 274 с.
67. Клоков В.Т. Символика и язык в пространстве культуры // Филология. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 5–19.
68. Кнабе Г.С. Семиотика культуры: Конспект учебного курса. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2005. 63 с.
69. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С. 80–88.
70. Кожанов А.А., Россихина Г.Н. Лингвистическое понятие текста // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (27): в 2 ч. Ч. 1. С. 83–87.
71. Кононова И.В. Структура и языковая репрезентация британской национальной морально-этической концептосферы (в синхронии и диахронии): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2010. 38 с.

72. Косиков Г.К. Два пути французского постмодернизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.

73. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 251 с.

74. Кравченко А.В. Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка. Иркутск: Иркутск: Областная типография № 1, 2001. 261 с.

75. Кравченко О.В. Явления языкового абсурда в художественных текстах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2010. 25 с.

76. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография. Волгоград: Перемена, 2001. 495 с.

77. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

78. Кузьмина Н.А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации: монография. Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2009. 228 с.

79. Кулагина Н.В. Символ как единство мировосприятия и миропонимания: дис. канд. философ. наук. М., 2003. 170 с.

80. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учебник для студентов филологических специальностей. 3-е изд., испр. Одесса: Латстар, 2002. 292 с.

81. Лассан Э.Р. Лирическая песня как идеологический феномен // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2009. Вып. 4 (30). С. 14–31.

82. Лейчик В.М. Анализ соотношения культуры и языка: функциональный подход // Вопросы филологии: материалы междунар. науч. конф. М.: Институт иностранных языков, 2001. С. 15–16.

83. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Пер. с англ. М.: Восточная литература, 2001. 142 с.

84. Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград: Перемена, 2002. 344 с.
85. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 320 с.
86. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. 958 с.
87. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
88. Лотман Ю.М. Текст как динамическая система. Структура текста: Тезисы симпозиума. М., 1981. С. 104–105. [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature1/lotman-81.htm> (дата обращения: 06.07.2014).
89. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
90. Лотман Ю.М. Между эмблемой и символом // Лотмановский сборник. Сост. Е.В. Пермяков. М.: Изд-во РГГУ, 1997. Т. 2. С. 416–423.
91. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. 704 с.
92. Лурия, А.Р. Письмо и речь: Нейролингвистические исследования: учеб. пособие для студ. психол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2002. 352 с.
93. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению подхода // Концепты. Архангельск, 1997. Вып. 1. С. 11–35.
94. Макарова О.С. Метафора как средство языковой реализации индивидуальной концептосферы Ф. Ницше: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 19 с.
95. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: монография. Л.: Наука, 1989. 172 с.
96. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке // Открытый текст:

электронное периодическое издание. М., 1997. С. 101. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=938> (дата обращения: 16.05.2011).

97. Марков В.А. Миф. Символ. Метафора. Модальная онтология. Рига: Латвийская АН, Ин-т философии и социологии, 1991. С. 115

98. Мензаирова Е.А. Актуализация концептов «любовь» и «женщина» в песенном дискурсе: дис. канд. филол. наук. Ижевск, 2010. 187 с.

99. Мещерякова Ю.В. Концепт «красота» в английской и русской лингвокультурах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 24 с.

100. Минский М. Фреймы для представления знаний / пер. с англ. О.Н. Гринбаума / под ред. Ф.М. Кулакова. М.: Энергия, 1979. 152 с.

101. Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика / под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 37–89.

102. Мосейко А.А. Этикетные модели поведения в британской и русской лингвокультурах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 18 с.

103. Москаленко А.Т., Сержантов В.Ф. Личность как предмет философского познания: Философская теория личности и ее психологические и биологические основания. Новосибирск, 1984. 416 с.

104. Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 320 с.

105. Мурзин Л.Н. О лингвокультурологии, ее содержании и методах // Русская разговорная речь как явление городской культуры / под ред. Т.В. Матвеевой. Екатеринбург: АРГО, 1996. С. 7–13.

106. Нагибина Е.В. Внелитературные явления в жанре современной эстрадной песни // Филологические традиции и современное литературное образование. М., 2002а. С. 99–105.

107. Нагибина Е.В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002б. 29 с.

108. Надеждин Н.Я. Битлз. М.: АСТ, 2011. 224 с.

109. Народная культура в современных условиях: учеб. пособие / О.Д. Балдина, Э.В. Быкова, Е.Э. Гавриляченко / отв. ред. Н.Г. Михайлова. М.: Рос. ин-т культурологии, 2000. С. 134. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.riku.ru/lib/narcult/nar-cult-raw.htm> (дата обращения: 10.11.11).

110. Некрасова Т.Н., Олянич А.В. Лингвосемиотика автомобильного путешествия: монография. Волгоград: ВГАУ, 2013. 160 с.

111. Нерознак В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины // Сб. науч. тр. Моск. гос. лингв. ун-та. Язык. Поэтика. Перевод. М., 1996. Вып. 426. С. 112–116.

112. Никитин М.В. Предел семиотики // Вопросы языкознания. 1997. № 1. С. 3–14.

113. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2003. 256 с.

114. Новикова Т.Б. Заимствование лингвокультурных концептов (на материале английского и русского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 21 с.

115. Обуховский К. Психология влечений человека: монография / пер. с польск. М.: Прогресс, 1971. 247 с.

116. Ольховиков Д.Б. Предметное и символическое в метафорическом типе поэтического мышления // Текст как объект лингвистического анализа и перевода: сборник статей. М.: Академия наук СССР Институт языкознания, 1984. с. 81–94.

117. Основы литературоведения: учебное пособие для филологических факультетов пед. ун-тов / под общ. ред. В.П. Мещерякова. М.: Изд-во Московский лицей, 2000. 372 с.

118. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Теория речевых актов. М., 1986. Вып. 17. С. 22–129.

119. Павлович Н.В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: ИРЯ РАН, 1995. 491 с.

120. Панкратова О.А. Лингвосемиотические характеристики спортивного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. 23 с.

121. Пермяков И.В. Смысл поэтического текста // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1999. С. 95–99.

122. Пирс Ч.С. Избранные философские произведения / пер. с англ. М.: Логос, 2000. 448 с.

123. Пищальникова В.А., Чернова М.М. Ритмомелодическая структура текста как репрезентант эмоционально-смысловой доминанты // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание: РЖ РАН ИНИОН. Центр гуманитарных науч.-информ. исслед. отд. языкознания. М., 2005. № 1. С. 76.

124. Плахова О.А. Лингвосемиотика английской сказки: жанровое пространство, знаковая репрезентация, дискурсивная актуализация: монография. Тольятти: Изд-во ТГУ, 2013. 308 с.

125. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. 21 с.

126. Полежаева А.Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011. 25 с.

127. Полищук Г.Г. Семантико-стилистический анализ поэтических текстов // Вопросы стилистики. Текст и его компоненты. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. Вып. 24. С. 3–17.

128. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 616 с.

129. Потебня А.А. Объяснение малорусских и сродных народных песен: в 2 т. Варшава: тип. М. Земкевича и В. Ноаковского, 1883. Т. 1. 237 с.

130. Приходько А.Н. Концепты и концептосистемы: монография. Днепропетровск: Белая Е.А., 2013. 307 с.

131. Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: материалы междунар. симпозиума: в 2 ч. / отв. ред. Н.Ф. Алефиренко. Волгоград: Перемена, 2003. Ч. 2. Тезисы докладов. 294 с.

132. Пророков М.В. Категория художественного образа и проблема символа // Вестник МГУ. Филология. 1987. Сер. 9. № 4. С. 39–47.

133. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс: учеб. пособие. 3-е изд. М: Флинта: Наука, 2009. 224 с.

134. Радионова С.А. Символ // Всемирная энциклопедия: Философия XX век. М.: АСТ, Мн.: Харвест, 2002. С. 674–675.

135. Рощина А.А. Эмблематические характеристики лингвокультурного типажа «китайский врачеватель»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. 23 с.

136. Рузавин Г.И. Герменевтика и проблемы интерпретации, понимания и объяснения // Вопросы философии. 1983. № 10. С. 62–70.

137. Русская словесность: от теории словесности к структуре текста / отв. ред. В.П. Нерознак. М.: Academia, 1997. 320 с.

138. Ряшенцев Ю.Е. Слово о песне // Арион: Журнал поэзии. М., 2000. № 28. С.76–79.

139. Савицкий В.М. Идея, схваченная знаком. Несколько вопросов по поводу объекта лингвоконцептологии: учеб. пособие. Самара: Поволжс. гос. соц.-гуманит. академия, 2011. 96 с.

140. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Academia, 2000. 128 с.

141. Слышкин Г.Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса) / Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. / под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина. Волгоград, 2000. С. 38–45.

142. Слышкин Г.Г., Ефремова М.А. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа). М.: Водолей Publishers, 2004. 153 с.

143. Соломоник А. Семиотика и лингвистика. М.: Молодая гвардия, 1995. 352 с.
144. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с франц. А.М. Сухотина / под ред. Ш. Балли, А. Сеше. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.
145. Степанов Ю.С. Семиотика / под ред. Е.И. Володина. Ин-т языкознания АН СССР. М.: Наука, 1971. 167с.
146. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Языки русской культуры, 1997. 824 с. [Электронный ресурс]. Систем. требования: Adobe Acrobat Reader. URL: <http://vipbook.info/iskustvo/140812-stepanov-yu-s-konstanty-slovar-russkoy-kultury-opyt-issledovaniya.html> (дата обращения: 23.11.2013).
147. Стернин И.А. Описание концепта в лингвоконцептологии // Лингвоконцептология / науч. ред. И.А. Стернин. Воронеж: Истоки, 2008. Вып. 1. С. 8–20.
148. Сычева Е.С. Символизация в рекламных текстах: дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 260 с.
149. Тодоров Ц. Теории символа / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. 408 с.
150. Тульнова М.А. Концепт «прогресс» в глобалистском дискурсе // Вестник Иркутск. гос. лингв. ун-та. 2010. № 2 (10). С. 169–175.
151. Тюпа В.И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.
152. Ученова В.В. Символизация в рекламном творчестве // Вестник Московского университета. Сер.10. Журналистика, 2001. № 2. С. 40–50.
153. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Сер. Литературы и языка. 1997. Т. 56, № 5. С. 12–21.

154. Холина Д.А. Языковая репрезентация мифологемы «Путь» в индивидуально-авторской картине мира У.Б. Йейтса: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 2013. 168 с.
155. Чередниченко Т.В. Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачевой». М.: РИК «Культура», 1994. 255 с.
156. Черкасова И.П. Дихотомия бытия в поэтическом тексте // Герменевтический круг: текст – смысл – интерпретация: сб. науч. ст. / отв. ред. И.П. Черкасова. Армавир: РИЦ АГПА, 2013. С. 63–74.
157. Чернухина И.Я. Восприятие поэтического текста на примере восприятия тропа // Вопросы стилистики. Текст и его компоненты. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. Вып. 24. С. 26–38.
158. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учеб. пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с.
159. Чертов Л.Ф. Знаковость: опыт теоретического синтеза идей о знаковом способе информационной связи. СПб: Изд-во СПбГУ, 1993. 388 с.
160. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексикосемантической системе языка. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. 192 с.
161. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
162. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009а. 21 с.
163. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009б. 220 с.
164. Шевченко О.В. Молодежная субкультура как объект лингвокультурологических исследований // Известия Российского государственного педа-

гогического университета имени А.И. Герцена. СПб., 2009в. № 114. С. 241–249.

165. Шевченко О.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: сб. науч. тр. / под ред. В.В. Лаптева, В.И. Богословского. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2009г. Вып. 115. С. 242–249.

166. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2004. 326 с.

167. Шейкин А.Г. Символ // Культурология. Энциклопедия. В 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. С. 457–458.

168. Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М.: Языки славянской культуры, 2002. 496 с.

169. Шмидель Г. Beatles: жизнь и песни. М.: Изд-во Музыка, 1990. 160 с.

170. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969. 552 с.

171. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. СПб.: Симпозиум, 2007. 502 с.

172. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.

173. Юнг К.Г. Психологические типы / пер. с нем. С. Лорие / под ред. В. Зеленского. СПб.: Азбука. 2001. 736 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt> (дата обращения: 20.12.2011).

174. Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 102–117.

175. Badman K., Davies H. The Beatles off the Record. London: Omnibus Press, 2007. 528 p.

176. Barker Turner S. The Beatles: история за каждой песней / пер. с англ. Н. Гончарова. СПб.: Изд-во «АСТ», 1994. 450 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litres.ru/stiv-terner/the-beatles-istoriya-za-kazhdoy-pesney/> (дата обращения: 15.03.2014).

177. Blumer H. Symbolic Interactionism. Perspective and Method. Berkeley: Univ. of California Press, 1986. 208 p.
178. Brocken M., Davis M. The Beatles Bibliography : A New Guide to the Literature. Manitou Springs, Colorado: Beatle Works Limited, 2012. 608 p.
179. Burrows T. Beatles: It Was 50 Years Ago Today. London: Carlton Books, 2012. 132 p.
180. Davies H. The Authorized Biography. Дэвис Х. Битлз. Авторизованная биография. М.: Радуга, 1993. 416 с.
181. Digby G.W. Symbol and image in William Blake. Oxford: Clarendon press, 1957. 250 p.
182. Doggett P., Humphries P. The Beatles: The Music And The Myth. London: Omnibus Press, 2010. 192 p.
183. Emerick G., Massey H. Here, there and everywhere: my life recording the music of the Beatles. New York: Random House (USA), 2007. 400p.
184. Fairclough N. Analysing Discourse. Textual Analysis for Social Research. L.: Routledge, 2003. 270 p.
185. Frame P. The Beatles and Some Other Guys: Rock Family Trees of the Early Sixties. London: Omnibus Press, 1997. 40 p.
186. Gaar Gillian G. 100 Things Beatles Fans Should Know & Do Before They Die. Chicago: Triumph Books (IL), 2013. 256 p.
187. Greenberg K.E. December 8, 1980: The Day John Lennon Died / 8 декабря 1980 года. День, когда погиб Джон Леннон / пер. с англ. А. Скобин. М.: АСТ, 2010. 320 с.
188. Halliday M.A.K. Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning. L.: Arnold, 1978. 256 p.
189. Hayward M. The Beatles: On Camera, Off Guard 1963–69. London: Pavilion, 2009. 208 p.
190. Hodge R., Kress G. Social Semiotics. Cambridge: Polity, 1988. 285 p.
191. Leigh S. Beatles in Hamburg. London: Omnibus press, 2011. 128 p.

192. Lemke J.L. Texts and Discourses in the Technologies of Social Organization // *Critical Discourse Analysis: Theory and Interdisciplinarity*. L., 2003. 321 p.
193. Lewisohn M. *The Beatles: All These Years*. New York: Little, Brown and Company, 2013. 960 p.
194. Macdonald I. *Revolution in the head: The Beatles' Records and the Sixties*. 3rd ed., updated. Chicago: Chicago Review Press, 2007. 515 p.
195. McCabe P., Schonfeld Robert D. Сердцевина яблока. Демифологизированная история The Beatles / *Apple to the Core: The Unmaking of The Beatles* / пер. с англ. А. Пономаренко. Екатеринбург: Изд-во «Гонзо», 2011. 252 с.
196. McCullin D. *A Day in the Life of The Beatles*. New York: Rizzoli International Publications, 2010. 144 p.
197. McKinney D. *Magic Circles: The Beatles in Dream and History*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. 432 p.
198. Neill A. *Across The Universe: On Tour And On Stage*. London: Haynes publishing group, 2011. 256 p.
199. Pedler D. *The Songwriting Secrets of the Beatles*. London: Omnibus Press, 2003. 816 p.
200. Shipton P. *The Beatles: Level 3*. Harlow: Pearson Education, 2008. 54 p.
201. Spitz B. *The Beatles: The Biography*. New York: Back Bay Books, 2005. 1024 p.
202. *The Beatles Lyrics: The Songs of Lennon, McCartney, Harrison and Starr*. London: Omnibus Press, 1998. 256 p.
203. The Beatles. Энциклопедия группы. [Электронный ресурс]. URL: <http://4beatles.info/disk/abbeyroad.html> (дата обращения: 15.08.2015).
204. Turner S. *A Hard Day's White, Revised Edition: The Stories Behind Every Beatles' Song*. New York: HarperCollins, 1999. 224 p.
205. Triandis H.C. *Culture and social behavior*. New York, 1994. 160 p.
206. Widdowson H.D. *Practical Stylistics*. OUP, 1992. 359 p.

Словари и энциклопедии

1. Александрова З.Е. Словарь синонимов русского языка. М.: Сов. Энциклопедия, 1969. 600 с. (ССРЯ).
2. Большой энциклопедический словарь / под редакцией И. Лапиной, Е. Маталиной, Р. Секачева, Е. Троицкой, Л. Хайбуллиной, Н. Яриной. Спб.: Издательство: АСТ, Астрель, 2003. 1248 с. (БЭС).
3. Королев О.К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. М.: Музыка, 2006. 168 с.
4. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1968. Т. 5. 976 с. (КЛЭ).
5. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П. Горкина. М.: Росмэн, 2006. 719 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с. (ЛЭС).
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК Интелвак, 2001. 1597 с. (ЛЭТиП).
8. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 с.
9. Михеева Л.В. Музыкальный словарь в рассказах // под ред. А. Курцман. М.: Изд-во Советский композитор, 1984. [Электронный ресурс]. URL: http://www.libedu.ru/miheeva_1_v_/p/0/muzykalnyi_slovar_v_rasskazah.html (дата обращения: 16.02.2012).
10. Открытая православная энциклопедия «ДРЕВО». [Электронный ресурс]. URL: <http://slovar.cc/rel/drevo/2296963.html> (дата обращения: 10.12.2011).
11. Романовский Н.В. Хоровой словарь. М.: Музыка, 2005. 230 с.
12. Соколов Ю.М. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина,

В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 2. С. 580–584.

13. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.В. Дмитриева. М.: Астрель: АСТ, 2003. 1578 с.

14. Толковый словарь русского языка: в 4 т. / под редакцией Д.Н. Ушакова. М.: Астрель: АСТ, 2000. Т. 1. 848 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=48221> (дата обращения: 02.11.2012).

15. Философский энциклопедический словарь / ред.-сост. Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. М.: ИНФРА-М, 1998. 574 с. (ФЭС).

16. Энциклопедический музыкальный словарь / сост. и гл. ред. К. Жабинский. М.: Феникс, 2009. 480 с. (ЭМС).

17. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. URL: http://www.dict.t-mm.ru/enc_sl/r/rok.html (дата обращения: 23.12.2012).

18. Cambridge International Dictionary of English. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 1775 p. (CIDE).

19. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. 6th ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. 1540 p. (OALD).

20. Longman Dictionary of Contemporary English. Harlow and London, 1978. 1303 p. (LDCE).

21. Longman Dictionary of English Language and Culture. Harlow: Longman, 1993. 1528 p. (LDELIC).

22. Rees N. The Bloomsbury Dictionary of Phrase and Allusion. London: Bloomsbury, 1993. 358 p.

23. Simpson J. The Concise Oxford Dictionary of Proverbs. Oxford: Oxford University Press, 1985. 256 p.

24. The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable. London: Wordsworth, 1993. 1175 p.