

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Кемеровский государственный университет»
(ФГБОУ ВО «КемГУ»)

На правах рукописи



Бакланова Евгения Владимировна

**ЛИНГВОКУЛЬТУРНАЯ СПЕЦИФИКА ПОЛИКОДОВОЙ МОДЕЛИ
ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
(на материале русского и английского языков)**

Специальность: 5.9.8 – теоретическая, прикладная
и сравнительно-сопоставительная лингвистика
(филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор А. Г. Фомин.

Кемерово 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	21
1.1. Основные подходы к анализу текста в современной лингвистике	21
1.2. Проблема классификации текста и ее значение для лингвистики	29
1.3. Основные категории художественного текста	34
1.4. Поэтический текст как тип художественного текста.....	40
Выводы по Главе 1	45
ГЛАВА 2. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ПОЛИКОДОВОГО ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	47
2.1. Песенно-поэтический текст как поликодовое образование	48
2.2. Структурная организация и аттрактивность песенно-поэтического текста	62
2.3. Лингвокультурная характеристика песенно-поэтического текста.....	75
2.4. Лингвокультурный портрет жанровых разновидностей песенно- поэтического текста (рок, джаз, поп, рэп)	85
Выводы по главе 2.....	99
ГЛАВА 3. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ВЕРИФИКАЦИЯ ПОЛИКОДОВЫХ МОДЕЛЕЙ ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.....	101
3.1. Поликодовые модели русскоязычных песенно-поэтических текстов	103
3.2. Поликодовые модели англоязычных песенно-поэтических текстов	124
3.3. Экспериментальное обоснование жанровой специфики поликодовых моделей.....	143
Выводы по Главе 3	158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	160
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	164
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	185

ВВЕДЕНИЕ

Исследование выполнено в русле лингвистики текста и посвящено выявлению особенностей песенно-поэтического текста как поликодового образования. Песенно-поэтический текст (ППТ) представляет собой текст, сформированный на основе двух знаковых систем, в котором вербальный и невербальный компоненты образуют единое аудиальное, структурное и функциональное целое. Материалом для анализа послужили песенно-поэтические тексты жанров джаз, рэп, рок и поп на русском и английском языках.

В работе используется термин «невербальный», под которым понимается компонент, относящийся к знаковым системам, отличным от естественного языка. В лингвистической традиции наблюдается терминологическое варьирование: наряду с термином «невербальный» (А.П. Анисимова, В. А. Виноградов, Ю. Е. Плотницкий, Е. Е. Сковородников, Р. Барт и др.) используется термин «авербальный» (А. А. Бернацкая, В. Г. Беседина, Габитов Ш.Р., М. Е. Кайгородова, И. В. Рогозина, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, А.Г. Фомин, Н. В. Цветкова). При отсутствии общепринятой терминологии исследователи единодушны в понимании сущности данного компонента как принадлежащего к иным, нежели язык, семиотическим системам. В контексте настоящей работы невербальный компонент относится к музыкальной системе, воспринимается на слух и может быть конкретизирован терминами «аудиальный» или «музыкальный».

Степень разработанности проблемы. Проблема лингвокультурной специфики песенно-поэтического текста как поликодового образования имеет междисциплинарный характер и до настоящего времени не получила комплексной научной разработанности, занимая периферийное положение в рамках традиционных исследовательских парадигм. Несмотря на значительный объём исследований, посвящённых отдельным аспектам проблемы (поликодовости, культурной специфике, жанровой природе текста), комплексное изучение лингвокультурной специфики поликодовой модели песенно-поэтического текста на материале русского и английского языков, с учётом корреляции вербального и

невербального компонентов и их жанровой обусловленности, остаётся недостаточно разработанным.

В лингвистической традиции поэтический текст традиционно рассматривался как вербальная система. Фундаментальные исследования Ю. М. Лотмана [Лотман, 1972, 1980, 1992] и М. Л. Гаспарова [Гаспаров, 1967], посвященные структуре, ритмике и рифме стихотворного текста, заложили основы его анализа, однако не учитывали влияния музыки как равноправного смыслообразующего кода. Музыкаведческие работы Б. В. Асафьева [Асафьев, 1963] и М. Г. Арановского [Арановский, 1974], напротив, фокусировались на связи текста и музыки, но преимущественно в аспекте музыкальных средств выразительности, оставляя в тени их синергию с вербальным компонентом.

В рамках семиотики (Ч. С. Пирс, У. Эко [Эко, 2016], Г. Кресс, Т. ван Леувен [Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 1999]) были разработаны фундаментальные концепции поликодовости и полимодальности, создавшие теоретическую базу для анализа текстов, объединяющих различные знаковые системы. В отечественной науке Е. Е. Анисимова ввела в широкий научный оборот термин «поликодовый текст», разработала его классификацию, сосредоточившись на типах взаимодействия вербального и невербального компонентов. Исследования В. В. Красных [Красных, 2001], посвященные психолингвистическим и когнитивным аспектам коммуникации, затрагивают роль культурных и невербальных кодов в формировании смысла. Работы Н. А. Фатеевой [Фатеева, 2000] по интермедийности и интертекстуальности акцентируют диалог между различными видами искусства (поэзия, живопись, музыка) в рамках семиотической парадигмы. Культурологические исследования А. В. Голубцовой и Т. А. Суворовой анализируют песенную поэзию с точки зрения ее роли в культуре.

В зарубежной лингвистике изучение поликодовых текстов получило развитие в рамках критического дискурс-анализа (Н. Фэркло, Т. ван Дейк [Дейк, 1988]), мультимодальной лингвистики (Г. Кресс, Т. ван Леувен [Kress & van Leeuwen, 2001; van Leeuwen, 1999]) и когнитивной теории музыки (А. Д. Патель [Patel, 2008]). Значительный вклад в изучение песенно-поэтического текста внесли

зарубежные исследователи: Дж. Блэкин [Blacking, 1995], анализировавший нормы и правила написания песенно-поэтического текста в их связи с теорией версификации; А. Д. Патель [Patel, 2003, 2008], изучавший когнитивные механизмы восприятия музыки и речи; Н. Кук [Cook, 1998], исследовавший взаимодействие слова и музыки в популярной музыке; С. Фрит [Frith, 1996], рассматривавший жанр как способ организации музыкальной жизни и сообществ слушателей; Р. Миддлтон [Middleton, 1990], анализировавший структурные закономерности популярной музыки; Д. Брэккетт [Brackett, 2000], исследовавший взаимосвязь музыкальной и вербальной семиотики; Р. Уолзер [Walser, 1993], изучавший рок-музыку как семиотическую систему; М. Боршук [Borshuk, 2024], анализировавший влияние джаза на литературную и политическую культуру; А. С. Алим [Alim, 2009] и Дж. Андруцопулос [Androutsopoulos, 2009], исследовавшие язык и идентичность в хип-хопе; Т. Омонийи [Omoniyi, 2009], изучавший сленг как маркер аутентичности в рэп-культуре; Р. Брэмвелл и А. де Лейси [Bramwell & de Lacey, 2025], рассматривавшие глобальное распространение рэпа; Дж. Вандеверт [Vandever, 2024], анализировавший русский рэп как культурный феномен.

При всей значимости перечисленных направлений, ни одно из них не предлагает конкретной методологии для изучения лингвокультурной специфики именно песенно-поэтического текста как целостного поликодового образования. Существующие подходы, как правило, концентрируются либо на лингвистическом анализе вербальной составляющей, либо на музыковедческом анализе мелодии, либо на культурологическом описании феномена, игнорируя их интегративное взаимодействие и жанрообразующую роль. В научном сообществе отсутствует единый понятийный аппарат для описания поликодовой модели песенно-поэтического текста, а современные исследования зачастую не учитывают влияния новых медиаплатформ, трансформирующих природу восприятия и функционирования песенной поэзии.

Таким образом, несмотря на наличие теоретических предпосылок и отдельных исследований в смежных областях, проблема лингвокультурной специфики поликодовой модели песенно-поэтического текста не получила

системной разработки, что обуславливает необходимость создания междисциплинарной методологии, позволяющей восполнить существующие пробелы и осуществить интегративный анализ данного феномена в его многогранном проявлении.

Актуальность исследования обусловлена особенностями функционирования песенно-поэтического текста как одного из наиболее распространенных в современной культуре типов поликодовых образований, существующих на пересечении литературы и музыки, и определяется необходимостью разработки комплексного подхода к анализу песенно-поэтического текста как поликодового единства; потребностью в выявлении механизмов корреляции вербальных и невербальных компонентов, обуславливающих жанровую специфику; значимостью сопоставительного изучения русскоязычного и англоязычного материала для установления универсальных и культурно-маркированных закономерностей; востребованностью разработанных моделей для идентификации жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов в исследовательской и образовательной практике.

В условиях доминирования мультимодальных форматов и усиления роли аудиовизуального контента отсутствие комплексной методологии, позволяющей исследовать ППТ не как сумму компонентов (поэзии и музыки), а как их синкретичное единство, препятствует адекватному пониманию его природы и механизмов воздействия на реципиента. Сопоставительное изучение песенно-поэтических текстов на разном языковом материале позволяет выявить как универсальные, так и национально-специфические черты в построении поликодовых жанровых моделей. Кроме того, обращение к базовым жанрам массовой музыки дает возможность наиболее рельефно проследить зависимость поликодовой организации от жанровой принадлежности текста.

Теоретико-методологическая основа сформирована концепциями, разработанными в рамках нескольких научных отраслей.

Исследования, направленные на описание функционирования языка, охватывающие его лексические, синтаксические и фонологические аспекты,

включая изучение языка как системы взаимосвязанных единиц, исследование текста как целостной единицы, обладающей смысловой и структурной связностью, анализ языка с точки зрения его функций и роли в коммуникации, а также лингвопрагматических характеристик текста, отражены в работах Е. Е. Анисимовой (типология поликодовых текстов), В. А. Бухбиндера (структура и функции текста), В. Г. Гака (сопоставительная лексикология), И. Р. Гальперина [Гальперин, 1978, 1981] (категории текста, связность и цельность), В. А. Звегинцева [Звегинцев, 1980] (общее языкознание, соотношение языка и речи), Ю. В. Казарина [Казарин, 2018] (поэтический текст и его стилистика), О. С. Кострюковой [Кострюкова, 2007] (лирическая песня как речевой жанр), О. И. Москальской [Москальская, 1981] (грамматика текста), М. Ю. Олешкова [Олешков, 2006] (типология и классификация текстов), И. А. Фигуровского [Фигуровский, 1961] (синтаксис целого текста), А. Г. Фомина (общая теория текста, психолингвистика, поликодовые тексты).

Исследования взаимодействия языка и музыки, невербальных систем коммуникации, включающие изучение музыки как знаковой системы, обладающей собственными интонационными средствами выражения эмоций и смыслов, рассмотрение вербального и невербального компонентов в их взаимодействии, а также исследования невербальных способов общения, представлены в трудах Н. А. Алексеевой [Алексеева, 2013] (креолизованные тексты и синсемантичность компонентов), П. Г. Андронаки [Андронаки, 1998] (песенный текст как культурный феномен), Б. В. Асафьева [Асафьев, 1963] (музыкальная интонация и ее связь с речью), Т. Н. Астафуровой [Астафурова, 2016] (поликодовые модели в популярной музыке), С. Ю. Барановой [Баранова, 2007] (песенный текст как знаковая структура), В. А. Васиной-Гроссман [Васина-Гроссман, 1978] (взаимодействие музыки и слова), А. И. Волковой [Волкова, 1995] (соотношение вербального и музыкального компонентов), О. И. Максименко [Максименко, 2013] (песенный текст в аспекте поликодовости), Г. В. Никольской [Никольская, 2014] (музыкально-поэтический текст и его интерпретация), В. В. Подрядовой [Подрядова, 2012] (аттрактивность музыкально-поэтического текста), Д. К. Саяховой [Саяхова, 2016]

(жанровая специфика песенного текста), а также в работах зарубежных авторов: Дж. Блэкина [Blacking, 1995] (музыка и культурный опыт), А. Д. Пателя [Patel, 2003, 2008] (нейрокогнитивные аспекты взаимодействия музыки и речи), Н. Кука [Cook, 1998] (мультимедийный анализ музыкальных текстов).

Анализ текста в рамках лингвоцентрического, антропоцентрического и текстоцентрического подходов, а также его когнитивный анализ разрабатывались Э. Агриколой (структурная лингвистика текста), А. Н. Барановым [Баранов, 2007] (типология и классификация текстов), М. М. Бахтиным [Бахтин, 1975, 1979, 2000] (диалогичность и речевые жанры), Н. С. Болотновой [Болотнова, 1996, 2006] (коммуникативная стилистика текста), Л. С. Выготским [Выготский, 1987] (психология искусства и восприятие текста), Т. А. ван Дейком [Дейк, 1988] (когнитивная обработка дискурса), И. А. Зимней (психолингвистика и восприятие речи), Г. А. Золотовой [Золотова, 1979] (коммуникативная грамматика текста), Ю. Н. Карауловым (языковая личность), М. Н. Кожинной [Кожина, 2002, 2011] (функциональная стилистика), Г. В. Колшанским [Колшанский, 1984] (коммуникативная лингвистика), Е. С. Кубряковой [Кубрякова, 1994, 2001, 2021] (когнитивная лингвистика и деривация), А. А. Леонтьевым [Леонтьев, 2005] (психолингвистика и восприятие текста), Л. Н. Мурзиным [Мурзин, 1991] (деривационный подход к тексту), Л. А. Новиковым [Новиков, 1988, 1991] (семантика текста), Н. С. Пospelовым [Пospelов, 1948] (сложное синтаксическое целое), И. А. Фигуровским (синтаксис текста), Р. Харом [Harre, 1994] (социальная психология дискурса), А. М. Шахнаровичем [Шахнарович, 1991] (психолингвистика речевой деятельности), Т. В. Шмелевой [Шмелева, 1997] (речевые жанры), М. Я. Шанским [Шанский, 1990] (лингвистический анализ поэтического текста).

Исследования в области психолингвистики, посвященные взаимосвязи языка и психических процессов, интерпретации художественного текста, пониманию как активной деятельности, зависящей от опыта и знаний реципиента, а также языку как инструменту познания и категоризации мира, проводили Н. Н. Асеев (психология творчества), М. Г. Арановский [Арановский, 1974] (музыкальная

семантика), В. П. Белянин [Белянин, 1988, 2000] (психолингвистическая типология текстов), М. Ш. Бонфельд [Бонфельд, 2006] (музыка и язык как знаковые системы), Л. Г. Васильев (лингвистическая интерпретация текста), Л. С. Выготский (психология искусства), Е. А. Гончарова [Гончарова, 2005] (категории художественного текста), К. А. Долинин [Долинин, 2010] (интерпретация текста), Л. В. Дубовицкая (психолингвистика поэтического текста), А. А. Залевская [Залевская, 1982, 1983, 1988] (психолингвистика и проблемы понимания), И. В. Гюббенет (психолингвистика и межкультурная коммуникация), В. А. Кухаренко [Кухаренко, 1988] (интерпретация текста), А. А. Леонтьев (психолингвистика речевой деятельности), А. А. Мусохранова (восприятие музыкально-поэтических текстов), В. А. Пищальникова [Пищальникова, 2007] (психолингвистика и когнитивные процессы), А. Г. Сонин [Сонин, 2005] (поликодовые тексты и их восприятие), а также зарубежные авторы: З. Ковечеш [Kovecses, 1990] (когнитивная лингвистика и метафора), Р. Майер [Meyer, 1956] (музыкальное восприятие), М. Рормайер [Rohrmeier, 2011] (когнитивная наука и музыка), Л. Исурин [Isurin, 2009] (поликодовые тексты и билингвизм).

Изучение языка и текста в контексте культуры, рассматривающее литературные жанры в тесной связи с историческим и культурным контекстом, представлено в работах А. Н. Веселовского [Веселовский, 1989] (историческая поэтика, синкретизм древней поэзии), В. А. Гаврикова [Гавриков, 2011] (песенная поэзия как текст), А. П. Грачева [Грачев, 2007] (культурные коды в музыке), И. И. Гузовой [Гузова, 1987] (фоносемантика поэтического текста), В. А. Масловой [Маслова, 2001] (лингвокультурология), Ю. Е. Плотницкого [Плотницкий, 2005] (восприятие поликодовых текстов), К. Ф. Тарановского [Тарановский, 1953] (русское стиховедение), О. В. Шевченко [Шевченко, 2009] (культурная специфика песенного текста).

Теоретически значимыми для настоящего исследования стали также концепции в области принципов членения текста на сверхфразовые единства (Н. Д. Зарубина [Зарубина, 1979] – организация сверхфразовых единств; В. Н. Лунева – синтаксис текста; Е. А. Реферовская – сложное синтаксическое целое; Г. Я.

Солганик [Солганик, 2000] – синтаксическая стилистика), типологии текстов (Т. А. ван Дейк – когнитивная обработка текста; В. Дресслер – лингвистика текста; Р.-А. де Богранд – текстуальность и критерии текста; М. А. Гвенцадзе [Гвенцадзе, 1986] – типология текстов; Г. Ейгер – классификация текстов; В. А. Звегинцев – общее языкознание; О. Л. Каменская [Каменская, 1990] – типология текстов; П. Хартманн [Хартманн, 1978] – типология текстов; С. Якобсон [Якобсон, 1975] – функции языка и типология текстов; К. Бринкер [Brinker, 1992] – функциональная типология текстов; Дж. Лемке [Lemke, 2013] – гипертекст и поликодовость), а также работы, раскрывающие принципы анализа поэтических, песенно-поэтических и поликодовых текстов (Е. С. Андреева – поэтический текст; М. Г. Арановский – музыкальная семантика; Н. Н. Асеев – психология творчества; Э. Бенвенист [Бенвенист, 1974] – лингвистика высказывания; С. М. Бонди [Бонди, 2013] – стиховедение; М. Ф. Бонфельд – музыка и язык; В. Я. Брюсов [Брюсов, 2014] – русское стиховедение; Л. В. Дубовицкая – психолингвистика поэтического текста; Ю. В. Казарина – поэтический текст; О. А. Каркавина – поликодовые тексты; О. А. Крапивкина – креолизованные тексты; А. А. Леонтьев – восприятие текста; Ю. М. Лотман [Лотман, 1970, 1972, 1979, 1996] – структура художественного текста, поэтика, семиосфера; М. Р. Майенова [Майенова, 1978] – поэтический текст; О. И. Максименко – песенный текст; В. Манн – стиховедение; А. А. Мусохранова – восприятие музыкально-поэтических текстов; А. Г. Сонин – поликодовые тексты; Л. И. Тимофеев [Тимофеев, 1987] – стиховедение; Б. В. Томашевский [Томашевский, 2008] – стиховедение; С. Томпсон – фольклор и поэтика; Ю. Н. Тынянов [Тынянов, 1977] – поэтика, стиховедение; К. Ф. Тарановский – русское стиховедение; В. Е. Холшевников [Холшевников, 1991] – стиховедение).

Объектом исследования выступает песенно-поэтический текст как поликодовое образование, в котором вербальный и невербальный компоненты образуют единое аудиальное, структурное и функциональное целое.

Предметом исследования являются особенности взаимодействия элементов вербального и невербального компонентов в песенно-поэтических текстах разных

жанров, определяющие лингвокультурную и жанровую специфику ППТ и реализующиеся в устойчивых поликодовых моделях.

В работе используется следующее терминологическое разграничение. Под кодом песенно-поэтического текста понимается совокупность знаковых средств и правил их организации, с помощью которых в тексте создаётся, передаётся и интерпретируется смысл. Вербальный код соответствует естественному языку, невербальный – музыке. Под вербальным кодом понимается совокупность языковых единиц, организованных в поэтический текст по определенным правилам, посредством которых передается основное содержание сообщения; под невербальным кодом – музыкальный ряд (мелодия, ритм, темп, инструментовка, паузация), организованный в композиционную структуру песни. Знаковые системы, передающие смыслы, репрезентированы в компонентах песенно-поэтического текста. Элементами вербального компонента выступают языковые единицы различных уровней (лексические, синтаксические, фонетические средства), создающие стилистическую специфику текста; элементами невербального компонента – структурные части песни (вступление, куплет, предприпев, припев, инструментальное соло, проигрыш).

Гипотеза исследования состоит в том, что если взаимодействие вербального и невербального компонентов в песенно-поэтическом тексте обусловлено лингвокультурной спецификой и жанровыми особенностями, то для каждого из рассмотренных языков и жанров («джаз», «рэп», «рок», «поп») может быть выявлен устойчивый набор и последовательность элементов, образующих поликодовую модель, в которой характер корреляции этих элементов выступает критерием определения жанровой принадлежности, при этом структурные параметры модели сохраняют инвариантность в разноязычном материале, допуская вариативность вербального наполнения.

Цель исследования заключается в выявлении лингвокультурной и жанровой специфики поликодовых моделей песенно-поэтического текста на русском и английском языках путем многоаспектного анализа корреляции вербального и

невербального компонентов и экспериментальной верификации полученных результатов.

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

1. Определить теоретические основания изучения художественного и поэтического текста, установить их категориальный аппарат и выявить специфику песенно-поэтического текста как поликодового образования.
2. Обосновать принадлежность песенно-поэтического текста к креолизированным (поликодовым) текстам, определить его структурные и аттрактивные характеристики.
3. Выявить лингвокультурные параметры песенно-поэтического текста, включая культурно-языковой код, ценностные ориентации и механизмы диалога культур.
4. Провести количественный анализ вербальных маркеров в русскоязычных и англоязычных песенно-поэтических текстах жанров «джаз», «рэп», «рок» и «поп», установив частотные стилистические приемы для каждого жанра.
5. Построить поликодовые модели исследуемых жанров песенно-поэтических текстов разной языковой принадлежности, отражающие устойчивую корреляцию вербальных и невербальных элементов и типовую структурную организацию.
6. Разработать и апробировать комплексную методику определения жанровой принадлежности песенно-поэтического текста, позволяющую верифицировать гипотезу о лингвокультурной и жанрообразующей роли корреляции вербального и невербального компонентов.
7. Провести сопоставительный анализ русскоязычного и англоязычного материала с целью выявления универсальных и культурно-обусловленных характеристик поликодовых моделей.

Материалом для исследования послужили 240 песенно-поэтических текстов: 120 англоязычных и 120 русскоязычных, поровну распределенных между четырьмя жанрами – «джаз», «рэп», «рок» и «поп» (по 30 текстов каждого жанра на каждом языке). Произведения созданы преимущественно во второй половине

XX – начале XXI века. Общий объем проанализированного материала составил 390 400 печатных знаков. Критериями отбора материала послужили: (1) содержательная полнота и стилистическое разнообразие текстов (наличие широкого арсенала стилистических средств, позволяющее выявить специфику связи между вербальным и невербальным компонентами); (2) временная отнесенность (произведения относятся преимущественно ко второй половине XX – началу XXI века); (3) единство вербального и музыкального замысла (отобраны тексты, созданные авторами-исполнителями либо написанные профессиональными авторами (в соавторстве) для конкретных исполнителей, что обеспечивает согласованность текстовой и музыкальной составляющих).

Методы исследования включают как общенаучные, так и специальные лингвистические методы. В процессе выявления особенностей вербального и невербального компонентов, характерных для песенно-поэтического текста, использовался дедуктивный метод, позволивший определить структуру и набор элементов произведений разных жанров, а также их общие черты. На этапе дифференциации песенно-поэтических текстов и установления их жанровой принадлежности применялись индуктивный метод, направленный на выявление отличительных особенностей текстов разных жанров, и сравнительный метод, который использовался при анализе различных видов креолизованных текстов для обоснования принадлежности ППТ к креолизованному типу. Системно-функциональный подход был применен при рассмотрении песенно-поэтического текста как системы взаимосвязанных элементов, обладающих целенаправленностью и общей функцией в рамках целостной структуры произведения; данный подход позволил определить порядок структурных элементов невербального компонента и выявить особенности функционирования элементов вербального компонента, коррелирующих с невербальными в структуре музыкального произведения. С помощью метода синтагматического анализа выделялись интонационные и музыкальные синтагмы, вербальные и невербальные аттракторы песенно-поэтического текста. Метод стилистического анализа был направлен на выявление характерных для текстов художественных приемов и

стилевых черт вербального компонента, участвующих в построении поликодовой модели. Для решения эмпирической верификации данных применялся метод эксперимента, включавший два этапа: идентификацию жанровой принадлежности по вербальному компоненту и по целостному поликодовому тексту. На этапе обработки полученных данных использовался метод количественного подсчета: частотность стилистических приемов определялась как доля текстов в выборке (30 текстов на каждый жанр и язык), в которых зафиксирован данный прием, с последующим вычислением процентных соотношений и сравнительным анализом результатов первого и второго этапов эксперимента. Полученные количественные данные были систематизированы в таблицах и использованы для проверки выявленных поликодовых моделей.

Экспериментальное исследование проводилось на базе высших учебных заведений г. Барнаула в период 2016-2024 гг. В качестве респондентов были привлечены 150 студентов языковых направлений подготовки Алтайского государственного педагогического университета (Лингвистический институт), Алтайского государственного технического университета им. И. И. Ползунова и Алтайского государственного университета. Дополнительно в экспериментальную выборку были включены 30 носителей английского языка (студенты по обмену и участники международных образовательных программ), что позволило верифицировать результаты, полученные на русскоязычной аудитории, и обеспечить кросс-культурную валидность выводов. В экспериментальном исследовании приняли участие 180 респондентов. Из них 150 человек (по 75 в русскоязычной и англоязычной группах) прошли полную процедуру эксперимента на обоих этапах; их результаты составили основу для сопоставительного анализа. Оставшиеся 30 респондентов (носители английского языка) участвовали только в верификационном этапе, направленном на подтверждение кросс-культурной валидности полученных данных, и не включены в основной сопоставительный анализ.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем впервые песенно-поэтический текст рассматривается как целостное поликодовое

образование, лингвокультурная специфика которого определяется корреляцией вербального и невербального компонентов. В работе впервые предложено разграничение понятий «вербальный/невербальный код», «компонент» и «элемент» применительно к анализу песенно-поэтических текстов, что позволило разработать непротиворечивый понятийный аппарат для описания поликодовых моделей. Впервые на материале четырех базовых жанров («джаз», «рэп», «рок», «поп») проведен сопоставительный количественный анализ вербальных маркеров в русскоязычных и англоязычных текстах, выявивший как универсальные, так и культурно-обусловленные закономерности. Новым результатом является построение поликодовых моделей каждого из исследуемых жанров, репрезентирующих устойчивый алгоритм взаимодействия элементов вербального и невербального компонентов и их последовательность в структуре произведения. Впервые разработана и экспериментально верифицирована комплексная методика определения жанровой принадлежности песенно-поэтического текста, основанная на учете корреляции двух компонентов, что позволило подтвердить гипотезу о лингвокультурной и жанрообразующей роли этой корреляции и предложить типологию жанров по характеру связи вербального и невербального компонентов.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что оно вносит вклад в развитие прикладной и сравнительно-сопоставительной лингвистики в части расширения знания о песенно-поэтическом тексте как системе знаков, разновидности креолизованного текста, а также в части разработки методик изучения особенностей восприятия разножанровых песенно-поэтических текстов на основе установленного характера взаимодействия в них вербального и невербального компонентов, составляющих текст как единое целое, и в частности в том, что:

- выделен, охарактеризован и исследован на материале английского и русского языков тип песенно-поэтического текста как вид креолизованного художественного текста, соотносимого с определенным музыкальным жанром;

- выявлен характер связи между вербальными характеристиками песенно-поэтических текстов на английском и русском языках и жанровыми музыкальными характеристиками песенно-поэтических произведений, состоящий в гармонизирующей взаимонаправленности и взаимообусловленности вербального и невербального компонентов;
- теоретически обоснована и разработана методика определения жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов на основе лингвистического анализа вербального компонента и анализа основных признаков невербального компонента;
- предложена типология исследуемых жанров по характеру соотношения вербального и невербального компонентов, углубляющая представления о жанровой специфике песенно-поэтических текстов.

Практическая значимость исследования определяется тем, что его результаты могут быть использованы при чтении курсов стилистики английского и русского языка, общей теории текста, в преподавании современного английского языка, при исследовании песенно-поэтических текстов различных жанров. Разработанная комплексная методика установления жанра песенно-поэтических текстов может быть применена как в исследованиях других креолизованных текстов, так и в разработке приемов обучения иностранному языку с использованием песенно-поэтического материала, а также при углубленном изучении культуры англоговорящих и русскоговорящих стран. Представленные поликодовые модели могут служить основой для идентификации жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов в исследовательской и образовательной практике.

На защиту выносятся следующие **положения**.

1. Песенно-поэтический текст представляет собой особый тип креолизованного художественного текста, в котором вербальный и невербальный компоненты образуют структурное и функциональное единство; его коммуникативная специфика реализуется через свободу интерпретации и диалогическую

природу, а техника построения – через использование широкого арсенала стилистических средств.

2. Лингвокультурная специфика песенно-поэтического текста проявляется на нескольких уровнях: культурно-языковой код связывает языковые единицы с культурными смыслами; языковая картина мира отражает коллективные представления и ценностные ориентации; диалог культур и интертекстуальность выступают механизмами трансляции культурных смыслов. Невербальный компонент также обладает культурной спецификой и вступает в разные типы взаимодействия с вербальным компонентом (синхронное усиление, контрастное взаимодействие, автономное культурное значение).
3. Жанровая принадлежность песенно-поэтического текста определяется не суммой изолированных признаков вербального и невербального компонентов, а характером их корреляции. Для каждого из исследуемых жанров (рок, джаз, поп, рэп) существует устойчивый набор вербальных маркеров и типовых структур невербального компонента, образующих жанрово-специфические поликодовые модели. Характер связи между компонентами вариативен: в вербально-доминирующих жанрах (рэп, поп) идентификация надежно осуществляется уже по тексту; в поликодово-зависимых (рок) необходимо единство слова и музыки; в поликодово-сбалансированных (джаз) оба компонента вносят сопоставимый вклад.
4. Поликодовая модель песенно-поэтического текста представляет собой устойчивый алгоритм построения произведения, основанный на специфическом сочетании и порядке использования языковых средств и музыкальных элементов. Каждая модель включает типовую последовательность невербальных элементов (вступление, куплет, предприпев, припев, инструментальное соло, проигрыш) и локализацию вербальных маркеров в структуре произведения, а также фиксирует характер корреляции между компонентами.

5. При структурной идентичности невербального компонента в русскоязычных и англоязычных текстах вербальное наполнение обнаруживает как универсальные черты, так и культурно обусловленные различия, что позволяет говорить о поликодовой модели жанра как об инварианте, реализующемся в конкретных лингвокультурных контекстах с определенной вариативностью. Фундаментальные лингвокультурные различия между моделями песенно-поэтических текстов на русском и английском языках в пределах каждого отдельного жанра отсутствуют.
6. Лингвокультурный портрет каждого жанра песенно-поэтического текста складывается из устойчивого набора ценностных ориентаций, вербальных и невербальных маркеров. В русской традиции рок тяготеет к антитезе (фиксирующей бинарные оппозиции русской культуры), а поп – к диалогической стратегии (обращения, повелительные глаголы). В англоязычной традиции рок ориентирован на процессуальные приемы (градация, эпифора), а поп – на эмоционально-звуковую непосредственность (междометия). Джаз и рэп демонстрируют универсальные модели с минимальными лингвокультурными различиями.
7. Глобализация не уничтожает национальную специфику песенно-поэтического текста, а создает новые формы культурной гибридизации. Русскоязычные исполнители переосмысливают западные жанровые образцы, наполняя их локальным содержанием (экзистенциальная тоска в русском роке, романсовая традиция в русском джазе, постсоветская аномия в русском рэпе). Такие культурные гибриды требуют от слушателя владения определенными культурными кодами и сохраняют актуальность лингвокультурного анализа песенно-поэтического текста даже в эпоху глобализации.

Достоверность научных результатов и выводов диссертации обеспечивается ее теоретико-методологической основой, совокупностью методов, адекватных целям, задачам и предмету исследования, репрезентативным объемом проанализированного материала песенно-поэтических текстов, подтверждается

фактами и данными, полученными в экспериментальной работе, а также сопоставимостью полученных результатов с актуальными исследованиями текстов различных типов, в том числе креолизованных.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись на семинарах бакалавров и магистрантов кафедры английской филологии Алтайского государственного педагогического университета (Барнаул, 2016 г.), кафедры лингвистики, перевода и иностранных языков Алтайского государственного университета (Барнаул, 2017 г.), кафедры «Английский язык» Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова (Барнаул, 2018 г.), на многочисленных заседаниях научного сообщества обучающихся ИФИЯМ КемГУ и в виде докладов на научно-практических конференциях: «Язык. Культура. Коммуникация» (Барнаул, 2017; 2018); XXI городская научно-практическая конференция молодых ученых «Молодежь – Барнаулу» (Барнаул, 2018), II Всероссийская научная конференции «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания филологических дисциплин», приуроченная к 125-летию со дня рождения М.М. Бахтина (Кемерово, 2020), международная научно-практическая конференция «Проблемы научно-практической деятельности. Поиск и выбор инновационных решений» (Пенза, 2020), международная научно-практическая конференция «Лингвистические и культурологические аспекты современного инженерного образования» (Томск, 2020).

Основные результаты работы отражены в 15 публикациях объемом 5,48 усл. печ. л, 4 статьи опубликованы в изданиях, включенных в перечень ВАК РФ.

Структура диссертационной работы. Диссертация объемом 192 страницы состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений. Список литературы включает 230 наименований, из которых 37 – на иностранных языках.

Во введении обосновывается актуальность исследования, определяются его объект и предмет, формулируются цель, задачи и гипотеза, характеризуются теоретико-методологическая основа и методы исследования, раскрываются научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

В первой главе «Теоретические основы изучения художественного и поэтического текста» рассматриваются основные подходы к анализу текста в современной лингвистике, проблема классификации текста и ее значение для лингвистики, а также основные категории художественного текста и специфика поэтического текста как его разновидности.

Во второй главе «Лингвокультурные параметры поликодового песенно-поэтического текста» определяется статус песенно-поэтического текста как поликодового образования, анализируются его структурная организация и аттрактивность, выявляются лингвокультурные параметры ППТ и составляются лингвокультурные портреты жанровых разновидностей (рок, джаз, поп, рэп).

В третьей главе «Экспериментальная верификация поликодовых моделей песенно-поэтического текста» проводится количественный анализ вербальных маркеров в русскоязычных и англоязычных текстах исследуемых жанров, строятся поликодовые модели, описываются ход и результаты экспериментального исследования по идентификации жанровой принадлежности.

В заключении подводятся итоги диссертационного исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшего изучения проблемы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Феномен текста на протяжении длительного времени занимает центральное место в исследованиях как отечественной, так и зарубежной лингвистики, что обусловлено его многомерной природой и сложностью интерпретации в рамках различных научных парадигм. В современной науке о языке текст рассматривается сквозь призму целого ряда подходов: структурного, семиотического, когнитивного, прагматического и дискурсивного, каждый из которых акцентирует внимание на определённых аспектах его организации и функционирования. В содержательном плане текст интерпретируется как целостное информационно-смысловое образование, обладающее внутренней завершённостью и направленностью; в рамках деятельностного подхода он осмысливается как результат интенциональной речемыслительной активности автора, ориентированной на достижение определённых коммуникативных целей; с позиции рецептивной парадигмы текст предстает как объект интерпретации, включённый в процессы декодирования и смыслопорождения адресатом; наконец, в структурном отношении он определяется как упорядоченная система языковых и стилистических средств, организованных в соответствии с принципами текстуальности. Многообразие теоретических подходов и методологических установок обуславливает отсутствие единой дефиниции текста, что свидетельствует о его концептуальной сложности и междисциплинарном статусе.

Этимологически термин «текст» восходит к латинскому *textus* («ткань», «переплетение», «соединение»), что метафорически отражает его сущностную характеристику как структурно организованного и семантически связанного целого. В рамках лингвистической традиции текст, как правило, определяется как иерархически упорядоченная последовательность речевых единиц – от высказываний до сверхфразовых единств и более крупных композиционных сегментов, объединённых на основе семантической и грамматической связности [Солганик, 2000, с. 16]. Данная организация обеспечивает реализацию таких

фундаментальных категорий текста, как когезия и когерентность, выступающих ключевыми условиями его целостности и интерпретируемости. Связность текста проявляется через систему лексических, грамматических, логико-семантических и стилистических корреляций, формирующих его прагматическую направленность и интенциональность [Гальперин, 1981, с. 18]. Это позволяет рассматривать текст не как механическую совокупность языковых единиц, а как интегративное коммуникативное образование, обладающее собственной семантико-прагматической организацией [Кожевникова, 1977, с. 66].

В когнитивно-дискурсивной перспективе текст выступает как средство репрезентации и структурирования знания, отражающее особенности концептуализации мира и языковой картины действительности. Он функционирует не только как канал передачи информации, но и как механизм фиксации культурно-исторического опыта, а также как форма выражения индивидуального и коллективного сознания [Белянин, 1988, с. 6]. В данном контексте художественный текст приобретает особый статус: по мнению В. Г. Адмони, он представляет собой специфическую форму вербализации внутреннего мира автора, его эмоционально-экспрессивного опыта и концептуального осмысления реальности [Адмони, 1994, с. 120]. Таким образом, текст выступает как пространство взаимодействия когнитивных, культурных и эстетических факторов.

С семиотической точки зрения текст может быть интерпретирован как сложная система знаков, организованных в последовательность значимых единиц, функционирующих в рамках определённого коммуникативного кода [Сидоров, 1987, с. 38-39]. Важнейшими свойствами данной системы являются связность и целостность, обеспечивающие интеграцию всех элементов текста в единую структуру, где каждая единица выполняет определённую функциональную нагрузку и участвует в реализации общего коммуникативного замысла [Валгина, 2003, с. 7]. При этом текст характеризуется не только внутренней организованностью, но и открытостью к интерпретации, что обуславливает вариативность его смыслового восприятия в зависимости от когнитивных установок и интерпретативных стратегий адресата.

Вместе с тем разнообразие подходов и характеристик текста создаёт ряд дискуссионных вопросов, требующих дальнейшего изучения.

1.1. Основные подходы к анализу текста в современной лингвистике

В современной лингвистике теория текста продолжает оставаться предметом интенсивного изучения, поскольку до сих пор сохраняются вопросы как относительно самой сущности текста, так и касательно его типологической классификации. Исследователи рассматривают текст с различных точек зрения, что обусловлено многоаспектной природой этого объекта.

В ряде современных лингвистических исследований текст осмысливается прежде всего как результат взаимодействия языковых и внеязыковых факторов. Его формирование обусловлено влиянием социокультурной среды, исторического контекста, а также индивидуально-личностных характеристик автора, включая его когнитивный и культурный опыт. В этом аспекте текст представляет собой совокупность языковых элементов, которые интегрируются в целостную структуру под воздействием указанных факторов, а его организация определяется не только внутренними закономерностями языка, но и условиями порождения, включая временные и пространственные параметры [Баженова, 2010; Бухбиндер, 1978; Кожина, 2011; Котюрова, 2017; Купина, 1991; Сиротинина, 1994; Кожина, Одинцов, 1982].

Подобная интерпретация позволяет рассматривать текст как динамическое образование, в котором языковые средства функционируют не изолированно, а в системе, соотнесённой с коммуникативной задачей и прагматической установкой автора. Таким образом, структура текста оказывается тесно связанной с его функциональной направленностью и условиями реализации в конкретной речевой ситуации. Рассмотрение текста как динамической единицы позволяет изучать его в процессе порождения, формирования и восприятия [Дымарский, 1988; Кубрякова, 2001; Мельчук, 2012; Мурзин, 1991; Перфильева, 2006; Чувакин, 2003]. Он является объектом текстовой деятельности [Варшавская, 1985; Дридзе, 1979, 1984; Мышкина, 1991, 1997] и предметом теории интерпретации [Васильев, 1994;

Васильева, 1998; Долинин, 2010; Домашнев, 1989; Кухаренко, 1988]. В рамках этого направления анализируется процесс текстообразования, включающий этапы планирования, реализации и сопоставления замысла с конечным результатом, что отражает дуальную природу текста как процесса и продукта.

Вместе с тем в рамках структурно-семиотического подхода текст трактуется как сложная знаковая система, представляющая собой упорядоченную последовательность значимых единиц. Его исследование осуществляется в различных плоскостях – от анализа внутренней организации до изучения коммуникативных и прагматических характеристик. Особое внимание уделяется синтагматическим связям между элементами текста, а также их парадигматическим отношениям, что позволяет выявить механизмы формирования смысловой целостности. При этом текст рассматривается как интонационно и семантически завершённое образование, функционирующее в определённом социокультурном контексте [Баранник, 1990; Баранов, 2007; Гак, 1979; Лосева, 1980; Москальская, 1981; Новиков, 1988; Тураева, 1994; Барт, 1994; Эко, 2016].

Совмещение указанных подходов позволяет представить текст как многоуровневую и полифункциональную систему, в которой внутренние языковые механизмы организации неразрывно связаны с внешними условиями его порождения и функционирования. Это обеспечивает комплексное понимание текста как особого коммуникативного феномена, обладающего как структурной упорядоченностью, так и контекстуальной обусловленностью.

В современных гуманитарных науках текст всё чаще осмысливается как антропоцентрический и одновременно семиотически сложный феномен, находящийся в фокусе различных исследовательских направлений. В рамках данного подхода он рассматривается как объект междисциплинарного анализа, объединяющий герменевтические, семиотические и когнитивные параметры, что обуславливает его включённость в предметное поле различных гуманитарных дисциплин [Арнольд, 1995; Брудный, 2005; Лотман, 1972; Руднев, 2000; Эко, 2016].

С этой точки зрения текст выступает не только как структурированная знаковая система, но и как культурно обусловленный феномен интерпретации, при этом степень разработанности его отдельных аспектов в различных теориях остаётся неравномерной, что связано с многослойностью и полифункциональностью самого объекта исследования. В результате филологический анализ текста формируется как комплексная область знаний, включающая теорию текста, лингвистику текста, герменевтику, а также элементы грамматического и стилистического анализа, что подчёркивает его интегративный характер.

В более широком культурологическом контексте текст интерпретируется как значимый элемент культурной системы, выполняющий функции медиатора в процессах межкультурной коммуникации и одновременно выступающий объектом типологического описания и классификации [Галеева, 1992; Гюббенет, 1991; Сорокин, 1989]. Такая трактовка позволяет рассматривать текст как носитель культурной памяти, в котором фиксируются ценностные ориентиры, социальные нормы и исторически обусловленные модели поведения, характерные для определённого социокультурного периода.

Одновременно текст анализируется в рамках психо- и социолингвистического подходов как образование, в котором взаимодействуют индивидуально-психологические характеристики автора и особенности рецептивной деятельности адресата [Белянин, 2000; Дейк, 1988; Залевская, 1982, 1983, 1988; Красных, 2001; Мурзин, 1991; Новиков, 1991; Пищальникова, 2007; Сорокин, 1989; Шабес, 1989]. В этом аспекте текст предстает как результат сложной координации когнитивных, языковых и социальных факторов, определяющих как его порождение, так и последующую интерпретацию.

Существование множества направлений исследования текста указывает на необходимость понимания его с разных сторон. Это позволяет выявить общие характеристики текста и его индивидуальные особенности. Как подчеркивает Г. В. Колшанский, «необходимость комплексного изучения текста не есть методическое

требование, оно есть выражение существа самого объекта» [Колшанский, 1984, с. 15].

Развитие теории текста обусловило формирование нескольких базовых исследовательских парадигм, среди которых традиционно выделяются лингвоцентрическая, текстоцентрическая и антропоцентрическая. Каждая из них представляет собой самостоятельный ракурс описания текстового феномена и включает ряд более частных направлений анализа – коммуникативное, прагматическое, жанрово-стилистическое, психолингвистическое и деривационное. Совокупность данных подходов обеспечивает многоаспектное рассмотрение текста и способствует решению задач его типологизации и классификации.

Лингвоцентрическая парадигма ориентирована прежде всего на исследование текста через систему языковых средств и закономерностей их функционирования. В её рамках внимание сосредоточено на анализе языковых единиц различных уровней, а также на выявлении индивидуально-авторских особенностей речевой организации, то есть идиостилия конкретного автора [Григорьев, 1979; Джанджакова, 1990; Казарин, 2018; Кожин, 1982; Лотман, 1970, 1979, 1996; Новиков, 1988, 1991; Шанский, 1990]. Данный подход позволяет детально описывать лексическую, грамматическую и стилистическую структуру текста, выявляя принципы её внутренней организации. В системно-функциональной интерпретации особое внимание уделяется актуализации языковых средств в соответствии с авторским замыслом, а также их роли в репрезентации индивидуальной картины мира [Болотнова, 1996; Кожина, 2011]. В контексте анализа песенно-поэтических текстов именно лингвоцентрический подход выступает базовым, поскольку он позволяет установить набор языковых средств, характерных для различных жанровых разновидностей.

Текстоцентрический подход, в отличие от лингвоцентрического, рассматривает текст как автономное и завершённое продукт речевой деятельности, абстрагируясь от факторов авторства и внешнего контекста. Основное внимание в рамках данного направления уделяется внутренней организации текста, включая

его семантические, грамматические и синтаксические характеристики. Существенный вклад в развитие данного подхода внесли Н. С. Пospelов и И. А. Фигуровский, обосновавшие необходимость анализа сложных синтаксических образований как носителей завершённого смыслового содержания [Пospelов, 1948, с. 32; Фигуровский, 1961; Гальперин, 1978; Зарубина, 1979; Золотова, 1979; Кухаренко, 1988; Лосева, 1980; Солганик, 2000]. В рамках текстоцентрической парадигмы текст рассматривается как структурно целостная система, в которой языковые единицы функционируют в пределах единого композиционно-смыслового пространства. Это позволяет выявлять устойчивые жанровые модели и специфические принципы организации песенно-поэтических текстов.

Антропоцентрическая парадигма исследования текста основывается на признании центральной роли человеческого фактора в процессах текстопорождения и текстовосприятия. В рамках данного подхода текст рассматривается прежде всего, как результат взаимодействия участников коммуникации (автора и реципиента), а также как объект интерпретации, в котором реализуются механизмы понимания, смыслообразования и прагматического воздействия на адресата [Бахтин, 2000; Бенвенист, 1974; Звегинцев, 1980; Кубрякова, 1994, 2021; Маслова, 2001; Мурзин, 1991]. Такая исследовательская перспектива приобретает особую значимость при анализе песенно-поэтических текстов различных музыкальных жанров, поскольку позволяет учитывать как индивидуально-психологические параметры авторской интенции, так и особенности эмоционально-когнитивного восприятия аудитории.

Реализация антропоцентрического подхода осуществляется через систему взаимосвязанных исследовательских направлений, каждое из которых фокусируется на определённом аспекте человеческого участия в коммуникации. Психолингвистическое направление ориентировано на изучение процессов речемыслительной деятельности, механизмов восприятия и порождения текста, а также когнитивной обработки информации; при этом текст рассматривается одновременно как процесс и результат речевой деятельности с позиций автора и адресата [Выготский, 1987; Дридзе, 1984; Жинкин, 1958, 1964, 1982; Kovecses,

1990; Леонтьев, 2005; Лурия, 1998; Шахнарович, 1991; Meyer, 1956; Rohrmeier, 2011; Бабенко, Казарин, 2003, с. 16-17].

Прагматическое направление трактует текст как форму речевого действия, направленного на достижение определённого коммуникативного эффекта и воздействие на адресата, что позволяет рассматривать его как реализацию речевого акта [Баранов, 2007; Стырина, 2005, с. 19]. Коммуникативный подход, в свою очередь, акцентирует внимание на структуре взаимодействия участников дискурса и организации процесса общения [Болотнова, 2006; Золотова, 1979].

Жанрово-стилистическое направление исследует текст с точки зрения его принадлежности к определённым жанровым моделям и стилистическим системам, а также особенностей их реализации в различных дискурсивных практиках; при этом особое внимание уделяется структурной организации и уровневому строению текстов [Бахтин, 1975; Кожина, 2002; Федосюк, 2000; Шмелева, 1997; Ballard, 1999; Diaz-Bone, 2002; Weinstein, 2000; Новиков, 1991, с. 117].

Деривационный подход рассматривает текст как результат процессов порождения, связанных с «мыслеобразованием», и направлен на выявление динамики текстообразования и закономерностей формирования семантических структур [Мурзин, 1991; Кубрякова, 2001, с. 75]. Особенно важно это для анализа песенно-поэтических текстов, в которых повторяющиеся композиционные элементы (куплет, припев), а также лексико-синтаксические повторы выступают средством организации целостной структуры и обеспечивают её когерентность.

В целом современные подходы к анализу текста взаимодополняют друг друга, отражая его сложную структуру и многообразие свойств. Текст обладает динамическими, экстра- и интралингвистическими параметрами, проявляет типологические признаки, обусловленные конкретными коммуникативными ситуациями. Современные исследования активно интегрируют филологические, психолингвистические и семиотические данные, рассматривая текст как сложный лингвосомиотический объект, который одновременно выражает мысль автора, его замысел и воздействует на адресата [Бабенко, Казарин, 2003, с. 13]. При этом

тексты проявляют ситуативность и включают в себя фоновое знание автора и реципиента, не всегда явно представленное в материальной форме текста.

1.2. Проблема классификации текста и ее значение для лингвистики

В современной лингвистической науке отсутствие единой, общепринятой классификации текстов продолжает оставаться предметом активного обсуждения и исследования. Потребность в уточнении критериев классификации обусловлена тем, что текст как объект анализа отличается многоаспектностью и комплексностью, а попытки его типологического упорядочения сталкиваются с рядом методологических и теоретических трудностей. На практике выделение отдельных типов текстов часто происходит интуитивно, что гораздо легче, чем построение системного теоретического обоснования. Таким образом, «образцы текстов» выступают как социально осмысленные и узнаваемые единицы, благодаря чему даже неспециалист, как правило, способен интуитивно разграничивать художественные и нехудожественные тексты, а также идентифицировать официальные сообщения, рекламные материалы и иные типы текстовой продукции [Валгина, 2003, с. 6].

Проблема отсутствия единых классификационных критериев имеет многоплановое значение для лингвистики. Во-первых, без нее невозможно построить непротиворечивую типологию, охватывающую разнообразие текстов и позволяющую сопоставлять результаты различных исследований. Во-вторых, затрудняется идентификация новых и гибридных форм текста – таких как креолизованные, поликодовые или гипертексты, которые не вписываются в традиционные категории. В-третьих, отсутствие четкой типологии осложняет выявление жанровой специфики, поскольку жанр определяется через совокупность признаков, отнесенных к определенному типу. В-четвертых, разработка адекватных методов анализа текстов невозможна без понимания их типовой принадлежности, так как разные типы требуют различных инструментов исследования. Наконец, отсутствие системной классификации осложняет преподавание языка и литературы: учебные программы и методики основываются

на интуитивно выделяемых типах текстов, которые не имеют строгого теоретического обоснования.

Процесс выработки универсальных критериев классификации текстов осложняется отсутствием единой терминологической базы. В теоретических исследованиях нередко наблюдается терминологическая неоднородность, выражающаяся в параллельном использовании таких понятий, как «вид текста», «тип текста», «класс текстов», «тип дискурса», «тип речи» и «форма текста». Подобная вариативность понятийного аппарата приводит к концептуальной неустойчивости и затрудняет формирование системного подхода к анализу текстов [Гвецнадзе, 1986, с. 11].

Вопросы типологии и классификации текстов остаются предметом активного научного обсуждения и представлены в значительном числе исследований [Бабенко, 2003, 2004; Баранов, 2007; Валгина, 2003; Гвецнадзе, 1986; Ейгер, 1974; Каменская, 1990; Хартманн, 1978; Якобсон, 1975]. Анализ этих работ показывает, что выделение типов текста определяется не только их внутренними структурно-языковыми характеристиками, но и условиями порождения и последующего восприятия. В данном контексте существенное значение приобретает разграничение языковой и коммуникативной компетенции: первая обеспечивает способность конструировать и интерпретировать грамматически корректные высказывания, тогда как вторая связана с умением создавать и понимать различные типы текстов в зависимости от конкретной речевой ситуации [Гвецнадзе, 1986, с. 67].

Выбор оснований для типологизации напрямую обусловлен сложной и многослойной природой текста. Один и тот же текст может быть отнесён к различным типологическим категориям в зависимости от выбранного исследовательского ракурса и набора критериев. В рамках теоретически оптимальной модели типологии целесообразно учитывать два взаимодополняющих направления анализа: коммуникативно-функциональное и структурно-семиотическое. Отдельные исследователи также предлагают комбинированный подход, основанный на интеграции экстра- и

интратекстуальных признаков, что позволяет получить более дифференцированную и точную типологическую картину [Гвещнадзе, 1986, с. 78].

Существующие классификации текстов условно разделяются на общие и детализированные. Общие классификационные модели опираются на широкие функциональные, информационные, структурно-семиотические и коммуникативные параметры. В свою очередь, частные (детализированные) классификации основываются на более конкретных характеристиках, включая структурные, функционально-стилистические и прагматические особенности, а также такие свойства текста, как степень эксплицитности замысла, алгоритмизированность, подготовленность, целостность и связность [Бабенко, 2004, с. 46–49]. В рамках функционального подхода текст рассматривается как результат речевой деятельности, при этом подчёркивается, что каждый конкретный текст представляет собой реализацию определённого типа, а не абстрактной универсальной категории [Brinker, 1992, с. 10].

Формирование общих определений типа текста и принципов классификации требует интеграции подходов общей и функциональной лингвистики. М. Ю. Олешков выделяет несколько ключевых целей единой типологии: установление общих принципов анализа текста; выявление признаков, объединяющих тексты определённого типа; исследование интертекстуальности; и уточнение определения самой категории «текст» [Олешков, 2006, с. 51].

К. Бринкер предлагает разграничение общих текстовых признаков на три взаимосвязанные группы, каждая из которых отражает различные аспекты функционирования текста. К контекстуальным (ситуативным) признакам относятся характеристики коммуникативной ситуации и условий её реализации; коммуникативно-функциональные признаки связаны с интенциональностью участников коммуникации и спецификой речевого взаимодействия; структурно-лингвистические параметры охватывают тематическую организацию и грамматико-синтаксическое оформление текста [Brinker, 1992, с. 132].

Значительный интерес представляет типологическая модель Дж. Лемке, в рамках которой текст интерпретируется как социально обусловленный феномен,

находящийся в тесной взаимосвязи с эволюцией культурных практик и технологических форм коммуникации. Согласно данной концепции, выделяются три базовых историко-коммуникативных типа текстов: сакральные тексты, характеризующиеся устойчивостью и фиксированностью содержания; стандартизированные тексты эпохи печатной культуры; а также тексты современной медиакультуры, отличающиеся вариативностью форм репрезентации и включением мультимодальных компонентов, включая гипертекстовые структуры и креолизованные формы [Lemke, 2013, с. 135].

Психолингвистический подход рассматривает эмоционально-смысловую доминанту как центральный элемент текста, особенно художественного, формирующий его структуру и языковые особенности. В песенно-поэтических текстах эта доминанта часто задается музыкальной составляющей, что усиливает когнитивное и эмоциональное воздействие на реципиента.

Современные тексты быстро реагируют на изменения в обществе, что приводит к появлению новых типов: SMS, электронная почта, онлайн-чаты. При этом набор типовых текстов в разных языковых сообществах отличается в зависимости от социокультурных особенностей и личного коммуникативного опыта [Олешков, 2006, с. 53].

Жанровая специфика и типология текстов представляют собой самостоятельную проблему: жанры не имеют четких границ и могут пересекаться, что усложняет построение классификации [Бабенко, 2003, с. 51]. При этом тип текста определяется объединением текстов с одинаковыми коммуникативными целями, сходными грамматическими и тематическими характеристиками [Lexikon, 1986, с. 281; Олешков, 2006, с. 50].

С позиции структурной организации тексты могут быть дифференцированы на простые, к которым относятся, например, заголовки, рекламные сообщения и лозунги; сложные, представленные такими жанрами, как роман, поэма или монография; а также комплексные, включающие феномен «текста в тексте» и отличающиеся более сложной многоуровневой организацией и повышенной когнитивной нагрузкой при восприятии [Бабенко, 2004, с. 46].

Функционально-стилистическая типология текстов основывается на учёте коммуникативных целей и сферы речевого взаимодействия, в рамках которой традиционно выделяются официально-деловые, научные, публицистические, разговорные и художественные тексты как основные функциональные разновидности языка [Кожина, 2002; Сиротинина, 1994].

В психолингвистическом аспекте различаются нормативные тексты с цельной и связной структурой и деграмматикализованные тексты, характеризующиеся слабой связностью элементов [Сахарный, 1994, с. 18]. А. Н. Баранов выделяет тексты по алгоритмизации: фиксированные, полуфиксированные и нефиксированные [Баранов, 2007, с. 243]. Функционально-прагматический параметр учитывает субъективную модальность автора и восприятие читателя, что особенно важно для анализа художественных текстов [Бабенко, 2003, с. 48-49].

В контексте анализа песенно-поэтического текста особую значимость приобретает его дифференциация на художественные и нехудожественные типы, основанная на комплексе релевантных критериев. К числу таких оснований относятся степень соотнесённости текста с практической жизнедеятельностью, доминирование эстетической функции, наличие имплицитных смысловых слоёв, а также установка на множественность и неоднозначность интерпретации [Гвещадзе, 1986, с. 91]. В художественных текстах содержание часто неоднозначно и предполагает интерпретацию, тогда как нехудожественные тексты строятся по законам логического мышления и ориентированы на однозначное восприятие [Ленсу, 1986, с. 37; Валгина, 2003, с. 71].

Таким образом, проблема классификации текстов в лингвистике связана с тем, что текст представляет собой многомерный объект, который может быть типологизирован по разным основаниям (коммуникативная цель, сфера общения, способ передачи, объем, стилевая принадлежность и др.). Разные исследователи предлагают различные критерии, иерархия которых не установлена, что приводит к сосуществованию множества частных классификаций, не сводимых к единой.

Особую сложность представляют художественные тексты, границы которых размыты и которые могут совмещать признаки нескольких типов.

Соответственно, от общих вопросов типологии и классификации текстов необходимо перейти к рассмотрению специфики поэтического текста как особой разновидности художественного – именно в этом качестве песенно-поэтический текст наследует основные категории и свойства поэзии, которые, однако, трансформируются под влиянием его поликодовой природы.

1.3. Основные категории художественного текста

Текст, являющийся объектом лингвистического анализа, представляет собой многоуровневую и функционально неоднородную систему, характеризующуюся совокупностью взаимосвязанных признаков, реализующихся в различных структурных и семантических формах. Данные признаки отражают как системную сложность языка как универсального средства коммуникации, так и специфику художественного моделирования действительности в рамках текстовой деятельности. В современной лингвистике наибольшую степень теоретической разработанности получили характеристики художественного текста, что обуславливает возможность формирования целостного категориального подхода к его интерпретации как сложноорганизованного семиотического образования. В рамках данного подхода текстовые категории рассматриваются как устойчивые когнитивно-языковые механизмы репрезентации его сущностных свойств, объективируемые посредством регулярных языковых средств различного уровня.

Категориальная организация художественного текста выступает одним из центральных объектов лингвистического описания, поскольку именно система категорий обеспечивает его семантическую многослойность, эстетическую завершенность и функциональную вариативность. В рамках традиционной лингвистической парадигмы к числу базовых категорий относят информативность, членимость, пространственно-временную континуальность, когезию, завершенность, автосемантию, ретроспекцию, проспекцию, интеграцию, подтекст

и модальность [Гальперин, 1981]. Указанный перечень существенно расширяется за счёт введения дополнительных параметров, таких как эмотивность [Шаховский, 2008], напряжённость [Адмони, 1994] и интертекстуальность [Schaar, 1975; Арнольд, 1995; Фатеева, 2000], которые отражают когнитивно-прагматические и межтекстовые механизмы организации художественного дискурса. Каждая из перечисленных категорий реализует специфическую функцию в структуре текста, обеспечивая его многомерное восприятие и формирование эстетически значимого смыслового поля.

Несмотря на концептуальную взаимосвязанность формально-структурных и семантико-функциональных параметров текста, в исследовательской практике допускается их аналитическое разделение, что обусловлено необходимостью выявления частных закономерностей текстовой организации и особенностей их рецепции. В этом контексте текстовые категории условно дифференцируются на содержательные, функциональные и формальные, однако подобная типология носит методологически условный характер и не отражает их реального синкретизма. В художественном тексте все категории функционируют в состоянии системного взаимодействия и взаимопроникновения, формируя единый когнитивно-эстетический комплекс, который обеспечивает целостность восприятия и интерпретации текста как внутренне организованного семиотического образования с выраженной художественной доминантой.

Целостность и связность текста выступают фундаментальными характеристиками как художественных, так и нехудожественных речевых произведений, обеспечивая их системную организованность и коммуникативную завершённость. При этом целостность преимущественно соотносится с содержательным уровнем текстовой организации, тогда как связность реализуется на уровне плана выражения, выступая механизмом структурно-семантической координации элементов текста.

Поддержание текстовой целостности обеспечивается комплексом взаимосвязанных категорий, включая информативность, интегративность, завершённость, хронологическую организацию (категории времени и пространства

текста), а также параметры авторской и персонажной репрезентации, экспрессивности, модальности и эмотивности, формирующие многослойную смысловую структуру высказывания [Бабенко, 2003, с. 41]. В художественных текстах целостность формируется не только через вербальные средства, но и через невербальные компоненты: ритм, визуальные образные элементы, структурные повторения, что усиливает воздействие на читателя и углубляет его эмоциональное и интеллектуальное восприятие произведения.

Значимое место в теории текста занимает ситуативно обусловленный характер его целостности, который проявляется непосредственно в акте рецепции и интерпретации и определяется совокупностью экстралингвистических факторов, включая индивидуальный опыт реципиента, его культурную принадлежность, уровень образования и когнитивно-перцептивные особенности. В данном контексте целостность текста предстает как динамическая характеристика, актуализирующаяся в конкретной коммуникативной ситуации взаимодействия текста и читателя [Сорокин, 1989, с. 25].

При анализе внутренней организации текста можно выделить его структурные сегменты, которые, несмотря на членимость, сохраняют семантическое единство и обеспечивают непрерывность развертывания событий, фактов и действий. При этом межфрагментные связи не всегда получают эксплицитное выражение посредством формально-грамматических средств (например, союзов, причастных или деепричастных конструкций), что указывает на наличие скрытых механизмов текстовой связности. Для обозначения таких отношений И. Р. Гальперин вводит категорию «когезия» (связность), понимаемую как особый тип текстовой интеграции, обеспечивающий континуум, то есть «логическую последовательность, взаимозависимость отдельных сообщений, фактов, действий» [Гальперин, 1981, с. 74].

Категория континуума, реализующаяся через пространственно-временные и событийные координаты текста, интерпретируется как специфическая форма художественного моделирования категорий времени и пространства объективной действительности [Гальперин, 1981, с. 97]. В свою очередь, когезия как форма

текстовой связности характеризуется более высокой степенью эксплицитности по сравнению с иными текстовыми категориями, поскольку проявляется в явных лексико-грамматических и синтаксических взаимодействиях единиц текста на уровне их сочетаемости и композиционного развертывания.

Существенным аспектом текстовой связности является её интенциональная обусловленность: автор целенаправленно структурирует текстовое пространство, сегментируя его на смысловые блоки и формируя как внутритекстовые (интрасвязность), так и внешнетекстовые (экстрасвязность) корреляции, реализующиеся на различных языковых уровнях – от графического и фонетического до лексико-синтаксического и ритмико-композиционного [Бабенко и др., 2003, с. 41]. При этом указанные типы связности не обладают жестко фиксированными границами, функционируя в условиях относительной автономии, однако находятся в состоянии взаимной обусловленности, при котором изменение одного параметра неизбежно отражается на организации другого.

Целостность и связность оказывают влияние на другие категории текста. Так, завершенность текста проявляется через обозначение начала и конца произведения: название может выполнять функцию маркера начала, а заключительный эпизод или последняя фраза – функцию маркера конца текста, подчеркивая завершенность развертывания фабулы [Гальперин, 1981, с. 135]. Категории ретроспекции и проспекции обеспечивают временные и причинно-следственные связи в тексте. Ретроспекция направляет читателя к уже изложенной информации, создавая когезивный эффект, укрепляющий внутреннюю связность текста. Проспекция, в свою очередь, побуждает читателя предвидеть развитие событий и активизирует его воображение, что особенно заметно в художественных произведениях с напряженным сюжетом [Лошаков, 2004, с. 338]. Обе категории могут проявляться как авторскими, так и читательскими усилиями интерпретации. Модальность текста также является значимой категорией, соотносящейся с модальностью предложения. Она отражает отношение говорящего к действительности и выражается через оценочные и оценочно-субъективные средства языка [Гальперин, 1981, с. 119]. Отличие модальности текста от

модальности высказывания заключается в том, что художественный текст не имеет однозначного соответствия с реальностью, создавая многозначные интерпретационные возможности [Тураева, 1994, с. 110].

Диалогичность и антропоцентричность текста являются ключевыми признаками художественного произведения. Абсолютная антропоцентричность подразумевает наличие трех центров внимания: автора, читателя и персонажа, что обеспечивает глубину взаимодействия и восприятия [Гончарова, 2005, с. 7]. Диалогичность проявляется в способности текста вступать в интерпретативный диалог с читателем, учитывая его жизненный опыт, литературную подготовку и индивидуальные особенности [Гальперин, 1978, с. 28].

Интертекстуальность как категория текста тесно связана с диалогичностью. М. М. Бахтин подчеркивает, что любой художественный текст находится в постоянном диалоге с другими текстами и социальным контекстом, формируя структуру слова и смысла через пересечение речевых и культурных практик [Бахтин, 1975]. Ю. Кристева и Р. Барт отмечают, что интертекст формируется в результате пересечения текстов и цитатных структур, создавая уникальную ткань текста, где переплетаются культурные коды, ритмические структуры и фрагменты социальных идиом [Кристева, 1995, с. 453; Барт, 1994, с. 418]. Интертекстуальность является динамической категорией текста и обеспечивает его открытость и многослойность.

Текст как лингвистический объект характеризуется внутренней диалектикой статичности и динамичности, что обусловлено спецификой его функционирования в процессах порождения и восприятия. В статическом аспекте текст может быть рассмотрен как результат завершённой речемыслительной деятельности, зафиксированный в виде структурированной последовательности языковых единиц, тогда как в динамическом измерении он проявляется в процессе актуализации смыслов при чтении или слушании, обнаруживая свою процессуальную и функциональную природу [Бабенко, 2003, с. 44].

И. Р. Гальперин подчёркивает данную двойственность, отмечая, что текст в исходном состоянии представляет собой относительно статичную совокупность

дискретных элементов, однако в акте восприятия он «приходит в движение», актуализируя свои смысловые и структурные потенции и проявляя одновременно признаки покоя и активности [Гальперин, 1981, с. 19]. В развитие данной идеи З. Я. Тураева и И. А. Щирова интерпретируют динамичность текста как его ассоциативно-рецептивное свойство, ориентированное на адресата и открытое для множественных интерпретаций в зависимости от контекста восприятия [Тураева, 1986; Щирова, 2016].

Художественный текст, помимо указанной диалектики статичности и динамичности, обладает рядом специфических характеристик, среди которых выделяются напряжённость, эстетическая организация, образность и интерпретативная многоплановость. Категория напряжённости выполняет важную эстетико-психологическую функцию, обеспечивая поддержание читательского внимания на протяжении всего текстового развертывания и усиливая эмоционально-экспрессивное воздействие художественного произведения [Адмони, 1994]. Эстетичность проявляется через способность текста вызывать эстетический эффект, выражать индивидуальность автора и формировать уникальную картину мира [Болотнова, 1996, с. 40; Гальперин, 1981, с. 24]. Образность позволяет формировать в сознании читателя систему представлений и ассоциаций, тесно связанную с интерпретацией текста, которая становится творческим процессом взаимодействия автора и реципиента [Бабенко, 2003, с. 45].

Методы анализа художественного текста должны учитывать его целостность, связность и интегративность. И. Р. Гальперин отмечает, что анализ текста должен быть синтезирующим: изучать как отдельные элементы, так и их взаимосвязь, а также влияние на общую структуру произведения [Гальперин, 1981, с. 124]. Интеграция в художественном тексте позволяет глубже проникнуть в его содержание, раскрыть авторский замысел и взаимодействие всех категорий текста с языковыми и личностными возможностями читателя.

Таким образом, художественный текст предстает как сложная и многоплановая структура, где категории целостности, связности, модальности, ретроспекции, проспекции, антропоцентричности и интертекстуальности

взаимодействуют, создавая единое художественное и смысловое пространство, способное вызывать разнообразные интерпретации и эмоциональные отклики. Этот комплекс категорий делает художественный текст уникальным объектом лингвистического анализа, позволяя выявлять как внутренние закономерности текста, так и его взаимодействие с читателем, культурным контекстом и другими текстами.

1.4. Поэтический текст как тип художественного текста

Для комплексного, всестороннего и глубинного исследования поэтического текста ключевым является не только выявление его специфики, уникальных особенностей и эстетических характеристик, но и систематическое, детальное определение его основных структурных, семантических, стилистических, композиционных и содержательных свойств. Поэтический текст представляет собой особую, автономную разновидность художественного текста, в которой реализуется целый спектр текстовых категорий, функционирующих одновременно на нескольких уровнях: фонетическом, морфологическом, синтаксическом, композиционном, семантическом, прагматическом и эстетическом. Эти уровни находятся в сложной взаимосвязи и взаимозависимости, создавая многомерную систему художественного выражения, которая существенно отличает поэтическую речь от прозы, публицистического дискурса, научного текста и повседневной разговорной речи. Поэзия, в отличие от обычного текста, не только передает информацию, но и формирует особую художественную реальность, в которой слова, их звучание, расположение и ритмическая организация приобретают функциональную, эмоциональную и символическую значимость, создавая уникальный эстетический, эмоциональный и когнитивный опыт, способный влиять на восприятие читателя или слушателя на глубоком психоэмоциональном уровне.

Современное стиховедение, как самостоятельная научная дисциплина в составе литературоведения, представляет собой глубоко развитую, междисциплинарную область знания, объединяющую методы лингвистического

анализа, историко-культурного исследования, эстетического осмысления, а также психологические и когнитивные подходы к изучению поэтической речи. Исследования отечественных и зарубежных ученых, получившие широкое международное признание, охватывают комплекс проблем, связанных с генезисом стихотворного текста, исторической эволюцией стиховой формы, разнообразием поэтических техник и приемов, закономерностями организации поэтической речи на языковом уровне, а также психологическими механизмами восприятия поэзии. Кроме того, значительное внимание в научной литературе уделяется анализу структурно-функциональных различий между поэтическими и прозаическими текстами, что позволяет выявлять специфику художественной организации стиха в сопоставлении с другими формами словесного творчества [Белый, 1922; Бонди, 2013; Брюсов, 2014; Вежбицкая, 1978; Левый, 1974; Лотман, 1972, 1980, 1992; Майенова, 1978; Тарановский, 1953; Тимофеев, 1987; Томашевский, 2008; Тынянов, 1977; Шенгели, 1960]. Например, Б. В. Томашевский подчеркивал, что стихотворная речь отличается высокой структурной и семантической сложностью, требует особых методов анализа, а её внутренняя логика часто принципиально отличается от прозовой [Томашевский, 2008].

Ю. М. Лотман рассматривал поэтическую речь через историческую, культурную и функциональную призму, выделяя эволюционную последовательность усложнения жанров: от естественной разговорной речи к песне (где текст и мотив объединены), затем к «классической поэзии» и далее – к художественной прозе. Лотман подчеркивал, что стихотворная речь исторически была доминирующей формой словесного искусства, создавая особый художественный язык, отличающийся от обыденной разговорной речи и обеспечивающий создание автономной системы художественного выражения. Процесс формирования литературы в его концепции описывается через категории «расподобление» и «уподобление», где литература выступает как «структура структур», а язык перестает быть просто репрезентацией действительности и превращается в инструмент создания смыслов и моделирования художественной реальности [Лотман, 1972, с. 23-24].

Неотъемлемым и базовым структурным элементом поэтического текста является ритм, который выступает одновременно как эстетическая, так и организационная основа стихотворной речи. Природа ритма, механизмы его функционирования и способы реализации исследовались многими классическими и современными учёными: А. Белым [Белый, 1922], В. Я. Брюсовым [Брюсов, 2014], М. Л. Гаспаровым [Гаспаров, 1967], В. М. Жирмунским [Жирмунский, 1925], В. В. Ивановым [Иванов, 1966], А. П. Квятковским [Квятковский, 2020], А. Н. Колмогоровым [Колмогоров, 2015], П. А. Рудневым [Руднев, 1968–1978], Н. Д. Тмарченко [Тмарченко, 2001], К. Ф. Тарановским [Тарановский, 1953], Б. В. Томашевским [Томашевский, 2008] и В. Е. Холшевниковым [Холшевников, 1991]. Особое внимание уделялось метроритмическим структурам, которые обеспечивают возможность создания сложных ритмических и музыкальных эффектов, придавая каждому стихотворению индивидуальное звучание и эмоциональное окрашивание, что делает восприятие поэзии многоплановым и глубоко воздействующим [Гаспаров, 1967; Иванов, 1966; Квятковский, 2020; Колмогоров, 2015; Кондратов, 1962, 1963; Копчинская, 1966; Прохоров, 1984; Руднев, 1968–1978].

Ритм определяется как «правильное чередование, повторяемость одинаковых элементов» [Лотман, 1972, с. 45] и обладает уникальной способностью выявлять скрытые закономерности, уравнивать неравное, раскрывать сходство в различном и различие в сходном. В стихотворной речи членение текста осуществляется по метрическим, рифмовым и интонационным принципам, а не по синтаксису, что создает особую пластичность и динамику текста. Основные единицы организации стихотворного текста включают строку, строфу, четверостишие или двустишие, при этом строки могут пересекать границы предложений, создавая особую «речевую многоплановость». Стиховая структура предполагает чередование ударных и безударных слогов, формируя стопы различного типа и создавая музыкально организованное полотно текста, недоступное прозе.

Хотя стихотворная и прозаическая речь различаются структурно, существуют переходные формы, демонстрирующие взаимовлияние поэтических и

прозаических механизмов, такие как «стихи в прозе» или метризованная проза. Лотман утверждал, что стих – это сложная смысловая система, где каждый элемент несет значимую содержательную нагрузку и подчинён общим принципам ритма, рифмы, музыкальности и эвфонии [Лотман, 1972, с. 38]. Рифма выполняет не только акустическую функцию, но и объединяет отдельные строки в единую композицию, усиливая семантическую, ритмическую и эмоциональную согласованность текста [Жирмунский, 1925, с. 9].

В историческом аспекте ранняя европейская поэзия (псалмы, народные напевы, эпическая лирика) изначально не знала рифмы; её структурой служили интонация, музыкальность и повторение мотивов. Рифма как культурная и эстетическая форма появилась только с развитием письменной и декламационной традиции, выступая средством построения содержания, создания смысловой параллельности и ритмического согласования строк [Лотман, 1972, с. 61].

Помимо рифмы и ритма, поэтический текст характеризуется особой ролью интонации, которая передает эмоциональную, смысловую и выразительную информацию. Б. М. Эйхенбаум выделял три типа лирической интонации: декламативный (риторический), напевный (песенный) и говорной, при этом напевная интонация играет ключевую художественную роль [Эйхенбаум, 1969, с. 329, 333]. Взаимодействие ритма и интонации позволяет автору создавать динамику ударений и пауз, усиливая эмоциональное и выразительное воздействие текста на читателя или слушателя.

Музыкальность поэтического текста проявляется не только через акустическое звучание, но и через напряжение структурных элементов и фонем, создавая динамический поток и интенсивность восприятия. Аллюзии, цитаты и заимствования позволяют тексту вступать в диалог с другими произведениями, добавляя разнообразные семантические и эмоциональные оттенки, формируя культурный и межтекстовый контекст [Бахтин, 1979, с. 197; Волошинов, 1929, с. 136].

Графическая форма текста, хотя и вторична по отношению к устной традиции, структурирует стихотворение, отражает ритмическую организацию,

выделяет смысловые и эмоциональные акценты, а также указывает на художественные функции отдельных сегментов [Тасанбаева и др., 2014, с. 7; Валгина, 2003, с. 69; Лотман, 1972, с. 73].

Грамматические и лексические элементы поэтического текста подчиняются особым закономерностям. Поэзия превращает грамматические и лексические повторения в художественные приёмы, создавая новые смысловые и выразительные эффекты [Якобсон, 1975, с. 198]. Местоимения формируют систему отношений персонажей, виды глаголов и союзы усиливают реляционные значения, создавая сложную модель поэтического мира [Лотман, 1972, с. 86].

Принцип параллелизма является ключевым средством организации текста: сегменты считаются параллельными, если они частично тождественны и сравнимы по ключевым признакам, что позволяет раскрывать смысл одной части через другую, усиливая структурную, семантическую и эстетическую целостность произведения [Austerlitz, 1958, с. 69-71; Лотман, 1972, с. 90].

Таким образом, поэтический текст наследует все основные категории художественного текста – целостность, связность, модальность, интертекстуальность, диалогичность – но реализует их через особые средства: ритм, рифму, музыкальность, интонацию, графическую форму и взаимодействие с другими текстами. Эти признаки образуют сложную многослойную систему, обеспечивающую многоплановое восприятие текста, где музыкальный и ритмический компоненты усиливают выразительные возможности языка, создавая поликодовую художественную структуру, насыщенную семантическими, эмоциональными, эстетическими и когнитивными смыслами, что делает поэтический текст уникальным объектом литературоведческого исследования и предметом междисциплинарного анализа.

Выводы по Главе 1

Проведённый в Главе 1 теоретический анализ позволил комплексно структурировать основные научные подходы к изучению текста и аргументировать выбор методологических оснований настоящего исследования. Кроме того, были определены ключевые критерии классификации песенно-поэтического текста как разновидности художественного типа, а также уточнён категориальный аппарат, необходимый для описания его вербального компонента. В результате также были выделены и систематизированы специфические признаки поэтического текста, релевантные для последующего анализа его структурно-семантической организации.

Современные исследования позволяют констатировать, что текст представляет собой сложный многоаспектный объект лингвосемиотической природы, что, в свою очередь, обуславливает формирование и функционирование трёх основных исследовательских парадигм: лингвоцентрической, текстоцентрической и антропоцентрической. Каждая из указанных парадигм не является монолитной, а реализуется через совокупность более частных теоретико-методологических направлений, что создаёт основу для комплексного, полиаспектного анализа текстовых образований, в том числе песенно-поэтического текста.

В рамках настоящего исследования в качестве базовых методологических ориентиров принимаются системно-функциональный и антропоцентрический подходы, позволяющие, с одной стороны, рассматривать текст как организованную языковую систему, а с другой – учитывать его человеческий, когнитивный и коммуникативно-прагматический аспекты.

Выявлено, что отсутствие единой универсальной типологии текстов закономерно и обусловлено многоаспектностью самого объекта: один и тот же текст может быть отнесен к разным типам в зависимости от избранного основания. Продемонстрировано, что для лингвистики решение проблемы классификации имеет принципиальное значение. Базовым для настоящего исследования признано разграничение текстов на художественные и нехудожественные по

коммуникативно-прагматическим факторам. К числу сущностных признаков художественного текста отнесены: наличие эстетической функции, имплицитность содержания, установка на неоднозначность восприятия, ориентация на ассоциативно-образное мышление и воздействие на эмоциональную сферу личности.

В ходе анализа категорий художественного текста установлено, что целостность, связность, модальность, антропоцентричность, диалогичность и интертекстуальность действуют синкретично, создавая единый смысловой комплекс. Применительно к поэтическому тексту выявлено, что базовые категории реализуются через специфические средства – ритм, рифму, метро-ритмическую организацию, мелодику и графическое оформление, которые впоследствии, в песенно-поэтическом тексте, получают дополнительное развитие за счет взаимодействия с невербальным компонентом.

ГЛАВА 2. ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ПОЛИКОДОВОГО ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Песенно-поэтический текст занимает особое место среди поликодовых образований. В отличие от других креолизованных текстов, он сочетает не только вербальный и невербальный каналы передачи информации, но и два вида искусства – поэзию и музыку. Каждый из этих компонентов обладает собственной семиотической природой, а их взаимодействие порождает сложную систему смыслов, не сводимую к простой сумме значений слова и мелодии. Именно эта синкретичность делает песенно-поэтический текст чрезвычайно сложным объектом лингвистического анализа.

Исследование песенно-поэтического текста не может ограничиваться описанием его поликодовой структуры или выявлением аттрактивных свойств. Песня – это не просто текст, положенный на музыку. Это феномен культуры, который отражает коллективные представления, ценностные ориентиры, языковую картину мира той или иной лингвокультурной общности. Авторы песен опираются на культурные коды, стереотипы и прецедентные тексты, а слушатели интерпретируют их содержание сквозь призму собственного культурного опыта. Более того, песенные тексты активно участвуют в диалоге культур: заимствования, кавер-версии, интертекстуальные отсылки и цитации становятся механизмами трансляции культурных смыслов через языковые и музыкальные формы.

Лингвокультурный подход, следовательно, открывает возможность выйти далеко за пределы сугубо формального и структурного анализа песенно-поэтического текста, позволяя сосредоточиться на его глубинных смысловых слоях, ценностных ориентирах и национально-обусловленных особенностях. Применение данного подхода способствует более комплексному осмыслению текста, в котором учитываются не только его языковые и стилистические характеристики, но и культурные коды, заложенные в нем.

С данной позиции песенно-поэтический текст предстает не как автономная замкнутая вербально-невербальная структура, функционирующая изолированно, а

как интегральный элемент более масштабной культурной системы. В пределах этой системы осуществляется постоянное взаимодействие и взаимопроникновение разнородных компонентов, среди которых язык выступает основным средством вербализации смысла, музыка – как носитель эмоционально-ритмической организации, исторический контекст – как фактор смысловой детерминации, социальные нормы – как регуляторы допустимых форм выражения, а также эстетические установки общества, отражающие систему ценностей и художественных предпочтений конкретной культурной эпохи.

Таким образом, лингвокультурный подход позволяет рассматривать песенно-поэтический текст в его многомерности и динамике, подчеркивая его связь с культурной средой и раскрывая его как продукт сложного синтеза различных социокультурных факторов.

Особый интерес в этом контексте представляют жанровые разновидности песенно-поэтического текста. Каждый жанр сформировался в определенных культурных условиях, каждый обладает собственным набором вербальных и невербальных маркеров, а также устойчивыми коннотациями в массовом сознании.

2.1. Песенно-поэтический текст как поликодовое образование

Песенно-поэтический текст, в отличие от собственно поэтического, характеризуется принципиально значимой особенностью: ему присуща органичная и неразрывная интеграция с невербальным компонентом. Выбор тематической основы и музыкально-мелодического сопровождения в рамках создания песенно-поэтического произведения носит целенаправленный характер и определяется стремлением автора к усилению перцептивного воздействия текста, а также к повышению его эмоционально-смысловой насыщенности и выразительности. В этой связи Дж. Блэкин подчёркивает, что «существует ряд норм и правил написания песенно-поэтического текста, базирующихся на основе теории версификации» (перевод наш – Е.Б.) [Blacking, 1995, с. 176]. Следовательно, восприятие произведения аудиторией, равно как и интерпретация его идейно-содержательного замысла, в значительной степени детерминируются выбором

таких параметров, как метр, ритмическая организация, мелодика, рифма, стилистические средства и композиционная структура.

Проблематика исследования поэтического и музыкально-поэтического (песенно-поэтического) текста как сложного лингвосемиотического образования с неоднородной структурной и знаковой организацией получила широкое освещение в научной литературе как отечественного, так и зарубежного направления. В рамках отечественной научной традиции данный круг вопросов разрабатывался в работах [Арановский, 1974; Бабенко, 2003; Бонфельд, 2006; Валгина, 2003; Выготский, 1987; Грачев, 2007; Казарин, 2018; Лотман, 1970, 1972, 1979, 1996; Максименко, 2013; Подрядова, 2012; Ревзина, 2002; Сонин, 2005; Якобсон, 1975; Баранов, 2007; Кожина, 2011; Кубрякова, 1994]; среди зарубежных исследователей следует выделить [Ballard, 1999; Noth, 1995; Patel, 2008; Cook, 1998; Kress & van Leeuwen, 2001; Machin, 2010; van Leeuwen, 1999; Fabbri, 1982; Tagg, 2013; Middleton, 1990; Frith, 1996; Brackett, 2000].

В рамках большинства научных подходов музыкально-поэтический текст интерпретируется как неоднородное семиотическое образование, интегрирующее вербальный и невербальный компоненты; при этом он рассматривается как один из наиболее распространённых и креативных типов текста. Само понятие «песенно-поэтический текст» имплицитно подразумевает синтез двух базовых составляющих – поэтической и музыкальной. Несмотря на различия в их природе, между данными компонентами устанавливаются отношения тесной взаимосвязи, функционального взаимодействия, структурного баланса и взаимного дополнения.

Исторически понимание текста как исключительно вербального феномена было характерно для лингвистики XIX – первой половины XX века. Текст рассматривался как последовательность языковых знаков, а все невербальные элементы (иллюстрации, шрифтовые выделения, музыкальное сопровождение) считались периферийными или вовсе не принимались во внимание. Однако с развитием семиотики и теории коммуникации во второй половине XX века стало очевидно, что многие тексты функционируют в условиях взаимодействия нескольких знаковых систем. Работы Ю. М. Лотмана, Р. Барта, У. Эко заложили

основы для изучения поликодовых текстов, а в отечественной лингвистике значительный вклад внесли Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Н. С. Валгина, А. Г. Сонин и другие исследователи. В рамках современного коммуникативного подхода код рассматривается как система знаков и правил их организации, обеспечивающая передачу сообщения по определённом каналу. В этой связи выделяются вербальный и невербальный коды: вербальный код реализуется средствами естественного языка и выступает основным носителем содержания, тогда как невербальный код включает совокупность внеязыковых знаковых систем, дополняющих и модифицирующих смысл сообщения. Сообщение, в свою очередь, структурируется через взаимодействие вербального и невербального компонентов, обеспечивающих его целостность и интерпретативную глубину [Фомин, Габитов, 2021].

В настоящем исследовании мы исходим из того, что текст может быть не только вербальным, но и поликодовым, то есть включающим элементы разных семиотических систем. Песенно-поэтический текст может рассматриваться как один из наиболее репрезентативных типов поликодовых образований, поскольку в его структуре равноправно функционируют два разнородных, но взаимосвязанных кода – естественно-языковой и музыкальный. Их одновременное присутствие и тесное взаимодействие обеспечивают многослойность, семиотическую сложность и высокую степень выразительности данного феномена, что позволяет говорить о его особом статусе в системе художественных текстов. Более того, сочетание этих кодов способствует формированию дополнительного уровня смыслообразования, недоступного в рамках исключительно вербального или исключительно музыкального произведения.

В рамках настоящего исследования проблема выделения песенно-поэтического текста в самостоятельную разновидность решается посредством всестороннего анализа специфики взаимодействия составляющих его компонентов и их элементов. Под песенно-поэтическим текстом в данной работе понимается особый тип поэтического текста, реализуемого в структуре вокального музыкального произведения (песни) и предполагающего органическое соединение

вербального и невербального компонентов, которые в совокупности формируют единое аудиальное, структурное и функциональное целое. Иными словами, речь идет о поэтическом тексте, интегрированном в музыкальную ткань произведения, где слово и музыка выступают как взаимодополняющие средства художественной репрезентации действительности.

Рассматриваемый тип текста интерпретируется как сложная знаковая система, соответствующая базовым характеристикам традиционного текста: ему присущи такие свойства, как целостность, связность и завершенность, а также обусловленность художественным замыслом автора. При этом важно подчеркнуть, что целостность в данном случае достигается не только за счет внутренней организации вербального компонента, но и благодаря согласованности с музыкальной структурой, включающей ритм, темп, мелодию и гармонию. Вместе с тем данная система функционирует в неразрывной связи с индивидуальным музыкальным сопровождением, которое во многом детерминирует специфику ее формальной организации и содержательного наполнения, а также влияет на интерпретацию текста слушателем.

Как справедливо отмечает В. В. Подрядова, взаимодействие двух ключевых компонентов (поэтического и музыкального) «определяет сущность музыкального поэтического текста как целостного художественного произведения и делает его особо интересным объектом лингвистического исследования» [Подрядова, 2012, с. 8]. Дополнительно следует отметить, что именно синтез этих составляющих обуславливает высокую коммуникативную эффективность песенно-поэтического текста, его способность оказывать эмоциональное воздействие на адресата и обеспечивать более глубокое усвоение заложенных в нем смыслов.

Вербальный компонент песенно-поэтического текста охватывает лексические, грамматические, стилистические и фонетические средства, типичные для поэтической речи, включая такие элементы, как ритмическая организация, рифмовка, метафорика, эпитеты, сравнительные конструкции, анафора, синтаксический параллелизм и иные выразительные фигуры.

В то же время, в отличие от автономного поэтического произведения, вербальный компонент песни функционирует в условиях двойной обусловленности: он подчиняется не только принципам стихосложения, но и законам музыкальной композиции. Это проявляется, в частности, в необходимости соотношения протяженности строк с музыкальными фразами, согласования словесных ударений с метрически сильными долями такта, а также в использовании повторов на уровне текста, обусловленных структурой произведения (например, в припеве).

Невербальный (музыкальный) компонент, в свою очередь, характеризуется такими параметрами, как:

- Ритм (чередование длительностей, акцентная структура, размер);
- Мелодия (высотный рисунок, интервалика, направление движения);
- Гармония (аккордовая последовательность, лад, тональность);
- Темп (скорость исполнения, агогические отклонения);
- Динамика (громкостная градация от *pianissimo* до *fortissimo*);
- Тембр (инструментальная окраска звука, голосовые характеристики);
- Фактура (количество и взаимодействие голосов/инструментов);
- Паузация (распределение пауз и их длительность).

Каждый из этих параметров может вступать во взаимодействие с вербальным компонентом, усиливая, дополняя или контрастируя с ним. Например, восходящее движение мелодии может подчеркивать семантику подъема, радости или надежды в тексте, а минорный лад – усиливать меланхолическое содержание. Барабанный акцент на сильной доле такта может выделять ключевое слово в строке, а пауза перед припевом – создавать эффект ожидания.

Для того чтобы обосновать отнесение песенно-поэтического текста к поликодовым (креолизованным) текстам, необходимо выделить критерии, которым такой текст должен соответствовать. Вслед за исследователями поликодовых текстов (Н. С. Валгина, А. Г. Сонин, Е. Е. Анисимова) выделим следующие параметры:

1. Наличие двух и более семиотических систем. В песенно-поэтическом тексте это вербальная (естественный язык) и музыкальная (невербальная) системы. Вербальный компонент представлен лексическими, грамматическими и стилистическими средствами, невербальный – ритмом, мелодией, тембром, темпом, гармонией, инструментальной фактурой.

2. Взаимодействие и взаимовлияние компонентов. В песенно-поэтическом тексте вербальный и невербальный компоненты не существуют изолированно: музыка подчеркивает, усиливает или контрастирует с вербальным содержанием, а стихотворный ритм согласуется с музыкальным метром. Это взаимодействие носит системный характер и проявляется на всех уровнях текста.

3. Интеграция компонентов в единое смысловое целое. Восприятие песенно-поэтического текста как целостного произведения возможно только при одновременном учете вербальной и музыкальной составляющих. При раздельном восприятии (чтение текста без музыки или прослушивание мелодии без слов) теряется значительный пласт смысла и эстетического воздействия.

4. Наличие общего коммуникативного эффекта, не сводимого к сумме эффектов отдельных компонентов. Эмоциональное и эстетическое воздействие песни в целом всегда больше, чем сумма воздействий текста и музыки по отдельности. Это свойство, называемое синергическим, является ключевым признаком поликодовости.

Песенно-поэтический текст соответствует всем перечисленным критериям. Он включает вербальную и музыкальную семиотические системы (критерий 1); между ними устанавливаются устойчивые корреляции (например, акцентирование ключевых слов за счет музыкальных средств, согласование ритма стиха и ритма мелодии) (критерий 2); при восприятии песни слушатель интегрирует оба канала информации в единое целое (критерий 3); наконец, эмоционально-смысловой эффект песни как поликодового текста превышает эффект от изолированных компонентов (критерий 4).

Помимо критериев поликодовости, важно также рассмотреть возможные типы взаимодействия вербального и невербального компонентов в песенно-

поэтическом тексте. Исследователи В. А. Васина-Гроссман, Е. И. Шевченко, Н. А. Алексеева выделяют следующие основные типы:

– Дублирование: музыкальный компонент полностью повторяет структуру и акценты вербального, не добавляя новой информации. Этот тип характерен для простых песенных форм, где мелодия служит лишь ритмической опорой для текста.

– Усиление: музыка подчеркивает, выделяет, акцентирует определенные элементы вербального компонента (ключевые слова, эмоционально заряженные фрагменты). Этот тип наиболее распространен в популярной музыке.

– Контраст: музыкальный компонент противоречит вербальному содержанию, создавая эффект иронии, драматического напряжения или двусмысленности. Например, мажорная, танцевальная мелодия может сопровождать текст о трагических событиях.

– Дополнение: музыка привносит смыслы, которые отсутствуют в вербальном компоненте, расширяя интерпретационное поле текста. Инструментальное соло, модуляция или смена темпа могут передавать эмоциональное состояние, не выраженное в словах.

В разных жанрах песенно-поэтического текста могут преобладать различные типы взаимодействия. Например, для поп-музыки более характерно усиление, для рока – контраст и дополнение, для джаза – дублирование с элементами импровизационного варьирования. В экспериментальной части настоящего исследования будет показано, как тип взаимодействия компонентов связан с жанровой принадлежностью текста.

Песенно-поэтический текст может быть охарактеризован как образование, в полной мере обладающее ключевыми признаками поликодового текста. В аспекте модальности восприятия наблюдается согласованность вербального и невербального компонентов, которые не противостоят друг другу, а функционируют в состоянии взаимной гармонии и смыслового единства.

Дополнительной особенностью такого типа текста выступает его усложнённая темпоральная организация, проявляющаяся в актуализации различных способов

выражения временных значений, а также в их взаимодействии в рамках единого текстового пространства. Как вербальный, так и невербальный компоненты включают в себя темпоральную информацию, которая репрезентирует определённые аспекты реальности, соотнося их с конкретным историческим периодом.

В частности, невербальный компонент способен выступать носителем сведений об эпохе, что обусловлено спецификой его стилистического оформления и характером использования музыкальных инструментов. На это указывает Г. А. Орлов, отмечая, что именно данные особенности позволяют рассматривать музыку как источник информации о времени её создания [Орлов, 1992, с. 277].

В современной лингвистике термины «поликодовый» и «креолизованный» текст часто используются как синонимы, однако между ними существует терминологическое различие, которое необходимо прояснить для настоящего исследования. Под креолизованным текстом, согласно определению Ю. А. Сорокина и Е. Ф. Тарасова, понимается текст, структура которого формируется из двух неоднородных компонентов: вербального (языкового или речевого) и невербального, относящегося к знаковым системам, отличным от естественного языка [Сорокин, 1990, с. 180]. Более обширное понятие – поликодовый текст – охватывает любые тексты, созданные с использованием элементов различных семиотических систем. В него входят не только сочетания вербального и невербального, но и комбинации различных видов вербальных кодов, например, тексты, содержащие выражения на нескольких языках одновременно.

Хотя исходное определение Ю. А. Сорокина и Е. Ф. Тарасова было предложено для визуально-вербальных текстов (плакатов, рекламы, комиксов), в современной лингвистике оно получило более широкое толкование и применяется к любым текстам, сочетающим разные семиотические системы, включая аудиальные (музыкальные). Вслед за Н. А. Алексеевой, Ю. Е. Плотницким и другими исследователями песни, мы используем это определение как методологическую основу для отнесения песенно-поэтического текста к креолизованным образованиям.

В настоящем исследовании эти термины используются как взаимозаменяемые применительно к песенно-поэтическому тексту по следующим причинам. Во-первых, в песенно-поэтическом тексте представлены ровно две семиотические системы – вербальная (естественный язык) и невербальная (музыка), что полностью соответствует классическому определению креолизованного текста у Сорокина и Тарасова. Во-вторых, в современной лингвистической литературе, посвященной песне, оба термина употребляются как синонимы без жесткого разграничения (см., например, работы Н. А. Алексеевой, Ю. Е. Плотницкого, Л. Исурина). В-третьих, для целей настоящего исследования принципиально не различие между этими терминами, а сам факт двухкомпонентности и взаимодействия кодов, поэтому мы позволяем себе использовать их как взаимозаменяемые. В тех случаях, когда требуется подчеркнуть соответствие классическому определению Сорокина и Тарасова, мы используем термин «креолизованный»; когда речь идет о более широком контексте взаимодействия знаковых систем – «поликодовый». Однако в обоих случаях речь идет об одном и том же типе текста.

Взаимодействие различных модальностей восприятия, как отмечают Л. Исурин, А. Д. Пател и С. Е. Сишор, является ключевым критерием отнесения песенно-поэтического текста к креолизованным образованиям [Isurin, 2009; Patel, 2003; Seashore, 1967].

В современной лингвистической науке отсутствует единое понимание сущности и внутренней структуры поликодового (креолизованного) текста, и даже терминология в этой области демонстрирует значительные расхождения. Тем не менее исследователи сходятся в том, что центральным признаком креолизованного текста является его двухкомпонентная природа, то есть включение элементов более чем одной семиотической системы. В контексте песенно-поэтического текста такими системами выступают вербальная и музыкальная.

Существует несколько подходов к классификации креолизованных текстов. В наиболее общей схеме различают тексты с частичной креолизацией, где вербальный компонент функционирует относительно автономно, а невербальный

выступает факультативно – к этому типу относятся газетные, научно-популярные и художественные тексты. Противоположный вариант – тексты с полной креолизацией, в которых содержание и композиция вербального компонента полностью зависят от обязательного присутствия невербального, что характерно, например, для рекламы, плакатов и ряда научно-технических жанров. Помимо этого, выделяют креолизованные тексты по степени вовлечения читателя: минимальная, средняя или значительная.

Под креолизацией понимается интеграция средств различных семиотических систем, соответствующая условиям текстуальности. Как отмечает А. И. Макошина, к средствам креолизации относятся именно невербальные элементы и способы их взаимодействия с вербальными, что существенно влияет на интерпретацию текста и усиливает его воздействие на аудиторию [Макошина, 2016, с. 56].

В данном контексте песенно-поэтический текст предстает как сложное коммуникативное образование, участниками которого являются автор (создающий одновременно текст и музыкальное сопровождение), реципиент (воспринимающий и интерпретирующий информацию) и коммуникативная среда – семиотическое поле, в рамках которого реализуются и взаимодействуют разнородные знаковые системы [Гусева, 2018, с. 102].

Применительно к песенно-поэтическому тексту важно определить тип креолизации, к которому он относится. Вслед за Ю. Е. Плотницким, Н. А. Алексеевой и другими исследователями, мы рассматриваем песенно-поэтический текст как текст с частичной креолизацией. Аргументация здесь следующая. Во-первых, вербальный компонент песни обладает относительной автономией: тексты песен публикуются и читаются как поэтические произведения, а многие стихотворения впоследствии кладутся на музыку, становясь песнями (литературная песня). Во-вторых, невербальный (музыкальный) компонент также способен к автономному существованию: инструментальные версии песен воспринимаются как самостоятельные музыкальные произведения. В-третьих, при восприятии песни слушатель может фокусироваться преимущественно на вербальном или на невербальном компоненте в зависимости от коммуникативной

ситуации (например, подпевание акцентирует вербальную сторону, танец – ритмическую). Однако при всех оговорках о частичной креолизации следует подчеркнуть, что полноценное эстетическое восприятие песни как художественного целого требует одновременного учета обоих компонентов, что и делает ее поликодовым текстом.

Важно также отметить, что степень креолизации может варьироваться в зависимости от жанра песенно-поэтического текста. В некоторых жанрах (например, в инструментальном джазе или электронной музыке) вербальный компонент может отсутствовать полностью, и такой текст уже не будет креолизированным в строгом смысле, оставаясь поликодовым (музыка + возможные визуальные элементы). В других жанрах (например, в рэпе) вербальный компонент доминирует, а музыкальная составляющая сводится к ритмической основе, однако полной автономии текста все равно нет, поскольку ритмическая структура диктует особенности его произнесения. В рок-музыке, напротив, музыкальный компонент часто имеет равный или даже больший вес, чем вербальный. Таким образом, говорить о единой степени креолизации для всех песенно-поэтических текстов неправомерно; необходимо учитывать жанровые особенности.

Еще одним важным аспектом поликодности песенно-поэтического текста является роль слушателя как интерпретатора. В отличие от монокодовых текстов, где интерпретация осуществляется через один канал (вербальный), в поликодовом тексте слушатель одновременно обрабатывает информацию, поступающую по двум каналам. Это требует от него более активной когнитивной деятельности: он должен синхронизировать вербальное и невербальное восприятие, выявлять корреляции между ними, интегрировать смыслы из разных источников. Более того, разные слушатели могут по-разному расставлять акценты в зависимости от своего музыкального опыта, лингвистической компетенции и коммуникативной ситуации. Кто-то воспринимает песню прежде всего через текст, кто-то – через мелодию и ритм. Эта вариативность интерпретации является характерной чертой поликодовых текстов и должна учитываться при их анализе.

В отечественной и западной лингвистике сложились несколько различные традиции изучения поликодовых текстов. Западные исследователи [Isurin, 2009; Patel, 2008; Seashore, 1967; Blacking, 1995] чаще фокусируются на когнитивных аспектах восприятия музыки и речи, на психофизиологических механизмах их взаимодействия. В отечественной научной традиции [Сорокин, 1990; Тарасов, 1990; Макошина, 2016; Алексеева, 2013] основной акцент делается на классификации креолизованных текстов, их внутренней структуре и коммуникативной функции.

В рамках настоящего исследования используется интегративный подход, объединяющий как отечественные, так и зарубежные концепции, что позволяет рассматривать песенно-поэтический текст как сложное лингвосемиотическое образование, требующее анализа не только с точки зрения структуры, но и когнитивных механизмов восприятия.

Невербальный, или музыкальный, компонент является ключевой составляющей креолизованного текста песенной поэзии. Он отличается особенностями знаковой природы и способами функционирования, проявляясь через такие характеристики, как ритм, мелодическая организация, инструментальная окраска, темп исполнения и паузы. В зависимости от художественной конструкции и авторского замысла, доминирующей в композиции может быть либо музыкальная, либо вербальная составляющая. Музыка может усиливать текст, подчеркивая его значимость, либо уходить на второй план, становясь фоновым элементом для акцента на словесной информации. Это демонстрирует широкий спектр возможных способов взаимодействия разнородных компонентов песенно-поэтического текста.

Подобно вербальному компоненту, невербальный компонент способен нести денотативные значения, воспринимаемые слушателем при декодировании. Однако его семантическая сила, как правило, уступает словесной, а интерпретация может зависеть от множества внешних и внутренних факторов, включая контекст исполнения, эмоциональное состояние реципиента и культурные установки.

Системный анализ существующих публикаций показывает, что песенно-поэтический текст, будучи гетерогенной, но единообразной системой, пока не получил полноценного комплексного изучения: большинство исследований концентрируются преимущественно на вербальной составляющей. В данной работе внимание сосредоточено на исследовании особенностей вербальных элементов в их взаимодействии с невербальными элементами, что позволяет глубже понять природу песенно-поэтического текста как поликодового художественного феномена. В фокусе внимания находятся тексты, в которых языковые средства находят непосредственное отражение в музыке. Анализ направлен на то, как метафора, повтор, параллелизм, олицетворение, сленгизм, парцелляция и другие стилеобразующие средства получают подкрепление и выражение в музыкальной составляющей. Иными словами, в рамках исследования ставится задача установления специфических признаков жанров песенно-поэтических текстов, проявляющихся в характере связи между элементами вербального и невербального компонентов.

Исследователи выделяют необходимость анализа песенно-поэтического текста как интегрированного вербально-музыкального знакового образования. В ряде научных источников утверждается, что такой текст представляет собой комплекс вербальных и невербальных (музыкальных) знаков, функционирующих в тесной взаимной зависимости [Алексеева, 2013; Андронаки, 1998; Астафурова, 2016; Грачев, 2007; Кострюкова, 2007; Никольская, 2014; Плотницкий, 2005; Шевченко, 2009]. В настоящем исследовании современный песенно-поэтический текст рассматривается именно как словесно-музыкальное единство, при этом вербальному и невербальному компонентам уделяется равноценное аналитическое внимание.

В контексте текстов песенной поэзии на английском и русском языках исследователи предполагают, что они могут быть охарактеризованы как тексты с частичной креолизацией, поскольку их структурные компоненты (вербальный и музыкальный) способны функционировать автономно. В подтверждение этого указывается, что тексты песен (lyrics) многих исполнителей публикуются как

самостоятельные поэтические сборники, а музыкальные мелодии могут существовать в инструментальной интерпретации [Плотницкий, 2005, с. 10]. Ю. Е. Плотницкий отмечает, что эмоционально-экспрессивный (невербальный) компонент воздействует на аудиторию дифференцированно, в то время как вербальный компонент, выступая универсальным языковым кодом, обеспечивает когнитивное объединение слушателей [Там же].

Н. А. Алексеева подчеркивает синсемантический характер взаимодействия вербального и невербального компонентов. Она указывает, что при их раздельном исполнении процесс восприятия текста трансформируется, утрачивается определенный смысловой слой. Даже при автономном существовании вербальной составляющей изменяется её акустическая и ритмическая форма, что, в свою очередь, модифицирует восприятие текста, поскольку утрачивается музыкальная организация ритма, задаваемая музыкальным сопровождением [Алексеева, 2013, с. 10].

В работе В. А. Гаврикова демонстрируется, что ключевым принципом генерации песенно-поэтического текста является взаимодействие формального и функционального аспектов: функциональная нагрузка может определять форму, и наоборот. Как отмечает автор, «синтетизм и синкретизм, возникающие из единой «производящей основы», остаются взаимосвязанными множеством нитей» [Гавриков, 2011, с. 62]. Кроме того, В. А. Гавриков утверждает, что в песенной поэзии процесс перехода от слова к смыслу реализуется по расширенной трехступенчатой схеме: «звуковая форма» – «языковая форма» – семантика – смысл, а не по стандартной двухступенчатой модели «форма – семантика – смысл» [Гавриков, 2011, с. 506].

Это наблюдение подтверждает тезис о том, что песенно-поэтический текст не является простым сложением двух автономных систем, а представляет собой качественно новое образование, в котором звуковая (музыкальная) форма активно участвует в порождении смысла.

Таким образом, на основании четырех критериев поликодовости, анализа типов взаимодействия компонентов, уточнения терминологии и с учетом

типологии креолизованных текстов можно сделать вывод, что песенно-поэтический текст представляет собой поликодовое (креолизованное) образование с признаками частичной креолизации. Его структура включает два неоднородных компонента (вербальный и невербальный), которые вступают во взаимное взаимодействие и взаимодополнение, формируя единое смысловое и художественно-эстетическое целое. Степень выраженности креолизации, характер взаимодействия компонентов и их взаимная корреляция определяются жанровыми особенностями текста, что будет подробно рассмотрено в следующих разделах работы и проиллюстрировано в экспериментальной части исследования.

2.2. Структурная организация и аттрактивность песенно-поэтического текста

В исследовании песенно-поэтических текстов особое значение приобретает концепт «аттрактивность», который рассматривается как ключевой показатель восприятия текста аудиторией и анализа его коммуникативной эффективности. В лингвистике аттрактивность традиционно трактуется как сопутствующий процесс восприятия речи или текста реципиентом, возникающий в ходе речевого или текстового воздействия на него. В рамках настоящей работы мы опираемся на определение В. В. Подрядовой, которая понимает аттрактивность как свойство языкового объекта привлекать повышенное внимание аудитории, на которую направлено его содержание, и тем самым усиливать эффективность передачи сообщения [Подрядова, 2012, с. 7].

Аттрактивность текста проявляется на нескольких уровнях и может быть рассмотрена с двух взаимодополняющих перспектив. С одной стороны, она фиксируется как осознанное эмоциональное притяжение, вызывающее интерес и вовлеченность аудитории. Эти реакции формируются под влиянием широкого спектра факторов: социально-культурных норм, этических и эстетических ценностей, личностных установок реципиента, его предыдущего опыта и уровня художественного воспитания. В данном контексте слушатель или читатель способен признать текст песни привлекательным, оценивая стиль, язык и средства

художественной выразительности автора с точки зрения собственного творческого опыта, эстетических предпочтений и восприятия прекрасного. Такой уровень аттрактивности является сознательно интерпретируемым и легко соотносится с когнитивными и эмоциональными реакциями аудитории.

С другой стороны, аттрактивность может проявляться на уровне подсознательного восприятия, когда сама форма текста и способы введения его в коммуникационный процесс оказывают особое влияние на психику реципиента. В этом случае элементы текста задерживаются в активном сознании и памяти дольше, чем остальные информационные стимулы, поступающие на обработку, и тем самым выделяются на фоне общего потока информации [Подрядова, 2012, с. 10-11]. Это свойство обеспечивает усиленное восприятие и более глубокую когнитивную переработку материала, превращая отдельные слова, фразы или музыкальные мотивы в сигналы, которые автоматически привлекают внимание. М. Цукерман приводит пример, когда слушатели легко запоминают один или несколько куплетов песни без сознательных усилий, иногда даже вопреки своей воле, что демонстрирует силу подсознательного воздействия аттрактивного элемента [Zuckerman, 1989, с. 80].

Аттрактивность проявляется как на уровне внутренней структуры вербального компонента. Р. Хар указывает, что это явление распространяется на широкий спектр коммуникативных ситуаций – от индивидуального взаимодействия до массовой коммуникации, включая глобальные процессы, такие как языковая интерференция, сопоставление языков и культур, а также межкультурный диалог [Harre, 1994, с. 56-59]. Таким образом, аттрактивность является не только внутренней характеристикой языкового объекта, но и функцией его положения в коммуникативном и культурном пространстве.

Функционирование аттрактивности обеспечивается так называемыми «аттракторами» – отдельными элементами текста или их комбинациями, которые могут располагаться на разных уровнях языка: фонетическом, морфологическом, синтаксическом, семантическом и стилистическом. На степень аттрактивности влияет как совокупность свойств самих элементов, так и особенности контекста, в

котором они представлены, включая аудиторию, коммуникативную цель и ситуацию восприятия. Кроме того, уровень аттрактивности может изменяться в зависимости от жанра, формы исполнения и музыкального сопровождения текста, что особенно актуально для песенно-поэтических произведений, где вербальная и музыкальная составляющие находятся в тесной взаимосвязи.

Следует отметить, что аттрактивность является динамическим и многомерным феноменом. Она не ограничивается исключительно эмоциональным притяжением; она также включает когнитивные и эстетические аспекты восприятия текста, формирует ожидания реципиента и способствует активной вовлеченности в процесс коммуникации. В песенно-поэтических текстах аттрактивность проявляется через ритмику, мелодическую организацию, гармоническое сочетание слов и музыки, а также через специфические языковые средства – такие как аллитерация, анафора, рифма и метафора – которые усиливают эффект воздействия на аудиторию.

Таким образом, изучение аттрактивности позволяет рассматривать песенно-поэтический текст как сложное многокомпонентное коммуникативное образование, в котором взаимодействие вербального и музыкального компонентов формирует уникальное сочетание эмоционального, когнитивного и эстетического воздействия, обеспечивая его узнаваемость, запоминаемость и высокую степень вовлеченности реципиента.

Применительно к песенно-поэтическому тексту особенности аттрактивности могут быть условно разделены на две категории: (1) аттрактивные характеристики, определяемые коммуникативной сущностью музыкально-поэтического дискурса; (2) аттрактивные характеристики, основанные на особенностях построения текста на различных уровнях языка.

К первой категории относятся элементы, обладающие следующими характеристиками:

- возможность свободного восприятия текста песни как самостоятельного художественного произведения, отражающего творческую активность автора;

- диалогический характер песенно-поэтического текста, подчеркивающий взаимодействие между адресантом и реципиентом на уровне как межличностной, так и интрапсихической коммуникации;
- проявление интертекстуальных связей, которые обогащают песенно-поэтический текст и создают дополнительные смысловые уровни.

Вторая категория включает фонетические и фоносемантические аттрактивные маркеры. О. Аргаман указывает, что фонетическая, а особенно фоносемантическая организация текста несет экспрессивный заряд, способный привлекать внимание реципиента в процессе восприятия и интерпретации, и, таким образом, выполняет функцию аттрактора (перевод наш – Е.Б.) [Argaman, 2010, с. 93]. При этом сила и выраженность данной аттрактивности могут изменяться в зависимости от особенностей музыкального сопровождения и его стилистической реализации.

На основе анализа работы В. В. Подрядовой можно выделить три базовых способа звукового оформления поэтического текста. Одним из них является фонетическое выделение слов-символов, которое создает между ними специфические ассоциативно-семантические связи и способствует формированию у реципиента определенного художественного образа. Как подчеркивает Б. Неттл, данный приём чаще всего реализуется в пределах одной строки, обеспечивая локальную концентрацию экспрессии [Nettl, 2000, с. 468].

В поэтическом тексте или в ряде его составляющих используется один и тот же звукотип (сочетание звукотипов) либо звукотипы, близкие с артикуляционной точки зрения [Подрядова, 2012, с. 122]. Такие звукотипы могут быть обозначены как тема, которая часто диктуется ключевым словом произведения [Поливанов, 1963, с. 103]. Как правило, звуковая тема призвана передавать общую атмосферу описанных в тексте идей за счет создания фоносемантических ассоциаций.

С целью достижения эффекта музыкального звучания текста используются аллитерация и ассонанс. Под аллитерацией подразумевается использование конкретного звука с определенной частотностью [Гузова, 1987].

Значительное влияние на формирование поэтического текста оказывают лексико-семантические аттрактивные маркеры. В этом случае подбор слов

происходит с учётом не только основных семантических характеристик, но и второстепенных признаков, таких как подтекст, дополнительные коннотации и своеобразные смысловые «ауры». Как отмечает А. А. Леонтьев, такие вторичные свойства слов в стихотворной строке способны формировать настолько насыщенный контекст, что допускается пропуск слова, значимого по основным семантическим признакам, что в обычной речи практически невозможно или встречается крайне редко [Леонтьев, 2005, с. 211-212].

В песенно-поэтическом тексте вербальный и невербальный компоненты находятся в тесной гармонии, создавая целостное художественное пространство. По словам М. Масловой, они представляют собой «плоть и кровь музыкальной культуры» и могут рассматриваться как «носители информации, предназначенной для восприятия, и одновременно как уникальные произведения, порожденные индивидуальным стилем и творческой особенностью автора, обладающие самостоятельной ценностью» [Маслова, 2001, с. 14].

Исследователи подчёркивают, что специфика жанров песенно-поэтического текста проявляется не только на уровне языка, но и на паралингвистическом, невербальном и экстралингвистическом уровнях [Саяхова, 2016]. Это обуславливает необходимость междисциплинарного подхода к анализу песенного текста и расширяет возможности современной лингвистики для изучения его структуры, функций и выразительных средств.

Высокая плотность лексико-семантических средств выразительности способствует усилению аттрактивности вербальной составляющей песни и подтверждает, что текст действительно обладает свойствами поэтического произведения, способного воздействовать на аудиторию как художественный объект [Подрядова, 2012, с. 68].

Кроме того, синтаксические аттрактивные маркеры играют ключевую роль в изучении аттрактивности поэтического текста. Особенности ритмики и метрической организации песенно-поэтического текста обеспечивают возможность обозначения вербальных аттракторов на семантико-синтаксическом

уровне, что усиливает их выразительное и эмоциональное воздействие на реципиента.

В песенно-поэтическом тексте можно выделить ряд структурных и функциональных явлений, способствующих проявлению аттрактивности:

- Синтаксический «перенос» – феномен, возникающий вследствие частого несоответствия синтаксической организации текста музыкального произведения и его ритмико-акцентуальных характеристик. В результате перенесенное слово воспринимается как семантически выделенное и привлекает особое внимание адресата [Леонтьев, 2005, с. 214].
- Инверсия – средство экспрессивного оформления речи, реализуемое посредством перестановки слов или словосочетаний с нарушением привычного порядка в строке, что усиливает эмоциональное воздействие текста.
- Анафора и эпифора в лексическом и синтаксическом выражении – повторение слов, выражений или синтаксических структур в начале или конце соседних или близко расположенных ритмических единиц; в песенной структуре они чаще всего встречаются в припеве, создавая ритмическую и семантическую опору.
- Синтаксический параллелизм – организация близко расположенных фраз, строк или куплетов по сходному конструктивному принципу, что усиливает восприятие текста как единого целого.
- Риторический вопрос – приём, который нередко встречается в предприпевной части, создавая эмоциональное напряжение и подводя слушателя к ключевой смысловой точке произведения.
- Эффект «обманутого ожидания» – включение элементов, нарушающих обычные языковые или логические нормы: использование неожиданных форм частей речи, каламбуров, интертекстуальных заимствований (например, пословиц или поговорок), что стимулирует внимание реципиента и усиливает экспрессивность текста.

В совокупности эти структуры образуют арсенал аттрактивных средств, за счет которых песенно-поэтический текст удерживает внимание слушателя, акцентирует смысловые доминанты и обеспечивает эмоциональное воздействие. Важно подчеркнуть, что эффективность каждого из перечисленных средств в песенно-поэтическом тексте многократно усиливается благодаря его взаимодействию с невербальным компонентом, который дублирует, поддерживает или контрастно оттеняет вербально выраженное аттрактивное выделение.

Песенно-поэтический текст, подобно другим типам дискурса, реализует множество функций, среди которых выделяются следующие:

- Эмотивная функция проявляется в выражении авторской оценки и субъективного отношения к коммуникативной ситуации или тематике произведения, стимулируя у слушателя эмоциональное вовлечение и способность к сопереживанию.
- Конативная функция направлена на влияние на адресата посредством привлечения внимания, мотивации к действиям или реакции на сообщение.
- Референтная функция ориентирована на передачу содержательно-фактической информации от создателя текста к реципиенту, формируя воображаемое или реальное пространство, на которое ссылается песенный дискурс.
- Поэтическая функция заключается в создании художественной выразительности и уникальности текста через применение тропов, стилистических фигур и иных выразительных средств.
- Фатическая (контактоустанавливающая) функция обеспечивает поддержание коммуникативного контакта между адресантом и адресатом. Она реализуется через использование форм второго лица, инклюзивных местоимений, риторических вопросов и императивных конструкций.

Следует учитывать, что соотношение и приоритетность перечисленных функций варьируются в зависимости от жанровой принадлежности песенно-поэтического текста. При этом доминирование определённой функции тесно

связано с характером взаимодействия вербального и невербального компонентов произведения.

Особое внимание заслуживают тексты, которые изначально создаются в стихотворной форме и лишь позднее адаптируются к музыкальной структуре, превращаясь в музыкальные композиции. В отечественной песенной теории такие произведения классифицируются как литературные песни [Кострюкова, 2007, с. 52]. Близость этих песенных текстов к лирическим стихотворениям обуславливает необходимость анализа общих и отличительных характеристик этих речевых жанров, что подробно представлено в исследованиях О. С. Кострюковой [Там же, с. 52-58].

В рамках анализа сходств песенного текста и лирического стихотворения исследователь выделяет ряд общих характеристик, включающих ритмико-композиционную организацию, жанровую принадлежность, индивидуально-авторские особенности, наличие подтекста, специфику выражения образа главного героя и его роль в произведении. Рассмотрим эти аспекты детально с учётом целей настоящего исследования.

Прежде всего, объединяющим элементом является ритмико-композиционное построение. Оба типа текста обладают ритмом, размером, различными видами звуковых и слоговых повторов. Однако способ реализации связности на просодическом уровне существенно различается. Как отмечает Е. Б. Артеменко, песенный текст лишён «собственного» интонационного рисунка [Артеменко, 1968, с. 32], поскольку его интонация формируется под влиянием мелодической линии, ритма и музыкальной паузации. Реципиент при восприятии текста песни бессознательно воспроизводит интонационно-ритмический рисунок музыкального сопровождения, что отличает песенный текст от стихотворного.

Во-вторых, значимым фактором сближения обоих типов текста является совпадение жанровых категорий: любовная, гражданско-патриотическая, военная лирика и другие. Эти жанровые рамки определяют общие художественные стратегии и тематические ориентации.

В-третьих, общим является проявление индивидуально-авторских особенностей в построении текста. Такие характеристики, как многозначность, метафоричность и образность, присутствуют как в стихах, так и в песнях. При этом в песнях художественные фигуры речи часто декодируются проще, что связано с развлекательной и широкой коммуникативной функцией музыкально-поэтического произведения.

В-четвёртых, оба типа текста обладают подтекстовой структурой. Автор создаёт пространство для интерпретации, позволяя адресату свободно домысливать и реконструировать художественную картину, что стимулирует активное воображение слушателя или читателя.

В-пятых, специфические способы создания образа главного героя реализуются через разнообразные выразительные средства: описание внешности, портрета, внутреннего мира через монолог, диалог, пейзажные детали, мимику, жесты и позы. Эти приёмы одинаково применимы как в лирическом стихотворении, так и в песенном тексте.

Наконец, шестой объединяющий фактор – приоритет воздействующей функции. И песня, и стихотворение направлены на эмоциональное и эстетическое влияние на реципиента, что определяет особое внимание авторов к выразительности, ритму и художественным средствам, обеспечивающим эффект вовлечения аудитории.

Наряду с общими признаками, объединяющими лирическую песню и лирическое стихотворение, между этими жанрами прослеживаются существенные различия, касающиеся содержания, коммуникативной позиции реципиента, жанровой структуры и связи с временным контекстом.

Во-первых, ключевым отличием песенного текста является его относительная простота содержания. Создание песни ориентировано на моментальное восприятие слушателем в процессе исполнения. Вследствие этого лирическая песня отличается более лаконичным и доступным содержанием по сравнению с лирическим стихотворением: у адресата нет времени на длительное осмысление сложных художественных образов, которые часто воспринимаются имплицитно, под воздействием музыкальной динамики. Как отмечает Ряшенцев, слушатель

усваивает текст «на волне могучей инерции музыки», что делает восприятие более эмоционально-ощутительным, чем когнитивно-аналитическим [Ряшенцев, 2000, с. 75]. Легкая для запоминания мелодическая линия, свойственная большинству популярных песен, нередко становится доминирующей, а содержание текста временно уходит на второй план. Примером может служить песня «Yesterday» группы The Beatles, где простые слова приобретают эмоциональную насыщенность благодаря мелодическому рисунку и музыкальному сопровождению. Именно поэтому массовая аудитория чаще выбирает песни с прямолинейными, понятными образами, но эмоционально насыщенными. Чередниченко подчеркивает, что слушатель способен наделять мелодию уникальностью, «если в ней обнаруживается созвучие с личным эмоциональным состоянием» [Чередниченко, 1994, с. 94]. Такая особенность особенно характерна для лирических песен, ориентированных на эмоциональное воздействие; в то время как философские, социальные или гражданско-патриотические песни требуют активной работы над интерпретацией глубокого идейного содержания. Например, песня «Imagine» John Lennon, несмотря на простоту языка, несет сложный философский смысл, который становится доступным лишь при внимательном прослушивании и осмыслении.

Во-вторых, активная коммуникативная позиция реципиента является ещё одним важным отличием. Песня предполагает непосредственное вовлечение слушателя: подпевание, танцевальные движения или эмоциональный отклик. В отличие от стихотворения, песенный текст не жестко привязан к авторской индивидуальности, что позволяет слушателю почувствовать себя соучастником создания смысла. Песенные строки, услышанные в определённой жизненной ситуации, способны выступать как эмоциональные триггеры, вызывая воспоминания и ощущения, что делает восприятие более интерактивным [Чередниченко, 1994, с. 94]. Примером может служить популярная народная песня «Катюша», которая сохраняет эмоциональную силу через коллективное исполнение и участие слушателей, даже спустя десятилетия после создания.

Третье отличие связано с включением разнообразных речевых жанров. Лирическая песня часто комбинирует элементы диалогов, повествовательных

отрывков, обращения и иных коммуникативных стратегий. Такой подход делает содержание более доступным и понятным широкой аудитории, в отличие от стихотворений, где жанровая форма обычно ограничена и рассчитана на более узкую аудиторию. Песня, включающая элементы разговорной речи или диалогичности, облегчает интерпретацию текста, особенно при массовом восприятии. Например, современные песни в жанре поп и R&B часто используют фрагменты разговорной лексики или имитацию диалогов, что позволяет слушателю легко соотнести текст с личным опытом.

Четвёртое различие – временная актуализация. Песня как жанр массовой культуры реагирует на изменения социума и языка значительно быстрее, чем стихотворение. Она отражает живую речь, современные реалии, актуальные темы, адаптируясь к культурным и социальным процессам. Песни ориентированы на немедленное восприятие и присвоение текстового содержания социумом, что достигается через многократное повторное прослушивание и интерпретацию. Андронаки отмечает, что песенный текст многократно «перекладывается» слушателями на их собственную картину мира, что обеспечивает ему динамичное существование в культуре [Андронаки, 1998, с. 9]. Примером может служить песня «Gangnam Style» PSY, мгновенно ставшая культурным феноменом, чьи элементы активно адаптировались и интерпретировались по всему миру.

Наконец, следует подчеркнуть, что различия между песней и стихотворением проявляются также на уровне эмоциональной и когнитивной нагрузки. Лирическая песня ориентирована на мгновенное эмоциональное восприятие и подвержена влиянию музыкального сопровождения, тогда как стихотворение требует большей концентрации и аналитического осмысления текста. Например, стихотворение А. Ахматовой «Сжала руки под тёмной вуалью» обладает сложной метафорикой и требует осмысленного анализа, в то время как песня с аналогичной темой, положенная на мелодию, достигает эмоционального эффекта через музыкальный ритм и интонацию, снижая когнитивную нагрузку на адресата.

Среди отличительных черт лирической песни О. С. Кострюкова указывает ее развлекательную функцию. Лирическая песня – это такая разновидность песенно-

поэтического текста, которая непосредственно обращена к эмоциональной сфере личности и в содержательном плане тематически ограничена сферой личных переживаний [Кострюкова, 2007, с. 58]. С этим можно согласиться применительно к жанру лирической песни. Однако не следует забывать о богатом тематическом разнообразии песенно-поэтического текста в целом: развлекательная функция в ряде жанров либо не является приоритетной, либо практически отсутствует (например, в песнях социального содержания).

Под структурой песенно-поэтического текста мы понимаем наличие и порядок элементов его невербального компонента: вступление, куплет, предприпев, припев, проигрыш, инструментальное соло. В контексте нашего исследования вступление – это начальный, вводный мелодический раздел песни; куплет – раздел (часть) песни, включающий одно или два размеренных проведения мелодии (напева), при этом, как правило, дополненный элементами вербального компонента. Предприпев рассматривается как переходная восходящая мелодическая часть песни, звучащая перед припевом и соединяющая куплет и припев, которая может быть дополнена элементами вербального компонента. Под припевом понимается мелодически, экспрессивно и ритмически наиболее выраженная часть песни, повторяющаяся после каждого куплета или предприпева, подразумевающая наличие элементов вербального компонента. Инструментальное соло в рамках нашего исследования представляет собой часть песни, где солирует один и/или два музыкальных инструмента. Проигрыш, в свою очередь, является безакцентной мелодической частью песни, соединяющей ее элементы.

Таким образом, проведённый сравнительный анализ лирической песни и лирического стихотворения позволяет сделать несколько важных выводов относительно их художественной природы и функциональной структуры. Во-первых, выявленный набор общих признаков, таких как ритмико-композиционное строение, наличие индивидуально-авторских черт, метафоричность и образность, а также использование подтекста, подтверждает, что лирическая песня обладает всеми признаками произведения художественной речи. Она способна формировать у реципиента эстетический и эмоциональный отклик, воздействовать на

воображение и сознание, а значит, может быть рассмотрена как самостоятельная художественная единица, обладающая значительной выразительной силой.

Во-вторых, одновременно с общими чертами выявляются и специфические отличия песенно-поэтического текста, которые делают его особым видом художественного произведения. Главная особенность заключается в поликодовости лирической песни: её структура включает в себя два взаимодополняющих компонента – вербальный и невербальный. Вербальный компонент обеспечивает передачу смыслового содержания, художественных образов и подтекста, тогда как невербальный компонент выполняет эмоционально-экспрессивную функцию, задаёт интонационный и ритмический рисунок, а также создаёт условия для восприятия текста в единстве со звуковой средой. Такое сочетание языковых и музыкальных средств делает песенно-поэтический текст примером поликодового художественного объекта, где каждый компонент не только несёт собственную информацию, но и взаимодействует с другими, создавая синтетический художественный эффект.

Кроме того, аттрактивность песенно-поэтического текста определяется как его коммуникативной сущностью, так и техническими особенностями построения. С одной стороны, она связана с природой коммуникации, предполагающей вовлечение слушателя: эмоции, которые вызывает мелодия, ритмический рисунок, а также текстовые образы, обеспечивают активное участие реципиента в процессе восприятия. С другой стороны, высокая степень выразительности достигается за счёт применения языковых средств на разных уровнях – фонетическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом. Использование фоносемантических маркеров, стилистических средств формирует особый художественный эффект и усиливает притягательность текста, делая его более запоминающимся и эмоционально насыщенным.

Таким образом, можно заключить, что лирическая песня сочетает в себе свойства художественного текста и специфику музыкальной композиции, создавая уникальный тип поликодового произведения. Её ценность заключается не только в передаче конкретных образов и смыслов, но и в способности формировать у

слушателя комплексное восприятие, основанное на взаимодействии вербальных и невербальных знаков. Этот синтез позволяет рассматривать лирическую песню как самостоятельный объект анализа в лингвистике, культурологии и музыкальной семиотике, подчёркивая её особую роль в художественной коммуникации.

2.3. Лингвокультурная характеристика песенно-поэтического текста

Лингвокультурный подход к анализу песенно-поэтического текста предполагает рассмотрение его не только как вербально-музыкального единства, но и как феномена, укорененного в конкретной культурной среде. Песня, как уже отмечалось, – это не просто текст, положенный на музыку; это способ трансляции культурных смыслов, ценностных ориентаций и коллективных представлений. Как отмечает В. А. Маслова, язык и культура находятся в состоянии постоянного диалога, и песенно-поэтический текст является одной из наиболее репрезентативных форм этого диалога [Маслова, 2001, с. 12].

Ключевым понятием лингвокультурного анализа является культурно-языковой код – система маркеров, которая связывает языковые единицы с культурными смыслами. Вслед за Н. Ф. Алефиренко, мы понимаем под культурно-языковым кодом «сетку, которую культура набрасывает на окружающий мир, структурируя его и наделяя ценностными смыслами» [Алефиренко, 2010, с. 45]. В песенно-поэтическом тексте этот код проявляется на нескольких уровнях: лексическом (употребление слов с культурно-специфической коннотацией), образном (метафоры и символы, отсылающие к культурным архетипам) и стилистическом (выбор регистра, стилизованных фигур, соответствующих определенной культурной традиции). Культурно-языковой код не является статичным: он трансформируется вместе с развитием культуры, и песенно-поэтические тексты фиксируют эти изменения, становясь своего рода «летописью» культурных сдвигов. Как пишет Ю. С. Степанов, «культура – это не просто совокупность текстов, а совокупность кодов, которые эти тексты порождают» [Степанов, 2001, с. 18].

Наиболее наглядно действие культурно-языкового кода прослеживается на примере знаковых песен, которые стали не просто музыкальными хитами, но и культурными феноменами. Так, в англоязычной традиции песня Louis Armstrong «What a Wonderful World» (1967) транслирует оптимистическую картину мира, основанную на ценностях гармонии, природы и человеческого братства. Лексический ряд (green trees, red roses, blue sky, friends shaking hands) создает визуально-позитивный образ, а простота синтаксиса и отсутствие сложных метафор делают текст доступным для любой аудитории. Культурно-специфическим здесь оказывается не столько набор слов, сколько сама установка на безусловный оптимизм и веру в лучшее, характерная для американской массовой культуры середины XX века. В русской традиции аналогичную роль культурного символа играет песня «Кино» «Группа крови» (1988). Здесь культурно-языковой код строится на противопоставлении: «теплое место» vs «броня», «свет» vs «тьма», «счастье» vs «война». Образы «война», «броня», «теплое место» не являются прямыми реалиями, но выступают метафорами экзистенциального выбора, что характерно для русской рок-поэзии конца 1980-х. Именно этот код сделал песню гимном поколения, выходящего за рамки собственно музыкального текста.

Одним из центральных понятий лингвокультурного анализа применительно к песенно-поэтическому тексту является языковая картина мира или совокупность представлений о действительности, зафиксированных в языковых единицах и категориях. В песенных текстах языковая картина мира проявляется особенно ярко, поскольку они, как правило, ориентированы на массового слушателя и отражают не столько индивидуальные, сколько коллективные представления. Как отмечает Г. В. Колшанский, «языковая картина мира – это не фотография мира, а его интерпретация, которая варьируется от культуры к культуре» [Колшанский, 2005, с. 37]. В этом смысле песенно-поэтические тексты становятся ценным материалом для сопоставительных исследований: сравнивая русскоязычные и англоязычные песни, можно выявить, как разные языковые картины мира отражаются в сходных жанровых формах.

Показательный пример – сопоставление русской и англоязычной рок-поэзии. В песне Queen «Bohemian Rhapsody» (1975) языковая картина мира строится на игре с жанрами (опера, рок, баллада), на абсурдистских образах (Scaramouche, Galileo, Figaro) и на экзистенциальном вопросе о смысле жизни, поданном через иронию. Культурная специфика здесь выражается в постмодернистской игре с культурными кодами, характерной для британской интеллектуальной традиции. В русской рок-традиции, напротив, экзистенциальные вопросы часто подаются без иронии, через прямое обращение. Например, в песне «ДДТ» «Что такое осень» (1992) языковая картина мира строится на ключевых образах русской культуры: «небо», «листья», «дождь», «ответ». Природа выступает не фоном, а соучастником диалога о смысле бытия, что отражает традицию русского пейзажного лиризма, восходящую к XIX веку.

Ценности, транслируемые через песенно-поэтические тексты, могут быть как универсальными, так и культурно-специфическими. К универсальным относятся ценности любви, свободы, справедливости, дружбы, семьи. Они встречаются в песнях разных народов и эпох. Культурно-специфические ценности труднее поддаются прямому переносу из одной культуры в другую, поскольку они опираются на уникальный исторический опыт, религиозные традиции или социальные институты. Например, в русской песенной традиции высокую значимость имеют «душа», «судьба», «тоска», «воля» – они не имеют прямых эквивалентов в англоязычной картине мира и требуют развернутого перевода [Зализняк, Левонтина, Шмелев, 2005, с. 12-15]. В англоязычной песенной традиции, напротив, большее значение придается «self» (самости), «dream» (мечте), «success» (успеху), «freedom» (свободе) в ее индивидуально-политическом, а не экзистенциальном измерении [Wierzbicka, 1997, с. 45-48].

Эти различия наглядно проявляются в сопоставлении песен, ставших культурными символами. Англоязычная песня Frank Sinatra «My Way» (1969) транслирует ценности индивидуального самоутверждения: «I did it my way». Успех здесь понимается как следование собственному пути, даже вопреки общественному мнению. В русской традиции аналогичную роль культурного

символа играет песня «Nautilus Pompilius» «Я хочу быть с тобой» (1990). Здесь центральный компонент – это не «успех», а «судьба»: лирический герой не выбирает свой путь, а следует за «звездой», «светом», «сигналом». Акцент делается не на индивидуальном достижении, а на предопределенности и экзистенциальной связи с другим человеком. Эта разница в ценностных ориентациях объясняет, почему «My Way» стала гимном самореализации на Западе, а «Я хочу быть с тобой» – гимном романтической одержимости в русской культуре.

Однако это различие не следует абсолютизировать: в современной глобализированной культуре происходит активное взаимопроникновение ценностных систем, и сегодня можно встретить русские песни, ориентированные на «success», и английские песни, в которых центральное место занимает «soul». Например, творчество Adele («Someone Like You», 2011) демонстрирует сближение с русской ценностной системой: «love», «rain», «memory» подаются через экзистенциальное переживание, близкое к русской «тоске», а не через англо-американский оптимизм.

Важно подчеркнуть, что культура выражается в любом языке, независимо от его статуса или распространенности. Песенно-поэтический текст, будь он на русском, английском или любом другом языке, всегда несет в себе отпечаток той культурной традиции, в рамках которой он создан. Это проявляется не только в лексике и семантике, но и в самой структуре песенного высказывания: в том, какие темы считаются достойными песенного воплощения, какие стилистические фигуры воспринимаются как уместные, а какие – как чужеродные. Как пишет С. Г. Тер-Минасова, «язык не просто отражает культуру, он участвует в ее создании и трансляции, и каждое языковое высказывание – это культурное высказывание» [Тер-Минасова, 2000, с. 23].

Невербальный компонент песенно-поэтического текста также обладает ярко выраженной культурной спецификой. Музыкальные особенности (ритм, мелодия, гармония, тембр, инструментовка) не универсальны, они исторически и культурно обусловлены. Как отмечает А. Д. Патель, восприятие музыки опосредовано культурным опытом слушателя, и одна и та же мелодия может вызывать разные

ассоциации в разных культурах [Patel, 2008, с. 112-115]. В песенно-поэтическом тексте невербальный компонент не просто сопровождает вербальный, но транслирует самостоятельные культурные смыслы.

Рассмотрим несколько примеров культурно-специфических музыкальных кодов.

Блюзовый квадрат (12-тактовый блюз) – структурная основа джаза, рок-н-ролла и соула. В англоязычной традиции эта форма воспринимается как маркер афроамериканской культуры, ее истории и эстетики. В русской традиции блюзовый квадрат долгое время оставался чужеродным элементом; его освоение в творчестве Billy's Band или Олега Аккуратова – это сознательная ориентация на западную традицию, маркер «аутентичности» в противовес «советской эстраде».

Пентатоника – пятиступенный лад, характерный для китайской, шотландской и афроамериканской музыки. В англоязычной традиции пентатоника часто используется для создания «экзотического» звучания (например, в рок-балладах). В русской традиции пентатоника встречается в обработках народных песен и в этно-джазе (Сергей Старостин), выступая маркером «национальной аутентичности».

Минорный лад в русской песенной традиции имеет гораздо более широкое распространение, чем в англоязычной поп-музыке. Это связано с историей русской музыки (протяжная народная песня, романс) и восприятием минора как «естественного» для выражения «тоски» и «души». В англоязычной традиции минор чаще используется для создания драматического эффекта, но не является доминирующим.

Ритмическая структура также культурно специфична. Для рэпа характерны синкопированный ритм и акцент на слабые доли, что восходит к афроамериканской ритмической традиции. В русскоязычном рэпе (Скриптонит, Карандаш) эта ритмическая основа сохраняется, но накладывается на русскую фонетику, что создает особый гибридный ритмический рисунок.

Тембр и инструментовка также несут культурную информацию. Акустическая гитара в русском роке («Кино», «ДДТ») – это не просто инструмент,

а маркер «искренности», «близости к народу», в отличие от «искусственной» электронной музыки. В англоязычном роке (Queen, Muse) электронные инструменты и синтезаторы, напротив, воспринимаются как технологический прогресс и эстетика будущего.

Взаимодействие вербального и невербального культурных кодов может быть разным. В одних случаях музыка усиливает культурную специфику текста (например, минорный лад в песне «Кино» «Кукушка» усиливает экзистенциальную тоску вербального ряда). В других – музыка может противоречить тексту, создавая эффект иронии или культурного гибрида (например, мажорная, танцевальная мелодия в песне «Ленинград» «WWW» контрастирует с социально-критическим текстом). В третьих – музыка может приносить культурные смыслы, отсутствующие в тексте (например, блюзовый квадрат в песне Billy's Band «Одинокий пастух» отсылает к афроамериканской традиции, хотя текст написан по-русски и не содержит прямых отсылок к ней).

Одним из важнейших механизмов трансляции культурных смыслов в песенно-поэтическом тексте является диалог культур. Этот термин, введенный М. М. Бахтиным и развитый В. С. Библером, обозначает процесс взаимодействия, взаимовлияния и взаимообогащения разных культурных традиций [Бахтин, 1975, с. 145; Библер, 1991, с. 56-58]. В песенно-поэтическом тексте диалог культур может проявляться в нескольких формах.

Первая форма – прямые заимствования. Речь идет о ситуациях, когда песня, созданная в одной культуре, исполняется на другом языке (кавер-версии) или адаптируется с сохранением музыкальной основы, но с новым текстом. Классический пример – перепевки западных хитов на русском языке в 1990-е годы, которые нередко полностью меняли смысл оригинала, вписывая его в российский культурный контекст. В этом случае диалог культур происходит не столько между авторами, сколько между аудиториями: слушатель знакомится с иноязычной музыкальной формой, но наполняет ее родным культурным содержанием.

Вторая форма – интертекстуальные отсылки. Песенно-поэтический текст может цитировать или обыгрывать фрагменты других текстов (литературных,

фольклорных, библейских), принадлежащих к иной культурной традиции. Такие отсылки требуют от слушателя определенной культурной компетенции и выступают в роли маркеров, отделяющих «свою» аудиторию от «чужой». Например, отсылки к англоязычной рок-поэзии в русских песнях могут быть понятны только тем слушателям, кто знаком с оригиналом.

Яркий пример интертекстуального диалога – творчество группы «Король и Шут», где вербальный текст (сказочные, фэнтезийные сюжеты) вступает в диалог с панк-роковой музыкальной формой, заимствованной из западной традиции. Это сочетание «русского» нарратива с «западной» музыкой создает уникальный культурный гибрид, который стал основой популярности группы. Аналогично, в творчестве «Ленинграда» (группировка Сергея Шнурова) диалог культур происходит на уровне стилистики: обценная лексика и бытовые сюжеты сочетаются с элементами ска, регги и электронной музыки, создавая эффект культурного коллажа.

Третья форма – жанровая интерференция. Когда музыкальный жанр, возникший в одной культуре (например, джаз в США, рэп в афроамериканской среде, шансон во французской традиции), переносится в другую культуру, он неизбежно трансформируется, впитывая местные языковые и культурные особенности. Возникают национальные версии жанра: русский рок, французский рэп, немецкий джаз. Эти жанровые гибриды становятся площадкой для диалога культур, где сталкиваются и переосмысливаются исходные и заимствованные элементы.

Русский рок является классическим примером жанровой интерференции. Заимствовав электрическое звучание и концертную культуру западного рока (Queen, U2), русские группы («Кино», «ДДТ», «Алиса», «Nautilus Pompilius») наполнили эту форму русским культурным содержанием: экзистенциальной тоской, обращением к «душе», «совести», «судьбе», использованием сложных поэтических метафор. Именно этот гибрид сделал русский рок не просто копией западного, а самостоятельным культурным феноменом. В свою очередь, американский рэп (Dr Dre, Jay-Z, Eminem, Snoop Dogg) транслирует ценности

«гетто», «успеха», «самоутверждения», в то время как русский рэп (Скриптонит, Карандаш, Фараон) адаптирует эту форму к российским реалиям, вводя темы провинции, бытовой нарратив, иронию над западными клише.

С интертекстуальностью тесно связана проблема национальной специфики песенно-поэтического текста. Русскоязычный и англоязычный ППТ демонстрируют как сходства, так и различия, обусловленные особенностями соответствующих лингвокультур. К числу общих черт можно отнести универсальный набор жанров (рок, поп, джаз, рэп представлены в обеих традициях), сходный набор функций песни (эмотивная, конативная, референтная, поэтическая, фатическая), а также использование аттрактивных средств (повторов, рифм, параллелизмов) для привлечения и удержания внимания слушателя. Различия касаются прежде всего ценностных ориентаций и культурно-специфических образов, о которых уже говорилось выше. Кроме того, в русской песенной традиции более сильны связи с литературной поэзией: многие русские стихотворения были положены на музыку и стали песнями (Цветаева, Ахматова, Бродский), в то время как в англоязычной традиции граница между «поэзией» и «текстами песен» более жесткая, хотя существуют и исключения (Боб Дилан, Леонард Коэн). Как отмечает О. С. Кострюкова, в русской культуре понятие «литературная песня» имеет гораздо более широкое распространение и высокий статус, чем в англоязычной [Кострюкова, 2007, с. 52].

Это различие наглядно проявляется в творчестве групп «Агата Кристи» и «Пикник», где тексты песен содержат развернутые поэтические метафоры, аллюзии на литературные произведения, сложную рифмовку – черты, восходящие к русской поэтической традиции Серебряного века. В англоязычном роке подобная поэтическая сложность встречается реже и чаще всего маркируется как «интеллектуальный рок» (Radiohead, Muse), отделяясь от основной массы поп-музыки.

Еще одно различие касается роли импровизации и письменной фиксации текста. В англоязычной джазовой традиции текст песни часто служит лишь основой для вокальной импровизации (скэт, спонтанное изменение слов и фраз), в

то время как в русском джазе вербальный компонент обычно более фиксирован и приближен к литературному оригиналу. Это различие обусловлено разной степенью престижности устной импровизации в двух культурах. В творчестве Billy's Band, ориентированном на аутентичную блюзовую традицию, импровизация присутствует, но в гораздо более ограниченном объеме, чем в англоязычном блюзе. В классическом русском джазе (Олег Аккуратов) вербальный компонент сохраняет высокую степень фиксации, приближаясь к эстрадной песне.

Важно подчеркнуть, что национальная специфика не является жестким детерминантом. В условиях глобализации и цифровизации музыки границы между культурами становятся все более проницаемыми. Русскоязычные исполнители активно используют англоязычные заимствования (как на уровне лексики, так и на уровне музыкальных форм), а англоязычные артисты все чаще обращаются к неевропейским музыкальным традициям. В этих условиях песенно-поэтический текст становится не столько маркером национальной идентичности, сколько полем для ее переосмысления и гибридизации.

Примером такой гибридизации может служить творчество группы «Ленинград», где русская обценная лексика, бытовые сюжеты и постсоветский культурный контекст сочетаются с музыкальными формами, заимствованными из ска, регги, электронной музыки. Это создает уникальный культурный продукт, который одинаково непонятен без знания русского языка и русских реалий, но при этом использует универсальные музыкальные коды. В англоязычной традиции аналогичный гибрид представляют собой песни M.I.A., сочетающие британскую электронику с шри-ланкийскими ритмами и социально-политическими текстами.

Лингвокультурный анализ песенно-поэтического текста требует учета не только вербального, но и невербального компонента. Музыка тоже несет культурную информацию: определенные мелодические обороты, гармонические последовательности, ритмические рисунки ассоциируются с конкретными культурными традициями (например, блюзовый квадрат – с афроамериканской культурой, минорные лады с русскими народными песнями, речитатив с восточной

традицией). В песенно-поэтическом тексте вербальный и музыкальный культурные коды взаимодействуют, усиливая или ослабляя культурные коннотации друг друга.

В этом взаимодействии можно выделить несколько типов. Синхронное усиление: невербальный компонент поддерживает и усиливает культурную специфику вербального. Например, в песне «ДДТ» «Родина» минорный лад, медленный темп и акустическая гитара усиливают экзистенциальную тоску текста, его обращение к «Родине» как к страданию и ответственности. В англоязычной песне Queen «We Are the Champions» мажорный лад, гимническая мелодия и мощный хоровой вокал усиливают текст о победе, триумфе, коллективном успехе.

Контрастное взаимодействие: невербальный компонент вступает в противоречие с вербальным, создавая эффект иронии или культурной гибридности. Классический пример – песня «Ленинград» «WWW», где танцевальная, мажорная мелодия в стиле диско контрастирует с социально-критическим текстом о безысходности. В англоязычной традиции – песня Radiohead «Creep», где агрессивное гитарное соло после спокойных куплетов подчеркивает отчуждение героя, но само это агрессивное звучание заимствовано из альтернативного рока, что для 1990-х годов было маркером «непопсовости».

Автономное культурное значение: невербальный компонент привносит культурные смыслы, отсутствующие в вербальном компоненте. В песне Billy's Band «Одинокий пастух» блюзовый квадрат и ритм-энд-блюзовая инструментовка отсылают к афроамериканской традиции, хотя текст написан по-русски и не содержит прямых отсылок к ней. Это делает песню культурным гибридом, понятным в разных контекстах.

Анализ форм диалога культур подводит к необходимости рассмотрения жанровых разновидностей песенно-поэтического текста. Именно в жанре наиболее отчетливо проявляется, как заимствованные музыкальные и вербальные формы адаптируются к локальному культурному контексту, порождая национальные версии глобальных жанров – русский рок, французский рэп, немецкий джаз и другие гибридные образования.

Таким образом, лингвокультурный подход к анализу песенно-поэтического текста позволяет рассматривать его как сложное, многоуровневое явление, в котором переплетаются языковые, музыкальные и культурные коды. Культурно-языковой код, языковая картина мира, ценностные ориентации, диалог культур и интертекстуальность – это основные инструменты, позволяющие выявить те смыслы, которые песенно-поэтический текст транслирует своей аудитории. Сопоставление русскоязычного и англоязычного ППТ показывает, что при всех универсальных чертах (жанровое разнообразие, сходный набор функций, универсальные аттрактивные средства) существуют и культурно-специфические различия, связанные с ценностными ориентациями, ролью литературной традиции и отношением к импровизации. Невербальный компонент песни также обладает ярко выраженной культурной спецификой, которая проявляется в выборе ладов, ритмических структур, тембров и инструментовки, и может вступать в разные типы взаимодействия с вербальным компонентом. Эти различия не являются абсолютными, и в современной глобальной культуре границы между национальными традициями становятся все более подвижными, но полностью не исчезают. Песенно-поэтический текст остается важнейшим каналом трансляции культурных смыслов и ценностей, и его лингвокультурный анализ сохраняет свою актуальность даже в эпоху глобализации.

2.4. Лингвокультурный портрет жанровых разновидностей песенно-поэтического текста (рок, джаз, поп, рэп)

Для лингвокультурного анализа песенно-поэтического текста недостаточно рассматривать его общие параметры. Необходимо учитывать жанровую дифференциацию, поскольку каждый жанр обладает собственным набором вербальных и невербальных маркеров, а также устойчивыми коннотациями в массовом сознании. Жанр в популярной музыке – это не просто формальная категория, но культурный конструкт, который включает определенные ценностные ориентации, стилистические предпочтения, модели поведения и даже способы социальной идентификации [Frith, 1996, с. 15-18; Moore, 2001, с. 45]. Как отмечает

С. Фрит, жанр – это «способ организации не только музыки, но и музыкальной жизни, сообществ слушателей и их представлений о том, что есть «подлинная» музыка» [Frith, 1996, с. 88].

В настоящем исследовании рассматриваются четыре жанра, репрезентирующие основные направления популярной музыки: рок, джаз, поп и рэп. Выбор этих жанров обусловлен, во-первых, их широкой представленностью как в англоязычной, так и в русскоязычной традициях; во-вторых, их жанровой «чистотой» – каждый из них обладает относительно устойчивыми вербальными и невербальными характеристиками; в-третьих, их культурной значимостью: эти жанры не просто существуют, но формируют культурные коды и ценностные системы.

Рок-музыка зародилась в США в середине 1950-х годов на пересечении ритм-энд-блюза, кантри и госпела, однако уже к концу десятилетия стала глобальным явлением [Peterson, 1990, с. 97]. В англоязычной традиции рок с самого начала был связан с ценностями бунтарства, свободы самовыражения и молодежной контркультуры. Как отмечает Р. Петерсон, рок стал «музыкой бунта» не только в силу текстов, но и благодаря своей звуковой агрессии, искаженной гитарной фактуре и ритмической энергии [Peterson, 1990, с. 102-105].

Лингвокультурный портрет англоязычного рока складывается из нескольких ключевых элементов. Во-первых, это урбанистическая эстетика. Рок-поэзия часто обращается к образам города, улицы, окраины, что отражает его происхождение из городской молодежной среды. Во-вторых, рефлексивность. Начиная с 1960-х годов, рок становится пространством экзистенциальной рефлексии, обращения к вопросам жизни и смерти, свободы и ответственности. В-третьих, сложная метафоричность. В отличие от поп-музыки, рок-тексты часто используют развернутые метафоры, аллюзии на литературные и культурные тексты, что сближает их с поэзией. В-четвертых, оппозиция «мы – они». Рок-культура строится на противопоставлении «подлинного» искусства «коммерческой» поп-музыке, что находит отражение в вербальных маркерах (ирония, сарказм по отношению к мейнстриму).

Культурные группы англоязычного рока, такие как Queen, U2, Muse, Arctic Monkeys, демонстрируют различные грани этого жанра. Queen (британская группа, сформировавшаяся в 1970 году) представляет собой пример «театрального» рока, в котором музыкальная эклектика сочетается с текстами, играющими с культурными кодами оперы, фарса и высокой поэзии. Песня «Bohemian Rhapsody» (1975) является квинтэссенцией этого подхода: текст построен как коллаж из оперных речитативов, рок-риффов и балладных фрагментов, а центральная лирическая тема – экзистенциальный выбор, смерть и искупление, подается через иронию и пародию. Как отмечает С. Хоукинс, эта песня стала культурным артефактом, отразившим постмодернистскую чувствительность 1970-х годов, когда границы между «высоким» и «низким» искусством начали размываться [Hawkins, 2002, с. 134-136].

U2 (ирландская группа, образованная в 1976 году) представляет другую линию рока – политически ангажированную. Их тексты насыщены социальной критикой, обращением к темам войны, несправедливости, прав человека. Песня «Sunday Bloody Sunday» (1983) стала гимном североирландского конфликта, а ее вербальный компонент строится на прямых обращениях, императивах и риторических вопросах, что создает эффект политической проповеди. Лингвокультурная специфика U2 заключается в умении соединять универсальные ценности (мир, свобода, справедливость) с конкретным историческим контекстом, делая локальный конфликт понятным глобальной аудитории [Noman, 2003, с. 78-81].

Русский рок формировался в совершенно иных культурных условиях [Kim, 2018]. В отличие от англоязычного рока, который с самого начала был «музыкой бунта» против родительской культуры, русский рок возник в условиях позднесоветского андеграунда, где бунт был направлен против государственной идеологии и цензуры. Как отмечает Е. В. Алешинская, русский рок конца 1980-х – начала 1990-х годов стал «голосом поколения», выражая экзистенциальную тоску, разочарование в советском проекте и поиск новых идентичностей [Алешинская, 2014, с. 190].

Лингвокультурный портрет русского рока имеет ряд отличительных черт. Во-первых, это экзистенциальная тоска. Центральный элемент русской культуры «тоска» находит в рок-поэзии свое полное выражение. В песнях «Кино» («Группа крови», «Звезда по имени Солнце»), «ДДТ» («Что такое осень», «Родина»), «Nautilus Pompilius» («Я хочу быть с тобой», «Крылья») тоска предстает не как депрессия, а как форма экзистенциальной рефлексии, поиска смысла в абсурдном мире. Во-вторых, милитарная метафорика. Русский рок активно использует образы войны, армии, боя, что отражает как исторический контекст (афганская война, чеченские кампании), так и метафору противостояния личности и системы. В-третьих, связь с литературной традицией. Многие русские рок-поэты (Б. Гребенщиков, А. Макаревич, В. Цой) воспринимаются как продолжатели поэтической традиции Серебряного века, их тексты насыщены литературными аллюзиями и сложными метафорами [Алешинская, 2014, с. 192].

Русский рок строит свою ценностную систему на диалектическом противостоянии «конструктивного» и «деструктивного» начал [Kim, 2018, с. 2]. В «героическую» эпоху русского рока (конец 1980-х) доминировала установка на «тотальный бунт», но постепенно деструктивная энергия революционной стратегии привела к осознанию нереализованности поставленных целей, что породило глубокий духовный кризис. Эта диалектика (от надежды к разочарованию, от бунта к рефлексии) является ключевой для понимания лингвокультурной специфики русского рока.

Джаз занимает особое место в системе жанров популярной музыки. Возникнув в афроамериканских сообществах Нового Орлеана на рубеже XIX-XX веков, джаз с самого начала был не просто музыкой, но формой культурного сопротивления и самоутверждения [Vorshuk, 2024, с. 726]. Как отмечает М. Боршук, джаз оказал влияние не только на музыкальную, но и на литературную, визуальную и политическую культуру США, став одним из главных экспортных продуктов американской культуры [Vorshuk, 2024, с. 727].

Лингвокультурный портрет англоязычного джаза складывается из нескольких ключевых элементов. Во-первых, это импровизационность. Джазовый

текст (как вербальный, так и музыкальный) никогда не фиксируется окончательно, каждый исполнитель привносит свое прочтение. Это отражается в джазовых вокальных техниках – скэте (вокальной импровизации на бессмысленные слоги) и спонтанном изменении слов и фраз. Во-вторых, элитарность. С 1940-х годов джаз осознается как «высокое искусство», требующее от слушателя музыкальной и культурной компетенции. Это нашло отражение в джазовых текстах, которые часто обращаются к сложным темам и используют развернутую метафорику. В-третьих, меланхолия и блюзовые корни. Джаз наследует блюзовую традицию с ее темами страдания, потери, тоски, но подает их не через прямую рефлексию, а через иронию и эстетизацию. В-четвертых, ритмическая свобода. Джазовый ритм (свинг, синкопы) создает ощущение непредсказуемости и импровизационной легкости.

Культовые фигуры англоязычного джаза – Louis Armstrong, Frank Sinatra, Ray Charles, Nina Simone – представляют различные грани этого жанра. Louis Armstrong (1901-1971) олицетворяет ранний джаз с его оптимизмом, жизнерадостностью и виртуозной импровизацией. Его вербальный компонент строится на простой лексике, повторах и прямых обращениях к слушателю, что делает тексты доступными для широкой аудитории. Песня «What a Wonderful World» (1967) стала гимном оптимизма, но ее культурная значимость выходит за рамки собственно музыкального текста: она была записана в период расовых беспорядков и войны во Вьетнаме, и ее безмятежный текст воспринимался как акт культурного сопротивления насилию [Vorshuk, 2024, с. 728].

Frank Sinatra (1915-1998) представляет другую линию джаза – вокальный джаз, ориентированный на «American Songbook» (стандарты 1920-1950-х годов). Как отмечает М. Койл в своем анализе развития «кронеров», Синатра стал воплощением эпохи, когда микрофонная техника позволила создавать интимное, «шепчущее» звучание, которое воспринималось как воплощение романтической чувственности и мужской уязвимости [Vorshuk, 2024, с. 727]. Лингвокультурная специфика Синатры заключается в умении интерпретировать стандартный текст как личное высказывание, что создавало эффект непосредственного общения со слушателем.

Ray Charles (1930-2004) и Nina Simone (1933-2003) представляют соул-джаз, в котором джазовая импровизационность соединяется с блюзовой экспрессией и социально-политической ангажированностью. В песнях Нины Симон («Mississippi Goddam», 1964) вербальный компонент становится инструментом политического протеста, а джазовая форма – способом легитимизации этого протеста в рамках «высокого» искусства.

Русский джаз, как отмечает К. Лейдлер в исследовании фонологической адаптации английских заимствований, имеет иную историю [Laidler, 2022, с. 7]. В СССР джаз долгое время воспринимался как «чуждое» искусство, подвергался критике и цензуре. Первые джазовые коллективы возникли в 1920-е годы, но расцвет жанра пришелся на 1960-1970-е годы, когда джаз стал частью андеграундной культуры. Лингвокультурный портрет русского джаза отличается от англоязычного по ряду параметров.

Во-первых, меньшая импровизационность вербального компонента. В отличие от англоязычной джазовой традиции, где текст служит основой для вокальной импровизации, в русском джазе вербальный компонент более фиксирован и приближен к литературному оригиналу. Это связано с традицией русской песенной культуры, где текст традиционно воспринимается как «первичный», а музыка – как «вторичная».

Во-вторых, связь с романсовой традицией. Русский джаз часто использует тексты, написанные в традиции русского романса, с его темой несчастной любви, судьбы, тоски. Это создает культурный гибрид, в котором афроамериканская музыкальная форма наполняется русским лирическим содержанием.

В-третьих, этно-джазовое направление. В творчестве Сергея Старостина и других представителей этно-джаза происходит синтез джазовой гармонии с русским фольклором. Это направление отражает стремление создать «национальную» версию джаза [Laidler, 2022, с. 12].

Современный русский джаз представлен такими исполнителями, как Олег Аккуратов (молодой джазовый пианист и вокалист, известный своей виртуозной техникой и аутентичным исполнением как американских стандартов, так и русских

романсов) и группа Billy's Band (питерский коллектив, ориентированный на американскую блюз-джазовую традицию, с текстами на русском языке, воспроизводящими атмосферу «американского нуара»). Billy's Band представляет собой яркий пример культурной гибридизации: музыкально они следуют традиции Тома Уэйтса, но тексты (часто на русском) говорят о постсоветской реальности, создавая эффект культурного коллажа, в котором узнаваемые музыкальные коды наполняются локальным содержанием [Алешинская, 2014, с. 191].

Поп-музыка занимает особое место в жанровой системе. Если рок и джаз претендуют на статус «искусства», а рэп – на статус «голоса улицы», то поп-музыка открыто ориентирована на коммерческий успех и массовую аудиторию. Как отмечает С. Фрит, поп – это не столько музыкальный жанр, сколько индустриальный формат, определяемый способом производства и распространения, а не музыкальными характеристиками [Frith, 1996, с. 45-47]. Тем не менее, поп-музыка обладает устойчивыми лингвокультурными чертами.

Лингвокультурный портрет англоязычной поп-музыки включает следующие элементы. Во-первых, клишированность. Поп-тексты строятся на ограниченном наборе тем (любовь, расставание, мечта, успех) и клишированных выражениях, что делает их легко узнаваемыми и запоминаемыми. Во-вторых, универсальность тем. Поп-музыка избегает конкретных исторических или культурных отсылок, стремясь к максимальной универсальности, чтобы быть понятной глобальной аудитории. В-третьих, ориентация на хит. Структура поп-песни (куплет – припев – куплет – припев – бридж – припев) максимально стандартизирована, а вербальный компонент подчинен задаче создания «запоминающегося» припева. В-четвертых, простота синтаксиса. Поп-тексты используют короткие предложения, простые времена, отсутствие сложных метафор, что облегчает восприятие и подпевание.

Культовые фигуры англоязычной поп-музыки – Michael Jackson, Adele, Sia, Britney Spears, Lady Gaga – демонстрируют различные стратегии работы с лингвокультурными кодами. Michael Jackson представляет поп-музыку как глобальное явление: его тексты предельно универсальны («We Are the World», «Heal the World» обращаются к общечеловеческим ценностям), а культурная

специфика сведена к минимуму. Как отмечает Л. Джансен в исследовании восприятия англоязычных поп-исполнителей, американский акцент в поп-музыке воспринимается как «нейтральный», не маркированный, что способствует глобальному распространению [Jansen, 2022, с. 45-48].

Adele представляет другую линию поп-музыки – ориентацию на «аутентичность» и эмоциональную искренность. Ее тексты используют более сложную метафорику и развернутые нарративы, что сближает ее с рок-поэзией. Песня «Someone Like You» (2011) стала глобальным хитом благодаря универсальной теме потери и способности вербального компонента (повторяющееся «never mind», «I wish nothing but the best») передавать сложные эмоции через простые средства. Культурная специфика Adele – в британском произношении, которое, как отмечает Джансен, воспринимается в США как маркер «образованности» и «аутентичности», в отличие от «коммерческого» американского акцента [Jansen, 2022, с. 112].

Русская поп-музыка имеет иную культурную историю. В советский период эстрада была строго контролируема государством, и тексты песен должны были соответствовать идеологическим установкам. После распада СССР поп-музыка стала одним из главных полей культурной глобализации, и русские исполнители активно заимствовали западные форматы и текстовые клише. Как отмечает Е. В. Алешинская, в русской поп-музыке 1990-2000-х годов наблюдался активный процесс заимствования английских слов и фраз, что воспринималось как маркер «современности» и «успеха» [Алешинская, 2014, с. 190].

Лингвокультурный портрет русской поп-музыки отличается от англоязычной по нескольким параметрам. Во-первых, меньшая универсальность. Русские поп-тексты часто привязаны к локальным реалиям, что делает их менее понятными для глобальной аудитории. Во-вторых, большая тематическая ограниченность. Если англоязычная поп-музыка охватывает широкий спектр тем (от любви до социальных проблем), русская поп-музыка концентрируется преимущественно на теме любви и межличностных отношений. В-третьих, использование англицизмов. Русские поп-тексты часто включают английские слова и фразы (love, baby, sorry,

ОК), которые выполняют функцию маркеров «современности» и «глобальности» [Алешинская, 2014, с. 191].

Культовые фигуры русской поп-музыки – МакСим (Марина Максимова), группа «Руки Вверх!», Стас Михайлов – представляют различные стратегии конструирования лингвокультурной идентичности. МакСим стала популярной в 2000-е годы благодаря текстам, которые сочетали простой синтаксис с эмоциональной искренностью, что сближало ее с западными поп-исполнителями, но с русской тематикой (московская провинция, дождь, такси, «Трудный возраст»). Группа «Руки Вверх!» (Сергей Жуков) представляет «диско-поп», ориентированный на танцевальные форматы; их тексты строятся на предельно простых рифмах и повторах, что делает их максимально доступными для массовой аудитории. Стас Михайлов представляет жанр, близкий к «шансону», но в поп-формате; его тексты обращаются к ценностям материального благополучия, стабильности, «настоящей» мужской дружбы, что отражает ценностные ориентации определенной возрастной и социальной группы.

Рэп зародился в афроамериканских сообществах Нью-Йорка в 1970-е годы как форма устного самовыражения, связанная с диджейской культурой блок-вечеринок [Bramwell & de Lacey, 2025, с. 1]. К 1990-м годам рэп стал глобальным явлением, породив множество национальных версий. Как отмечают Р. Брэмвелл и А. де Лейси, рэп «перекроил карту современной музыки», его поэтика, перформативность и политическая сила нашли отклик в самых разных культурах [Bramwell & de Lacey, 2025, с. 1-2].

Лингвокультурный портрет англоязычного рэпа включает следующие ключевые элементы. Во-первых, ритмизованная речь (речитатив). Рэп отличается от других жанров тем, что вербальный компонент является не просто «текстом, положенным на музыку», но ритмической основой, на которую накладывается музыкальное сопровождение. Во-вторых, социальная проблематика. С самого начала рэп был «голосом улицы», отражая проблемы бедности, расизма, полицейского произвола, социального неравенства. В-третьих, сленг и игра слов (wordplay). Рэп-тексты активно используют афроамериканский сленг, сложные

рифмовые структуры, метафоры, каламбуры, что требует от слушателя высокой языковой компетенции. В-четвертых, саморепрезентация. Рэп-тексты часто строятся как автобиографическое повествование, где исполнитель конструирует свою идентичность через рассказ о происхождении, борьбе и успехе.

Культовые фигуры англоязычного рэпа – Dr Dre, Jay-Z, Eminem, Snoop Dogg – представляют различные грани жанра. Dr Dre и Snoop Dogg олицетворяют западное побережье (G-funk), с его акцентом на «легкую» жизнь, статусные символы и ритмическую текучесть. Jay-Z представляет восточное побережье, с его более агрессивной ритмикой и ориентацией на «деловой» успех. Eminem как белый исполнитель в «черном» жанре демонстрирует, как рэп может стать пространством переговоров о расовой и классовой идентичности.

Русский рэп, как отмечает Дж. Вандеверт, имеет иную историю [Vandevert, 2024, с. 124]. В постсоветской России рэп долгое время воспринимался как «чужеродное» явление, но к 2010-м годам стал доминирующим жанром молодежной культуры. Лингвокультурный портрет русского рэпа складывается из нескольких отличительных черт.

Во-первых, позднее становление и ускоренная эволюция. Русский рэп прошел путь от подражания западным образцам в 1990-е до формирования собственного языка и тематики в 2010-е годы. Как отмечает Вандеверт, «рэп в России родился из постсоветского антагонизма, имперской гегемонии, неолиберального коммерциализма и шовинистской логики» [Vandevert, 2024, с. 124].

Во-вторых, социальная критика как доминирующая тема. В отличие от англоязычного рэпа, где социальная критика соседствует с темами успеха и самоутверждения, русский рэп сконцентрирован на критике социальной несправедливости, коррупции, отчуждения. Исполнители, такие как Скриптонит, Карандаш, Фараон, используют рэп как пространство для выражения фрустрации и поиска идентичности в условиях постсоветской аномии [Vandevert, 2024, с. 126-128].

В-третьих, диалектика локального и глобального. Русский рэп активно использует западные образцы (как музыкальные, так и текстовые), но наполняет их локальным содержанием. Как показано в исследовании Е. В. Алешинской, русские рэп-исполнители часто переключаются между русским и английским, используя английский как маркер «глобальности» и «успеха», а русский – для выражения аутентичности и связи с локальной аудиторией [Алешинская, 2014, с. 191].

В-четвертых, саморефлексивность и экзистенциальная рефлексия. Если англоязычный рэп часто фокусируется на внешних достижениях (деньги, статус, власть), русский рэп больше ориентирован на внутренний мир, экзистенциальные вопросы, что сближает его с русской рок-поэзией. В этом смысле русский рэп является наследником русской рок-традиции, принявшим новую музыкальную форму.

Скриптонит (Адилъ Жалелов) представляет «новую волну» русского рэпа, ориентированную на эксперименты с формой, использование сложных рифмовых структур и отказ от клише «гангста-рэпа». Его тексты часто строятся на сюрреалистических образах, игре слов и отсылках к западной поп-культуре, что делает их понятными для глобальной аудитории, но сохраняет русскую языковую базу. Карандаш (Денис Григорьев) представляет «старую школу», с ее акцентом на социальную критику, острые рифмы и баттловую культуру. Фараон (Глеб Голубин) представляет «альтернативный» рэп, сближающийся с рок-эстетикой, с акцентом на депрессивные настроения и эстетику «пост-интернета».

Приведенные данные позволяют представить обобщенную картину лингвокультурных характеристик каждого из четырех жанров в двух традициях (см. Таблицу 1).

Таблица 1. Лингвокультурные характеристики жанров песенно-поэтического текста в русскоязычной и англоязычной традициях

Жанр	Лингвокультура	Ценностные ориентиры	Вербальные маркеры	Невербальные маркеры	Культурный контекст
Рок	Англоязычная	Бунтарство, свобода самовыражения, молодежная контркультура, индивидуализм	Прямые обращения, ирония, социальная критика, урбанистическая эстетика	Искаженная гитара, ритмическая энергия, мажор/минор в равной пропорции	Возник как музыка бунта против родительской культуры (1950-е)
	Русскоязычная	Экзистенциальная тоска, поиск смысла, противостояние системе, коллективная идентичность	Сложные поэтические метафоры, военная метафорика, концепты «душа», «судьба», «тоска»	Акустическая гитара как маркер «искренности», доминирование минора, связь с народной традицией	Сформировался в условиях позднесоветского андеграунда (1980-е), «голос поколения»
Джаз	Англоязычная	Импровизационность, элитарность, культурное сопротивление, афроамериканская идентичность	Скэт, спонтанное изменение слов, сложная метафорика, социально-политическая ангажированность	Блюзовый квадрат, свинг, синкопы, импровизационность	Возник в афроамериканских сообществах Нового Орлеана (рубеж XIX-XX вв.), стал «высоким искусством» с 1940-х
	Русскоязычная	Культурный гибрид, связь с романсовой традицией, стремление к «национальной» версии	Фиксированный текст, близкий к литературному оригиналу, темы несчастной любви, судьбы	Меньшая импровизационность, следование партитуре, этно-джазовые элементы (пентатоника)	В СССР долгое время под запретом, расцвет в 1960-1970-е в андеграунде, современный этап – поиск национальной идентичности

Жанр	Лингвокультура	Ценностные ориентиры	Вербальные маркеры	Невербальные маркеры	Культурный контекст
Поп	Англоязычная	Универсальность, коммерческий успех, гедонизм, ориентация на глобальную аудиторию	Клишированность, универсальность тем, простота синтаксиса, отсутствие сложных метафор	Стандартизированная структура (куплет-припев-бридж), ориентация на «запоминающийся» припев	Возник как коммерческий формат в 1950-1960-е, глобальная индустрия
	Русскоязычная	Гибридизация западных форматов и локального содержания, маркеры «современности»	Тематическая ограниченность (преимущественно любовь), использование англицизмов как маркеров «глобальности»	Заимствование западных музыкальных форматов, адаптация к русской фонетике	В советский период – государственный контроль, после 1991 – активная вестернизация
Рэп	Англоязычная	Саморепрезентация, социальная критика, успех как преодоление, расовая и классовая идентичность	Сленг, сложные рифмовые структуры, игра слов (wordplay), автобиографическое повествование	Ритмизованная речь, синкопы, акцент на слабые доли, музыкальное сопровождение как фон	Зародился в afroамериканских сообществах Нью-Йорка (1970-е), глобальное распространение в 1990-е
	Русскоязычная	Постсоветская anomия, экзистенциальная рефлексия, критика социальной несправедливости	Переключение между русским и английским, наследие русской рок-поэтики, социальная критика как доминанта	Адаптация западной ритмической основы к русской фонетике, поиск собственного ритмического рисунка	Позднее становление (1990-е), ускоренная эволюция, к 2010-м – доминирующий жанр молодежной культуры

Сопоставление лингвокультурных портретов четырех жанров в англоязычной и русскоязычной традициях позволяет сделать ряд выводов.

Во-первых, жанр не является универсальной формой: одни и те же жанровые обозначения (рок, джаз, поп, рэп) в разных культурах наполняются разным содержанием. Англоязычный рок – это «музыка бунта», русский рок – «голос поколения»; англоязычный джаз – искусство импровизации, русский джаз – гибрид с романсовой и фольклорной традицией; англоязычный поп – глобальный коммерческий формат, русский поп – пространство культурной гибридизации; англоязычный рэп – голос афроамериканского гетто, русский рэп – выражение постсоветской аномии.

Во-вторых, ценностные ориентации, транслируемые жанрами, культурно специфичны. В англоязычной традиции доминируют ценности индивидуального успеха, свободы, самореализации, в русской – ценности экзистенциальной рефлексии, тоски, поиска «души». Это различие сохраняется даже при заимствовании жанровых форм.

В-третьих, невербальный компонент играет ключевую роль в конструировании жанровой идентичности. Рок-эстетика (искаженная гитара, громкость, энергия), джазовая импровизационность, поп-форматность (стандартизированная структура), рэп-ритмика (синкопы, акцент на слабые доли) – все эти музыкальные параметры несут самостоятельную культурную информацию и взаимодействуют с вербальным компонентом, усиливая или ослабляя его культурные коннотации.

В-четвертых, глобализация не уничтожает национальную специфику, а создает новые формы гибридизации. Русские рокеры, джазмены, поп-исполнители и рэперы не просто копируют западные образцы, но переосмысляют их, наполняя локальным содержанием. Это создает культурные гибриды, которые могут быть поняты как «своими», так и «чужими», но требуют от слушателя владения определенными культурными кодами.

Выводы по главе 2

В главе была рассмотрена лингвокультурная специфика песенно-поэтического текста как поликодового образования. Установлено, что песенно-поэтический текст отвечает всем критериям поликодовости: он включает две семиотические системы, между которыми устанавливаются устойчивые корреляции; компоненты интегрируются в единое смысловое целое; а общий коммуникативный эффект песни не сводится к сумме эффектов текста и музыки по отдельности. Выявлены четыре типа взаимодействия вербального и невербального компонентов (дублирование, усиление, контраст и дополнение), которые по-разному проявляются в различных жанрах. Определено, что песенно-поэтический текст относится к текстам с частичной креолизацией, поскольку его компоненты способны к автономному существованию, однако полноценное эстетическое восприятие требует их одновременного учета. В работе термины «поликодовый» и «креолизованный» используются как взаимозаменяемые применительно к песенно-поэтическому тексту, что обосновано его двухкомпонентной структурой и сложившейся научной традицией.

Проанализирована аттрактивность как свойство песенно-поэтического текста привлекать и удерживать внимание слушателя. Выделены две категории аттрактивных характеристик. Описаны фонетические, лексико-семантические и синтаксические аттракторы, а также пять основных функций песенно-поэтического текста (эмотивная, конативная, референтная, поэтическая, фатическая). Проведено сравнение песенного текста и лирического стихотворения, выявлены общие черты и различия, включая феномен литературной песни. Дано определение структурных элементов песни (вступление, куплет, предприпев, припев, проигрыш, инструментальное соло) и их роли в организации целостного восприятия.

Установлено, что в песенно-поэтическом тексте культурно-языковой код проявляется на разных уровнях, отражая коллективные представления и ценностные ориентации, которые могут быть как универсальными, так и культурно-специфическими. Доказано, что невербальный компонент также

обладает культурной спецификой: блюзовый квадрат, пентатоника, минорный лад, ритмические структуры, тембр и инструментовка несут самостоятельные культурные смыслы и могут вступать в разные типы взаимодействия с вербальным компонентом.

Выявлены три формы проявления диалога культур в песенно-поэтическом тексте. Показано, что жанровая интерференция приводит к возникновению национальных версий жанров, которые становятся самостоятельными культурными феноменами. Установлено, что русскоязычный и англоязычный песенно-поэтический текст демонстрируют как универсальные черты, так и культурно-специфические различия, связанные с ценностными ориентациями, ролью литературной традиции и отношением к импровизации.

На основе анализа четырех жанров (рок, джаз, поп, рэп) в двух лингвокультурах составлена сводная таблица лингвокультурных характеристик, включающая ценностные ориентиры, вербальные и невербальные маркеры, культурный контекст и знаковых исполнителей.

ГЛАВА 3. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ВЕРИФИКАЦИЯ ПОЛИКОДОВЫХ МОДЕЛЕЙ ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Любой песенно-поэтический текст представляет собой звуковую структурную последовательность элементов, построенную по определенным нормам и несущую интуитивно постигаемый смысл [Арановский, 1974, с. 114]. В отличие от нотной записи, которая фиксирует лишь каркас музыкальных символов, полноценный песенно-поэтический текст реализуется в единстве вербального и невербального компонентов. «Набор и порядок использования элементов песенно-поэтического текста могут стать определяющими в процессе идентификации модели песенно-поэтического текста» [Фомин, Бакланова, 2025, с. 108], т.е. именно последовательность таких структурных элементов, как вступление, куплет, предприпев, припев, инструментальное соло и проигрыш, определяет композиционную основу произведения и напрямую влияет на построение его вербального компонента и в последствии жанровой модели.

Далее в работе предпринимается попытка выявить закономерные связи между этими компонентами и построить на их основе жанрово-специфические поликодовые модели. Логика исследования строится от рассмотрения конкретного языкового материала к обобщающим выводам. В связи с этим сначала исследуются русскоязычные тексты, а затем – англоязычные, что позволяет сохранить зеркальность описания и создать базу для сопоставления. Результатом выступает экспериментальная верификация выявленных моделей и их сопоставительный анализ.

Обращение к жанрам «джаз», «рэп», «рок» и «поп» не случайно. Эти направления, сформировавшиеся в XX веке и ставшие базовыми для современной массовой культуры, обладают устойчивыми, но при этом контрастными музыкальными и вербальными характеристиками. Их сопоставление позволяет наиболее рельефно выявить зависимость поликодовой модели от жанровой принадлежности текста.

Материалом для анализа послужили 240 песенно-поэтических текстов четырех базовых жанров («джаз», «рэп», «рок», «поп»), поровну распределенных между русским и английским языками (по 30 текстов каждого жанра на каждом языке). Отбор материала осуществлялся в соответствии с тремя критериями: (1) содержательная полнота и стилистическое разнообразие (наличие широкого арсенала выразительных средств, позволяющих выявить корреляцию между компонентами); (2) временная отнесенность, все песни относятся преимущественно ко второй половине XX-началу XXI века; (3) авторство и соавторство, отобраны тексты, созданные авторами-исполнителями либо написанные профессиональными авторами (в соавторстве) для конкретных исполнителей.

Корпус проанализированных текстов охватывает широкий спектр стилистических направлений внутри каждого жанра. В джазовом блоке представлены Louis Armstrong и Ray Charles (соул-джаз), Nina Simone (джаз-блюз), Frank Sinatra (джаз-поп), а также российские исполнители Сергей Старостин (этно-джаз), Billy's Band и Олег Аккуратов (блюз-джаз). Рэп-материал включает как классиков жанра (Dr Dre, Jay-Z, Eminem, Snoop Dogg), так и ключевых представителей русскоязычного рэпа (Скриптонит, Оксимирон*, Влади* (*внесены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов*), Карандаш, Фараон.). Рок-жанр представлен многообразием течений: от классического рока (Queen) и рок-н-ролла (Elvis Presley) до альтернативы (U2, Muse, Arctic Monkeys), инди-рока (Hozier, Florence and the Machine), а также широкого спектра отечественных рок-направлений – от ска-панк-фолк-рока («Ленинград») и индастриал-фолк-рока («ДДТ») до пост-панка («Кино», «Nautilus Pompilius»), готик-рока («Агата Кристи», «Пикник»), хард-рока («Алиса») и панк-рока («Гражданская Оборона», «Сектор Газа», «Король и Шут»). Поп-жанр иллюстрируют Michael Jackson, Adele, Sia, Britney Spears, Lady Gaga, а в русскоязычном сегменте – МакСим, Монеточка* (*внесена Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов*), группа «Руки Вверх!» и Стас Михайлов. Материал для настоящего исследования отбирался

исключительно на основании лингвистических и музыковедческих критериев, необходимых для решения научных задач (жанровая принадлежность, стилистическое разнообразие, репрезентативность корпуса текстов). Включение в выборку произведений отдельных исполнителей не связано с их социально-политической позицией или каким-либо статусом и не может рассматриваться как распространение информации об их деятельности вне сугубо филологического контекста. Некоторые из упомянутых лиц внесены Министерством юстиции РФ в реестр иностранных агентов, что не влияет на результаты настоящего лингвистического исследования и не является предметом обсуждения в данной работе.

В работе ставилась задача – установить наиболее частотные языковые единицы, создающие стилистическую специфику каждого жанра, и выявить их корреляцию с типичными для жанра невербальными характеристиками. Стилистическое средство квалифицировалось как жанровый маркер при выполнении двух критериев: во-первых, его частотность в текстах данного жанра должна была превышать 50%, а во-вторых, в других жанрах оно не должно было демонстрировать сопоставимую регулярность. При этом универсальные для песенной поэзии средства (лексический повтор, параллелизм, эллипсис, эпитет, сравнение) не включались в число жанровых маркеров.

3.1. Поликодовые модели русскоязычных песенно-поэтических текстов

Как было показано при описании невербальных характеристик джаза, для этого жанра типичны особая ритмическая свобода, импровизационность и мелодическая экспрессивность. Невербальный компонент джазовых композиций характеризуется волнообразным движением мелодии, умеренным или медленным темпом, синкопированным ритмом (свингом), а также структурной спецификой: вступление часто содержит мелодическую тему, куплет разворачивается как вокальный монолог, а инструментальное соло выполняет функцию импровизационного «диалога» с вербальной партией. Предприпев в джазе встречается редко, припев не является обязательным элементом. Эти свойства

музыкальной ткани закономерно коррелируют с определенными чертами вербального компонента. Анализ русскоязычных текстов, принадлежащих к джазовому репертуару, позволил установить частотность употребления различных стилистических средств и выявить те из них, которые в наибольшей степени соответствуют описанной выше аудиальной специфике. Частотность употребления стилистических средств в настоящем исследовании рассчитывалась как процент текстов в выборке (30 текстов каждого жанра на каждом языке), в которых зафиксировано данное явление. Так, показатель 100% означает, что средство встречается во всех 30 проанализированных текстах; 83% – в 25 из 30 текстов; 67% – в 20 из 30 и т.д. Такой способ подсчета позволяет оценить не абсолютное количество употреблений средства (которое варьируется от текста к тексту), а степень его распространенности в жанре, что более релевантно для определения жанровых маркеров. Результаты количественного анализа (в скобках указан процент текстов, в которых зафиксировано явление) представлены в Таблице 2:

Таблица 2. Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «джаз»

Стилистические средства	Частотность (%)	Пример
Анафора	(73%)	« <i>Ай, горя не было, // Ай, горя прибыло</i> » (Сергей Старостин. Этно Джаз)
Олицетворение	(83%)	« <i>Спокойной ночи // Мне пели звезды</i> » (Billy's Band. Кладбище девичьих сердец)
Эпитет	(67%)	« <i>На перроне голуби вокзальные</i> » (Billy's Band. Оторвемся по-питерски)
Метафора	(40%)	« <i>И холм мой зарастет травой</i> » (Сергей Старостин. Выдох)
Междометия	(17%)	« <i>Ай, горя ж не было, // Ай, горя прибыло</i> » (Сергей Старостин. Этно Джаз)
Обращения	(10%)	« <i>Скажи же, девочка, чем же тебя угостить?</i> » (Billy's Band. Ночь в Пурге)
Сравнение	(20% и 27% в двух подгруппах)	« <i>Моя душа как птица певчая</i> » (Сергей Старостин. Это Джаз); « <i>Пусть игрушки на ветках сверкают как снег</i> » (С Неба Снежинки как Звезды Летят);
Антитеза	(27%)	« <i>Я щепотка горя // В бочке добра</i> » (Billy's Band. Простим Друг Друга)
Инверсия	(3%)	« <i>Иду и просто отдыхаю я</i> » (Billy's Band. Оторвемся по-питерски)

Риторический вопрос	(36%)	«Почему я вою волком на луну?» (Billy's Band. Счастье Есть);
Глаголы в повелительном наклонении	(23%)	«Дай мне любви» (Сергей Старостин. Это Джаз)
Фразеологизмы	(3%)	«Черт возьми» (Billy's Band. Так я Падал)
Метонимия	(7%)	«Галдела в дали поселковая площадь» (Олег Аккуратов. Мой Папа)
Общечная лексика	(3%)	«Уж сзади вой сирен, такой вот говно-джаз» (Billy's Band. 32 Рубля)

Полученные количественные показатели позволяют не только ранжировать стилистические средства по степени их распространенности, но и выявить характер их корреляции с невербальным компонентом, что в совокупности дает представление о специфике поликодовой организации русскоязычного джазового текста. Лидирующие позиции в частотном рейтинге занимают олицетворение (83%), анафора (73%) и эпитет (67%). Однако их функциональная нагрузка и характер взаимодействия с музыкальной тканью существенно различаются.

Анафора, будучи синтаксическим приемом, основанным на повторе начальных элементов, находит прямую поддержку в невербальном компоненте: она подчеркивается повторением музыкального рисунка, что создает эффект музыкального параллелизма, созвучного синтаксическому. Так, в композиции Сергея Старостина «Этно Джаз» анафорическое построение «*Ай, горя не было, // Ай, горя прибыло*» сопровождается устойчивым повторением мелодической фразы, что усиливает ощущение ритмической и смысловой закреплённости ключевого мотива. В невербальном отношении анафора в джазе поддерживается повторяющейся гармонической последовательностью и сохранением ритмического рисунка, что создает эффект «музыкальной рифмы», синхронизированной с синтаксической.

Олицетворение, напротив, не предполагает столь прямого синтаксического дублирования, однако его семантика «оживления», приписывания неодушевленным объектам свойств живых существ, получает выраженную аудиальную поддержку. В проанализированных текстах этот прием часто подкрепляется барабанными акцентами и восходящим движением мелодии,

которые выделяют олицетворяемые образы на аудиальном уровне. Показателен в этом отношении пример из репертуара Billy's Band: *«Спокойной ночи // Мне пели звезды»* («Кладбище девичьих сердец»). Восходящая интонация и акцентирование ударными момента, когда речь заходит о «поющих» звездах, создают эффект музыкальной иллюстрации, где мелодия буквально «подпевает» вербальному образу. Музыкальное воплощение олицетворения в джазе часто связано с «очеловечиванием» инструментальной фактуры: импровизационные вставки, тембровые модуляции и ритмические сдвиги создают иллюзию «разговора» или «эмоционального отклика» инструментов на вербальный образ. Сопоставление полученных данных с результатами анализа других жанров позволяет сделать вывод о том, что именно олицетворение может рассматриваться как устойчивый вербальный маркер русскоязычного джазового текста. Высокая частотность этого средства (83%) в сочетании с его специфичностью (в других жанрах, таких как рок, поп или рэп, олицетворение не играет сопоставимой роли) позволяет квалифицировать его как жанрообразующий. Приведем дополнительные примеры, подтверждающие данную закономерность и демонстрирующие разнообразие способов реализации олицетворения в рамках жанра:

«Елки в домах, нарядившись, стоят» (Billy's Band. «С Неба Снежинки Как Звезды Летят») – новогодняя атрибутика обретает способность к действию, характерному для человека;

«Когда уйду, не вздрогнут горы» (Сергей Старостин. «Этно Джаз») – масштабные природные объекты наделяются способностью к эмоциональной реакции;

«Огоньки и мечты встанут в большой хоровод» (Billy's Band. «Город Засыпает») – абстрактные и конкретные понятия объединяются в одушевленное действие;

«За мной гонится вой!» (Billy's Band. «32 Рубля») – звуковое явление персонифицируется и обретает агрессивную активность;

«Улица, здравствуй, привет!» (Billy's Band. «Уличный Вальс») – прямое обращение к неодушевленному объекту как к собеседнику;

«Несмело кричит мне стихия» (Billy's Band. «Новой волной») – природная стихия наделяется человеческой эмоцией и голосом.

Как видно из примеров, олицетворение в джазовых текстах не ограничивается клишированными формами, а демонстрирует широкий семантический диапазон – от антропоморфизации городских реалий до «оживления» абстрактных понятий и природных явлений.

Иная ситуация складывается с эпитетом. При его высокой частотности (67%) в невербальном компоненте не отмечается каких-либо особенностей, специально подчеркивающих или контрастирующих с ним. Это объясняется, по-видимому, тем, что эпитет, будучи атрибутивной характеристикой, структурно и интонационно, как правило, не выделяется. Он находится в середине фразы, не являясь той смысловой опорой, которая требовала бы специального музыкального акцентирования. В поликодовой модели джаза эпитет выполняет фоновую функцию: он не требует музыкального выделения, поскольку его роль – создание общей эмоциональной атмосферы, а не акцентное смыслообразование.

Вторую группу составляют стилистические средства со средней (20-40%) и низкой (менее 10-17%) частотностью. Метафора (40%), риторический вопрос (36%), антитеза (27%) и сравнение (20-27%) формируют стилистический фон жанра, но не являются его доминантными характеристиками. Так, метафорический образ в строке Сергея Старостина «*И холм мой зарастет травой*» («Выдох») или риторический вопрос «*Почему я вою волком на луну?*» (Billy's Band. «Счастье Есть») создают необходимую глубину и экспрессию, однако их функционирование носит ситуативный, а не жанрообразующий характер.

Присутствие междометий (17%), обращений (10%), метонимий (7%), инверсий (3%), фразеологизмов (3%) и обсценной лексики (3%) в джазовых текстах скорее маргинально и, как правило, связано либо с конкретными стилистическими задачами (создание разговорной интонации через междометия и обращения), либо с авторской идиостилистикой. Показательно, что такие экспрессивные средства, как обсценная лексика, единичны и встречаются лишь в композициях, сознательно

обыгрывающих сниженную стилистику (например, «говно-джаз» в «32 Рубля» Billy's Band).

Обобщая результаты анализа, можно зафиксировать устойчивый характер взаимодействия вербального и невербального компонентов в русскоязычных джазовых текстах. Ключевая корреляция: олицетворение (83%) подкрепляется волнообразным движением мелодии, барабанными акцентами и появлением новых инструментальных партий в момент введения олицетворяемого образа. Анафора (73%) поддерживается повторением музыкального рисунка и гармонической последовательности, создавая эффект синтаксико-музыкального параллелизма. Эпитет (67%) не получает специальной музыкальной поддержки, оставаясь средством создания атмосферы. Восходящее, иногда волнообразное движение мелодии в куплетах не просто сопровождает, а подчеркивает семантику олицетворения, «оживляя» ритмический рисунок и создавая эффект мелодического «дыхания», созвучного одушевленным образам. Появление импровизационных фрагментов, новых инструментальных партий и усложнение ритма в припевной части также работают на акцентирование ключевых образов: музыкальная ткань становится более плотной и экспрессивной именно в те моменты, где вербальный ряд вводит олицетворение, тем самым подтверждая тезис о гармонизирующей связи двух компонентов.

Обратимся к анализу русскоязычных песенно-поэтических текстов жанра «рэп». Как было отмечено при описании невербальных характеристик этого жанра, его музыкальная ткань отличается принципиальным минимализмом: монотонное, ровное движение мелодии, стабильный ритм с редкими паузами, отсутствие развернутых инструментальных партий и сольных импровизаций. Невербальный компонент рэпа редуцирован до ритмической основы: структурно композиция строится как последовательность куплетов и припева, но музыкальное различие между ними минимально. Припев часто выделяется лишь добавлением вокальной гармонии или незначительным изменением ритмического рисунка. Вступление короткое, инструментальное соло отсутствует, предприпев как самостоятельная зона не выделяется. Невербальный компонент в рэпе сознательно редуцирован до

ритмической основы, выполняя преимущественно функцию фона, на котором разворачивается вербальное высказывание. Такая аудиальная стратегия закономерно влияет на статус слова. Именно вербальный компонент берет на себя основную смысловую и экспрессивную нагрузку.

Количественный анализ 30 русскоязычных рэп-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических средств и определить характер их корреляции с монотонным невербальным фоном, и выявил те языковые средства, которые в условиях намеренно обедненного музыкального сопровождения формируют стилистическую специфику жанра и могут рассматриваться как его вербальные маркеры. Результаты представлены в Таблице 3.

Таблица 3. Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рэп»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Обценная лексика	(97%)	«А х*ли тогда дрожишь? // А х*ли ты нет?» (Скриптонит. Танцуй Сама); «Пох*й на них, пох*й, что было...» (Оксимирон*. Мне Скучно Жить); «Детка, нах*й этот повод» (Скриптонит. Притон); «Да пох*й, что у твоих друзей в порядке вещей кидать?» (Скриптонит. Танцуй Сама); «*б*чий цензор цепкий, как пиявка» (Оксимирон*. Колесо); «Полуп*д*рок такой, гелем вымазан» (Влади*. Ревность); «Ведь я видел больше, чем ил*x» (Скриптонит. Выпить тебя до Дна); «Я не вер вообще людям, потому что все п*здят» (Фараон*. Никакой любви); «Почему же я пускаю в спальню как нех*й» (Оксимирон*. Мне Скучно Жить); «К самым сумасшедшим с*кам я имею склонность» (Фараон*. Не Хочу)
Сленговые выражения	(93%)	«Бухого мусора бил, // Нарвался пьяный дебил» (Влади*. Страницы); «Твоя с*ка такая смешная, что стрем ее высмеять» (Скриптонит. Твоя С*ка); «Смотри, я в ноль» (Скриптонит. Танцуй Сама); «Все твои понты для нас уже давно не левел» (Скриптонит. Ламбада); «Братан залетел на трэчок!» (Оксимирон*. Суп Дня); «Эти советы не в

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
		<i>кассу!» (Оксимирон*. Безумие); «Я жму на рекорд, майк включен» (Оксимирон*. В Говне); «Так что завали» (Оксимирон*. Колесо); «Не зови меня «братан», если ты даже мне кентуха» (Карандаш. Вера); «Проблему там любую разрулить твою» (Карандаш. Я не Изменяюсь); «С нами малышки на лучших щцах» (Фараон*. Кекс)</i>
Метафора	(47%)	<i>«Я хочу этот вкусный кекс» (Фараон. Кекс); «Мы в клубе, как псы на цепи» (Скриптонит. Ламбада); «Мой рэп – это игла, вена – ваши уши» (Карандаш. Я не изменяюсь)</i>
Сравнение	(43%)	<i>«Я гнусь, как микрофонная стойка» (Скриптонит. Танцуй Сама); «Жизнь как поле боя, каждый сам за себя» (Фараон. Не хочу)</i>
Антитеза	(37%)	<i>«Привязав меня к себе, ты меня освободишь» (Карандаш. Растение); «Богатый внутри, бедный снаружи» (Скриптонит. Проблемы)</i>
Риторический вопрос	(36%)	<i>«Кем ты стал?» (Оксимирон*. Где Нас Нет); «Почему я вою волком на луну?» (пример из джазового блока, в рэпе единичен)</i>
Междометия	(23%)	<i>«Ты спасла свою любовь, я ее растопчу, у-у-у» (Фараон*. Не хочу)</i>
Эпитет	(23%)	<i>«рэп груб» (Влади*. Ревность)</i>
Обращения	(20%)	<i>«Для каждого родного, детка» (Скриптонит. Притон)</i>
Олицетворение	(17%)	<i>«В них живет только мрак и подлость» (Фараон*. Из-за тебя)</i>
Эллипсис	(3%)	<i>«Раздеваю догола малую» (Скриптонит. Ламбада)</i>
Аллюзия	(3%)	<i>«Мой девиз – возвращение блудного жиды» (Оксимирон*. Машина Прогресса)</i>

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
<p><i>Примечание: Отдельные упомянутые лица (*) внесены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов. Их включение в корпус исследуемых текстов обусловлено исключительно необходимостью репрезентативного охвата жанровых и стилистических особенностей русскоязычной рэп-поэзии и не связано с их социально-политической деятельностью. Анализ носит исключительно лингвистический характер.</i></p>		

Представленные в Таблице 3 данные позволяют выявить устойчивые стилистические закономерности, характеризующие русскоязычный рэп как жанр. Прежде всего, обращает на себя внимание высокая степень однородности полученных результатов: независимо от индивидуальной манеры исполнителя, частотность определенных языковых средств демонстрирует стабильно высокие показатели.

Абсолютными лидерами по частотности выступают обценная лексика (97%) и сленговые выражения (93%). Эти цифры позволяют квалифицировать данные явления не как случайные или факультативные, а как конститутивные признаки жанра. Практически в каждом проанализированном тексте присутствуют элементы как обценной, так и сленговой лексики, причем их функционирование не ограничивается отдельными эмоциональными всплесками, а образует целостную стилистическую систему.

Показательно, что высокая концентрация этих лексических пластов не получает специальной поддержки в невербальном компоненте. Как отмечалось выше, музыкальное сопровождение в рэпе намеренно монотонно и лишено акцентов, которые могли бы выделить те или иные вербальные элементы. Это создает уникальную ситуацию: слово оказывается единственным носителем экспрессии. Обценная и сленговая лексика берет на себя функции, которые в других жанрах распределены между вербальным и музыкальным рядами, – функцию эмоционального воздействия, маркирования социальной принадлежности и создания особой доверительной или агрессивной тональности. В поликодовой модели рэпа невербальный компонент сознательно устраняется из экспрессивной сферы, чтобы максимально «высветить» слово. Музыкальный фон

здесь – не равноправный партнер, а «усилитель» вербальной экспрессии через свою нейтральность: на монотонном ритмическом фоне каждое маркированное слово приобретает гипертрофированную значимость.

Примеры наглядно демонстрируют, что обценная лексика в рэпе выполняет не просто номинативную или экспрессивную, но и текстообразующую функцию: она формирует эмоциональный фон всего высказывания, задает его модальность.

Сленговые выражения, в свою очередь, выступают маркерами принадлежности к определенному сообществу. Они создают эффект «внутренней речи», понятной только посвященным, что усиливает ощущение аутентичности и доверительности коммуникации.

На фоне тотального доминирования обценной и сленговой лексики остальные стилистические средства демонстрируют значительно более скромные показатели. Метафора (47%), сравнение (43%), антитеза (37%), риторический вопрос (36%) присутствуют в текстах, но не являются жанрообразующими. Они скорее характеризуют индивидуальную манеру исполнителя, чем формируют жанровый канон.

Однако даже эти, казалось бы, универсальные поэтические средства в рэпе часто реализуются через сниженную лексику. Это свидетельствует о том, что сниженная лексика проникает во все уровни вербальной организации рэп-текста, подчиняя себе даже те средства, которые в других жанрах реализуются нейтральными или высокими средствами.

Еще более редки такие средства, как эллипсис (3%), аллюзия (3%), олицетворение (17%). Их появление, как правило, связано с конкретными художественными задачами и не меняет общей стилистической картины.

Сопоставление полученных данных позволяет сделать вывод о том, что лингвокультурная специфика русскоязычного рэпа определяется не столько набором уникальных стилистических средств, сколько принципиальным доминированием сниженных лексических пластов – обценной и сленговой лексики. Именно эти средства, а не традиционные поэтические средства, формируют выразительность жанра и обеспечивают его воздействие на

реципиента. Вербальная экспрессивность в рэпе развивается в условиях сознательно редуцированного невербального сопровождения. Монотонный, ровный ритм, отсутствие музыкальных акцентов и импровизаций создают тот минималистичный фон, на котором каждое слово, особенно маркированное стилистически, приобретает повышенную значимость. Гармонизация взаимоотношений вербального и невербального компонентов в рэпе достигается не через их взаимное усиление (как, например, в джазе), а через перераспределение функций: музыка освобождается от экспрессивной нагрузки, полностью передавая ее слову. Это перераспределение – осознанная эстетическая стратегия, формирующая специфический тип коммуникации, при котором слушатель оказывается максимально сконцентрирован на вербальном сообщении.

Перейдем к анализу русскоязычных песенно-поэтических текстов жанра «рок». Его невербальные характеристики принципиально отличаются как от джазовой импровизационности, так и от рэп-минимализма. Для рок-композиций типичны восходяще-нисходящее движение мелодии, частые темповые изменения, нестабильная ритмика, инструментальная насыщенность и наличие развернутых сольных партий. Важную роль играют паузы и «музыкальные ямы» в припевных и предприпевных зонах, а также чередование минорного и мажорного ладов. Структурно рок-композиция включает вступление, куплет, предприпев (часто контрастный по мелодии и ритму), припев (энергичный, с повторяющимся ритмическим рисунком) и инструментальное соло, которое выполняет функцию эмоциональной кульминации. Предприпевная зона и паузы между структурными элементами являются важнейшими невербальными маркерами жанра. Такая сложная и динамичная музыкальная ткань закономерно требует от вербального компонента особой выразительности и структурной гибкости.

Целью анализа стало выявление тех языковых средств, которые в условиях насыщенного, экспрессивного музыкального сопровождения формируют стилистическую специфику жанра и могут рассматриваться как его вербальные маркеры. Количественный анализ 30 русскоязычных рок-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических средств и

определить характер их корреляции с невербальным компонентом. Результаты представлены в Таблице 4.

Таблица 4. Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рок»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Анафора	93%	<i>«Потому что нету денег не рубля, не рубля // Потому что нет квартиры и машины нет // Потому что не умею я варить обед»</i> (Ленинград. Когда Нет Денег, Нет Любви)
Эпитет	83%	<i>«Солнечный день в ослепительных снах»</i> (Кино. Группа Крови)
Антитеза	83%	<i>«Дельфин будет жить // А я умру»</i> (Ленинград. Мне бы в Небо); <i>«Я для собаки Бог, // но раб своей наготы»</i> (ДДТ. В Бой); <i>«Крики чайки на белой стене // Окольцованы черной луной»</i> (ДДТ. Это Все); <i>«Только в двух городах я дома, пока я гость»</i> (Алиса. Трасса Е-95); <i>«А в груди попеременно был то пепел, то алмаз»</i> (Пикник. Из Мышеловки); <i>«Мы летим, а вы ползете»</i> (Агата Кристи. Ковер-Вертолет)
Метафора	73%	<i>«Им суждено уснуть в моих стенах»</i> (Король и Шут. Ода Былой Любви); <i>«Путевка в небо выдается очень быстро // Вышел на улицу – случайный выстрел»</i> (Ленинград. Мне бы в Небо); <i>«Святой Никола, спаси нас от Рок-н-Рола // Вся Святая Свита спаси на от брейк бита»</i> (Ленинград. Никола); <i>«Эх Яблочко // Да под лопатами // Будем землю удобрять демократами»</i> (Ленинград. Яблочко); <i>«Я никому не хочу ставить ногу на грудь»</i> (Кино. Группа Крови); <i>«Жизнь всегда загадка: бабочки, сачки // Если ты надела черные очки // Не давая повода толпам дурачков, // Не ходи на улицу без таких очков»</i> (Ленинград. Черные очки)
Парцелляция	70%	<i>«Донесем. Пять минут до утра»</i> (ДДТ. Это Все); <i>«Когда нет денег // Нет любви»</i>

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
		(Ленинград. Когда Нет Денег); « <i>Хочешь жить // Набивай кулаки</i> » (Ленинград. Мне бы в Небо); « <i>Доживем. Наше море вины</i> » (ДДТ. Это Все); « <i>Крыльев не сломать. Не выбить. Не взять</i> » (Алиса. Крах)
Сравнение	66%	« <i>Я на цыпочках как вор</i> » (Король и Шут. Кукла Колдуна)
Олицетворение	43%	« <i>По весне ливни ринутся в бой</i> » (Алиса. Веретено); « <i>Бьет город мне в спину, торопит меня</i> » (Пикник. Королевство Кривых)
Фразеологизмы	30%	« <i>Не оставят нас в покое, мать их за ногу эти</i> » (Ленинград. Никола)
Эллипсис	23%	« <i>Дружок принес в кармане грамм</i> » (Ленинград. Выборы)
Аллюзия	23%	« <i>Москва, почему твои золотые купола?</i> » (Ленинград. Москва, По Ком Звонят Твои Колокола?)
Градация	16%	« <i>Через час уже просто земля. // Через два на ней цветы и трава. // Через три она снова жива</i> » (Кино. Звезда по Имени Солнце)
Сленгизмы	10%	« <i>Газеты и журналы печатают муру</i> » (Ленинград. Мне бы в Небо)
Риторический вопрос	10%	« <i>Легка ли ноша несбывшихся побед?</i> » (Алиса. Война)
Междометия	6%	« <i>Москва, почему твои золотые купола? Бом! Бом-бом-бом! Бом-бом-бом-бом!</i> » (Ленинград. Москва, по ком звонят твои колокола?)
Инверсия	6%	« <i>Иду и просто отдыхаю я</i> » (пример из джазового блока, в роке единична)
Метонимия	3%	« <i>Я приеду к тебе вскоре, // Будет спать спокойно город</i> » (Сектор Газа. Демобилизация)

Представленные в Таблице 4 данные позволяют выявить сложную и многослойную стилистическую организацию русскоязычных рок-текстов. В

отличие от джаза с его доминантой олицетворения или рэпа с тотальным преобладанием сниженной лексики, рок демонстрирует широкий спектр активно используемых средств при сохранении определенных жанровых приоритетов.

Лидирующую группу образуют анафора (93%), эпитет (83%) и антитеза (83%), за которыми с небольшим отрывом следует метафора (73%). Высокая частотность этих средств свидетельствует о том, что рок-поэзия в равной мере опирается как на изобразительные, так и на выразительные средства языка, создавая многослойный вербальный образ.

Анафора, как и в других жанрах, выполняет функцию ритмической и смысловой организации текста. В композиции группы «Ленинград» «Когда нет денег, нет любви» анафорическое построение (*«Потому что нету денег... // Потому что нет квартиры... // Потому что не умею...»*) создает эффект нагнетания безысходности, который в невербальном компоненте поддерживается преобладанием минорного лада и постепенным уплотнением инструментальной ткани. Корреляция анафоры в роке: повтор начальных элементов синтаксической конструкции поддерживается повторяющимся ритмическим рисунком и минорным ладом, что создает эффект «заклинательности» и эмоционального нарастания.

Антитеза, напротив, не просто присутствует в тексте, но получает выраженную аудиальную поддержку. Как показывают проанализированные примеры, второй компонент противопоставления часто сопровождается затиханием мелодии, короткой ритмической паузой или кратковременным обрывом мелодического рисунка. В строках ДДТ «Я для собаки Бог, // но раб своей наготы» («В Бой») резкий контраст между «Богом» и «рабом» подчеркивается музыкальным переходом от насыщенного звучания к почти полной тишине, что заставляет слушателя сконцентрироваться на смысловом переломе. Аналогичное средство используется в «Криках чайки на белой стене // Окольцованы черной луной» (ДДТ. «Это Все»), где цветовой контраст «белое – черное» акцентируется сменой гармонии. Корреляция антитезы в роке: противопоставление подкрепляется музыкальным контрастом – сменой динамики, паузой, обрывом мелодического рисунка, сменой лада или гармонии.

Метафора в рок-текстах демонстрирует исключительное семантическое разнообразие. В невербальном компоненте метафоры в роке, как правило, поддерживаются сильными долями и разнообразием ритмического рисунка, выделяющими ключевые образы. Корреляция метафоры в роке: ключевой метафорический образ чаще всего располагается в конце куплета или в припеве и подкрепляется сильной долей, мелодическим акцентом или появлением нового инструмента (гитарное соло, вступление ударных).

Парцелляция (70%) занимает особое место в стилистической системе рока. Расчленение синтаксической конструкции на короткие, интонационно самостоятельные сегменты создает эффект прерывистого дыхания, эмоционального сбоя, что идеально коррелирует с «рваной» ритмикой рок-композиций. Корреляция парцелляции в роке: каждый парцеллированный сегмент отделяется музыкальной паузой или «музыкальной ямой» (кратковременным затишьем), что придает синтаксическому дроблению ритмическую и динамическую поддержку. Особенно ярко это проявляется в предприпевной зоне, где паузы подготавливают слушателя к кульминации припева.

Сравнение (66%), олицетворение (43%), фразеологизмы (30%) и эллипсис (23%) формируют второй эшелон стилистических средств. Они обогащают вербальную ткань, но не являются жанровыми доминантами.

Еще более редки градация (16%), сленгизмы (10%), риторический вопрос (10%), междометия (6%), инверсия (6%) и метонимия (3%). Их низкая частотность не означает незначительности; в тех случаях, когда эти средства появляются, они, как правило, маркируют ключевые в смысловом отношении фрагменты. Градация в «Звезде по имени Солнце» («*Через час... через два... через три...*») создает эффект неумолимого течения времени, поддержанный постепенным нарастанием музыкальной динамики. Корреляция градации в роке: ступенчатое нарастание смысла подкрепляется постепенным уплотнением инструментальной ткани, ускорением темпа и увеличением громкости.

Сопоставление полученных данных с результатами анализа других жанров позволяет сделать вывод о том, что в русскоязычном роке в качестве жанровых

маркеров выступают антитеза и метафора. При высокой частотности (83% и 73% соответственно) эти средства демонстрируют в рок-текстах особую семантическую глубину и получают наиболее выраженную поддержку в невербальном компоненте.

Анализ русскоязычных рок-текстов позволяет зафиксировать уникальный для этого жанра характер взаимодействия вербального и невербального компонентов. В отличие от джаза, где музыка «оживляет» слово, и от рэпа, где музыка сознательно редуцирована ради слова, в роке оба компонента находятся в состоянии динамического равновесия и взаимного усиления. Можно выделить несколько устойчивых корреляций, зафиксированных в поликодовой модели рока. Антитеза подкрепляется затиханием мелодии, короткой ритмической паузой, обрывом мелодического рисунка в конце куплетов; парцелляция поддерживается паузами и изменением ритма в предприпеве и припеве; метафора располагается, как правило, в конце куплета или в припеве, сочетаясь с сильными долями и мелодическими акцентами; анафора сопровождается преобладанием минорного лада, подчеркивающего эффект нагнетания; а градация находит параллель в нарастающем музыкальном темпе и постепенном уплотнении инструментальной ткани.

Таким образом, для русскоязычных песенно-поэтических текстов жанра «рок» характерна сложная, многоуровневая корреляция: широкий спектр вербальных маркеров (с доминированием антитезы и метафоры) системно поддерживается разнообразными невербальными средствами – от мелодических акцентов до паузации и темповых изменений. Это позволяет говорить о роке как о жанре с наиболее выраженной и разнообразной поликодовой организацией, где слово и музыка находятся в состоянии напряженного, но гармоничного взаимодействия.

Завершает анализ русскоязычного материала обращение к жанру «поп». Его невербальные характеристики существенно отличаются от рассмотренных выше жанров: для поп-композиций типичны восходящее движение мелодии, постепенно меняющаяся, но в целом предсказуемая ритмичность, многократное повторение

ритмического рисунка и превалирование минорного лада, создающего эмоционально-доверительную атмосферу. Структура поп-композиции отличается высокой степенью каноничности: она включает вступление (как правило, краткое и построенное на аккордовой последовательности), куплет (с нисходящей мелодической линией и акцентами на слабые доли), предприпев (характеризующийся мелодическим спадом и создающий контраст перед припевом) и припев (динамичный, с восходящей мелодией и акцентированными сильными долями). Инструментальное соло в поп-музыке встречается редко, его функцию часто выполняет повтор припева с измененной аранжировкой. Музыкальная ткань в поп-жанре, как правило, прозрачна и мелодически выпукла, что выводит на первый план вокальную партию и, соответственно, вербальный компонент.

Целью анализа стало выявление языковых средств, формирующих стилистическую специфику русскоязычной поп-поэзии, и определение характера их корреляции с типичными для жанра невербальными характеристиками. Количественный анализ 30 русскоязычных поп-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических средств. Результаты представлены в Таблице 5.

Таблица 5. Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «поп»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Эпитет	87%	<i>«А за окном сжигает фонари проклятый дождь»</i> (МакСим. Знаешь ли ты)
Обращения	80%	<i>«Что ж ты, папа, молодых // Отпускал гулять одних»</i> (Монеточка*. Тугие Косы); <i>«Папочка, прости; я разбила твой портвейн»</i> (Монеточка*. Папочка, прости); <i>«И на что, малыш, с тобой мы надеялись?»</i> (Руки Вверх! Милая моя); <i>«Ты меня прости, родная, // Что творю, я сам не знаю»</i> (Стас Михайлов. Без тебя)

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Анафора	73%	<i>«Забудь, что связывало нас, // Забудь любимые глаза»</i> (Стас Михайлов. Забудь)
Деперсонафикация	67%	<i>«Ты не могла так долго ждать, и ты в чужих объятиях таешь»</i> (Руки Вверх! Замужем); <i>«Осенним ветром я буду где-то»</i> (МакСим. Ветром стать); <i>«Светить мне ярко будешь»</i> (Монеточка*. Солнце); <i>«Где-то модели скрипят на верхних этажах»</i> (Монеточка*. Нет Монет); <i>«Ты прошла и сердце обожгла!»</i> (Стас Михайлов. Ты моя Девочка); <i>«Ты от беды меня, любимая, укрой!»</i> (Стас Михайлов. Мама)
Глаголы в повелительном наклонении	53%	<i>«Ты от беды меня, любимая, укрой»</i> (Стас Михайлов. Мама); <i>«Спаси, господь, // Когда оступимся»</i> (Стас Михайлов. Душа); <i>«Забудь, любимая, меня, // И не держи на сердце грусть»</i> (Стас Михайлов. Забудь); <i>«Спи спокойно, моя Америка»</i> (Монеточка*. Америка); <i>«Проснись, крошка, ты продаешься»</i> (Монеточка*. Крошка); <i>«Только ты не будь пока солнцем, слышишь?»</i> (МакСим. Ветром стать)
Риторический вопрос	50%	<i>«Что же делаешь ты со мной?»</i> (Руки Вверх! Он Тебя Целует); <i>«Как же мне стать ЭмСи?»</i> (Монеточка*. Нет Монет); <i>«Кто тебе разрешил к компьютеру подходить?»</i> (Монеточка*. Ириски и Риски); <i>«Где взяла такие ножки?»</i> (Руки Вверх! Ай-яй-яй); <i>«Что же ты сделала?»</i> (Руки Вверх! Он тебя Целует)
Олицетворение	46%	<i>«Устал дешевенький халат»</i> (Монеточка*. Твое Имя)*
Метафора	40%	<i>«Мне стало так легко дышать в открытое окно»</i> (МакСим. Знаешь ли ты)
Антитеза	27%	<i>«Начни ругать – она ж вся черная // Хвали ее – она вся белая»</i> (Стас Михайлов. Душа)
Сравнение	20%	<i>«Моя душа как птица певчая»</i> (Стас Михайлов. Душа)
Междометия	17%	<i>«Ай-яй-яй, девочка»</i> (Руки Вверх! Ай-яй-яй)
Эллипсис	10%	<i>«Я курила тогда ментоловый, // Шла домой, так привычно серенько»</i> (Монеточка*. Америка)

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Восклицания	10%	«Где ты! Где ты! Где ты! Где ты!» (Стас Михайлов. Где ты)
<p><i>Примечание: Отдельные упомянутые лица (Монеточка*) внесены Министерством юстиции Российской Федерации в реестр иностранных агентов. Их включение в корпус исследуемых текстов обусловлено исключительно необходимостью репрезентативного охвата жанровых и стилистических особенностей русскоязычной поп-поэзии и не связано с их социально-политической деятельностью. Анализ носит исключительно лингвистический характер.</i></p>		

Представленные в Таблице 5 данные позволяют выявить специфический стилистический профиль русскоязычных поп-текстов, существенно отличающий их как от джаза с его олицетворениями, так и от рока с его антитезами и метафорами.

Лидирующую группу образуют эпитет (87%), обращения (80%), анафора (73%) и деперсонификация (67%). Высокая частотность именно этих средств свидетельствует о том, что поп-поэзия ориентирована на создание доверительного, лично-окрашенного высказывания, обращенного непосредственно к слушателю.

Эпитет при своей высокой частотности, как и в других жанрах, не получает специальной музыкальной поддержки. Он органично вплетен в повествовательную ткань и не требует акцентирования.

Обращения – принципиально иной случай. Это средство, направленный на установление контакта с адресатом, получает выраженную поддержку в невербальном компоненте. В проанализированных текстах обращения часто подкрепляются ритмическими акцентами и восходящим движением мелодии как в куплетах, так и в припевах. Корреляция обращений в поп-музыке: прямые обращения к слушателю («ты», «папа», «родная») выносятся на сильные доли такта, подкрепляются восходящей мелодией и часто предваряются короткой паузой, создающей эффект непосредственного обращения.

Анафора в поп-текстах, как и в роке, сопровождается преобладанием минорного лада, подчеркивающего эффект постепенного нагнетания.

Деперсонафикация как прием, заключающийся в «переходе» человеческих качеств на абстрактные сущности (или, напротив, в отождествлении человека с природными явлениями), в поп-музыке получает разнообразную аудиальную поддержку. В примере из МакСим («Осенним ветром я буду где-то») метаморфоза «я – ветер» подкрепляется нисходящей мелодией и акцентами на слабые доли, создающими эффект «развеществления». В строках Стаса Михайлова («*Ты прошла и сердце обожгла!*») деперсонафикация чувства («сердце обожгла» – сердце как самостоятельный субъект) поддерживается восходящей мелодией и сильной долей на слове «обожгла». Корреляция деперсонафикации в поп-музыке: «оживление» абстракций или «овеществление» человека подкрепляется нисходящей мелодией (эффект «растворения») или акцентами на слабые доли (эффект «невесомости»), создавая иллюзию перехода границы между одушевленным и неодушевленным.

Глаголы в повелительном наклонении (53%), риторический вопрос (50%), олицетворение (46%) и метафора (40%) формируют второй эшелон стилистических средств. Особого внимания заслуживают глаголы в повелительном наклонении. Их высокая (для этой группы) частотность свидетельствует о диалогической, обращенной природе поп-текста. Призывы «спаси», «забуди», «спи», «проснись», «не будь» создают эффект непосредственного общения, поддержанный в невербальном компоненте сильными долями и инструментальными акцентами, особенно в припевах. Корреляция глаголов в повелительном наклонении в поп-музыке: императивные конструкции выносятся на сильные доли такта, подкрепляются ударными акцентами и часто располагаются в припеве, где музыкальная энергия максимальна.

Риторический вопрос в поп-музыке коррелирует с музыкальной паузой и небольшим затишьем в куплетах. Примеры из «Руки Вверх!» («*Что же делаешь ты со мной?*»), «*Где взяла такие ножки?*») демонстрируют, как после вопросительной конструкции возникает микроскопическая пауза, словно приглашающая слушателя к мысленному ответу. Корреляция риторического вопроса в поп-музыке: вопросительная конструкция сопровождается восходящей мелодией и завершается музыкальной паузой, создающей эффект ожидания ответа,

который, однако, не следует – функция вопроса становится чисто риторической, подчеркивающей эмоциональное состояние.

Еще более редки антитеза (27%), сравнение (20%), междометия (17%), эллипсис (10%) и восклицания (10%). Их появление, как правило, маркирует эмоциональные пики.

Сопоставление полученных данных позволяет сделать вывод о том, что в русскоязычной поп-музыке в качестве жанровых маркеров выступают деперсонафикация, обращения и глаголы в повелительном наклонении. При достаточно высокой частотности (67, 80 и 53% соответственно) эти средства обладают специфичностью и получают устойчивую поддержку в невербальном компоненте.

Анализ русскоязычных поп-текстов позволяет зафиксировать устойчивый, хотя и менее сложный, чем в роке, характер взаимодействия вербального и невербального компонентов. Можно выделить следующие устойчивые корреляции, зафиксированные в поликодовой модели поп-музыки: обращения подкрепляются ритмическими акцентами и восходящим движением мелодии в куплетах и припевах; деперсонафикация поддерживается акцентами на слабые доли, затиханием мелодии, нисходящей мелодией в конце куплетной части; риторические вопросы коррелируют с музыкальной паузой и небольшим затишьем в куплетах; глаголы в повелительном наклонении подкрепляются инструментальными акцентами на сильные доли в припевах; анафора сопровождается преобладанием минорного лада.

Таким образом, для русскоязычных песенно-поэтических текстов жанра «поп» характерна корреляция, в которой вербальные маркеры получают регулярную, но не избыточную поддержку в невербальном компоненте. Музыка здесь создает эмоциональную рамку и выделяет ключевые коммуникативные узлы, но не вступает в сложное полифоническое взаимодействие со словом (как в роке) и не замещается им полностью (как в рэпе).

3.2. Поликодовые модели англоязычных песенно-поэтических текстов

Для англоязычной музыкальной культуры **джаз** является не просто одним из жанров, но фундаментальной эстетической системой, сформировавшей особый тип вокально-инструментального мышления. Как отмечает М. Боршук, джаз оказал влияние не только на музыкальную, но и на литературную, визуальную и политическую культуру США, став одним из главных экспортных продуктов американской культуры [Borshuk, 2024, с. 727]. Обращаясь к англоязычным песенно-поэтическим текстам этого жанра, необходимо учитывать, что именно в англоязычной среде (прежде всего в США) сложились его классические формы, определившие характер взаимодействия вербального и музыкального компонентов.

Для джазовой музыки типичны волнообразное движение мелодии, умеренный или медленный темп в сочетании со специфической джазовой ритмикой – свингом (синкопированный ритм с акцентами на слабые доли), а также инструментальная и вокальная импровизационность [Patel, 2008, с. 112-115]. Структура невербального компонента в джазе, как правило, представлена вступлением, куплетом и инструментальным соло; припевы встречаются реже, а предприпевная зона часто отсутствует [Cook, 1998, с. 78-80]. Дж. Блэкин подчеркивает, что импровизационная природа джаза создает особый тип взаимодействия слова и музыки, где мелодическая линия не просто сопровождает текст, но «комментирует» и «дополняет» его [Blacking, 1995, с. 176-178].

Количественный анализ 30 англоязычных джазовых текстов позволил выявить частотность употребления различных стилистических средств и определить характер их корреляции с типичными для жанра невербальными характеристиками. Частотность рассчитывалась как процент текстов в выборке (30 текстов), в которых зафиксировано данное явление. Результаты представлены в Таблице 6.

Таблица 6. Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «джаз»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Анафора	100%	<i>«You saw me standing alone // Without a dream in my heart // Without a love of my own»</i> (Frank Sinatra. Blue Moon)
Эпитет	93%	<i>«Chilly winds don't blow along my shore»</i> (Nina Simone. Chilly Winds Don't Blow)
Олицетворение	70%	<i>«The raindrops seem to play our sweet refrain»</i> (Frank Sinatra. September in the Rain); <i>«Wherever you go, my heart will go, too... It only wants to be close to you»</i> (Frank Sinatra. Close to You); <i>«Seems that I hear love say: "Some day, some way..."»</i> (Frank Sinatra. With Every Breath I Take); <i>«Heaven opens a magic lane to a place behind the sun»</i> (Frank Sinatra. Over the Rainbow); <i>«But, oh, my dear // Our love is here to stay, // Together we're going a long long way»</i> (Frank Sinatra. Love is Here to Stay); <i>«Plain gold ring has a story to tell // It was one that I knew too well»</i> (Nina Simone. Plain Gold Ring); <i>«My heart is making me moan»</i> (Nina Simone. Willow Weep For Me); <i>«But that lucky old sun got nothing to do // But roll around heaven all day»</i> (Ray Charles. That Lucky Old Man)
Метафора	46%	<i>«I wanna give this world to you»</i> (Nina Simone. Exactly Like You)
Образное сравнение	43%	<i>«For someone lonely as a cloud»</i> (Nina Simone. Like You)
Эпифора	33%	<i>«Hush now, don't explain // Quiet, baby, don't explain»</i> (Nina Simone. Don't Explain)
Фразеологизмы	23%	<i>«I gambled on your love and got a losing hand»</i> (Ray Charles. Losing Hand)
Эллипсис	23%	<i>«I been a fool for you, little girl»</i> (Ray Charles. A Fool For You)
Междометия	23%	<i>«Oh, I admit, baby // that I was wrong»</i> (Ray Charles. Come Back Baby)

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Градация	13%	« <i>You can have him // cos I don't want him // I don't need him // I don't love him anymore</i> » (Nina Simone. You Can Have Him)
Риторический вопрос	7%	« <i>Can you believe me</i> » (Ray Charles. Losing Hand)
Оксюморон	3%	« <i>I hate to love</i> » (Nina Simone. No Good Man)

Представленные в Таблице 6 данные позволяют выявить стилистический профиль англоязычных джазовых текстов. Лидирующие позиции в частотном рейтинге занимают анафора (100%), эпитет (93%) и олицетворение (70%). Эта тройка средств формирует стилистическую доминанту жанра, однако характер их взаимодействия с невербальным компонентом различается.

Анафора демонстрирует стопроцентную частотность, что позволяет говорить о ее конститутивной роли в англоязычном джазе. В примере из песни Фрэнка Синатры («*Without a dream in my heart // Without a love of my own*») синтаксический повтор создает эффект постепенного нагнетания и ритмической организации текста. В невербальном компоненте анафора подчеркивается повторением музыкального рисунка и восходящей мелодией, что создает эффект музыкального параллелизма, созвучного синтаксическому. Это явление, получившее в исследованиях название «музыкальной рифмы», было подробно проанализировано А. Д. Пателем, который показал, что синтаксические повторы в тексте имеют тенденцию коррелировать с повторяющимися гармоническими последовательностями в джазовой музыке [Patel, 2008, с. 203-205].

Эпитет при своей высокой частотности, как и в других жанрах, не получает специальной музыкальной поддержки. Пример из Нина Симон («*Chilly winds don't blow*») демонстрирует, что эпитет органично вплетен в повествовательную ткань и не требует акцентирования, его функция скорее атмосферообразующая, чем акцентная. Согласно наблюдениям Н. Кука, эпитет в джазе относится к категории «фоновых» вербальных средств, которые не требуют музыкального выделения,

поскольку их роль – создание общей эмоциональной атмосферы [Cook, 1998, с. 112].

В англоязычных джазовых текстах прием олицетворения не только частотен (70%), но и получает выраженную поддержку в невербальном компоненте. В проанализированных примерах олицетворение регулярно подкрепляется плавными изменениями мелодического рисунка, волнообразной мелодией и появлением новых инструментальных партий. Показателен пример из песни Фрэнка Синатры («*The raindrops seem to play our sweet refrain*»), где олицетворение дождинок, «играющих» напев, сопровождается характерной джазовой ритмикой и импровизационными вставками, которые буквально «оживляют» музыкальную ткань, создавая аудиальный аналог вербального образа. В примере из песни Рэя Чарльза («*But that lucky old sun got nothing to do // But roll around heaven all day*») олицетворение солнца как «везучего старика», который катится по небу, поддерживается характерной для джаза расслабленной, «качающейся» ритмикой (свингом), создающей ощущение беззаботности, созвучной вербальному образу. Исследователь Л. Исурин отмечает, что олицетворение в джазе является не просто стилистическим приемом, но отражает глубинную эстетику жанра, в котором музыка «очеловечивает» звуковой мир, а слово получает возможность «говорить» голосами природы и абстракций [Isurin, 2009, с. 45-48].

Вторую группу составляют средства со средней частотностью (от 20 до 46%). Метафора (46%), образное сравнение (43%), эпифора (33%), фразеологизмы (23%), эллипсис (23%) и междометия (23%) формируют стилистический фон жанра, обогащая его выразительные возможности, но не являясь жанровыми доминантами. Показательно, что эпифора (33%) в англоязычном джазе встречается значительно чаще, чем в русскоязычном (где она была на периферии). Повтор в конце строк создает эффект закругления мысли и эмоционального акцента, поддержанного в музыке повторяющимся ритмическим рисунком. Фразеологизмы (23%) органично вписываются в джазовую эстетику, придавая тексту оттенок разговорной естественности. В примере из песни Рэя Чарльза («*I gambled on your love and got a losing hand*») ритмический рисунок имитирует «сдачу карт». Как

отмечает Ф. Н. Шульц в исследовании восприятия песенных текстов, джазовый ритм часто воспроизводит интонации естественной разговорной речи, что делает фразеологизмы и разговорные обороты особенно органичными для этого жанра [Schultz & Huron, 2015, с. 5-7].

К третьей группе относятся средства с низкой частотностью: градация (13%), риторический вопрос (7%) и оксюморон (3%). Их появление, как правило, маркирует эмоциональные пики или особо значимые в смысловом отношении фрагменты.

Анализ англоязычных джазовых текстов позволяет зафиксировать устойчивый характер взаимодействия вербального и невербального компонентов. Ключевые корреляции: олицетворение (70%) подкрепляется волнообразным движением мелодии, появлением новых инструментальных партий и импровизационными вставками; анафора (100%) поддерживается повторением музыкального рисунка и гармонической последовательности; эпитет (93%) не получает специальной музыкальной поддержки, выполняя атмосферообразующую функцию.

Восходящее, волнообразное движение мелодии в куплетах подчеркивает семантику олицетворения, «оживляя» ритмический рисунок. Появление импровизаций, новых инструментальных партий и усложнение ритма в припевной части также работают на акцентирование ключевых образов. Этот тип взаимодействия, при котором музыкальный компонент не просто сопровождает, но «иллюстрирует» вербальный образ, получил в исследованиях А. Д. Пателя название «синхронного усиления» (*syncretic reinforcement*) и считается одной из ключевых характеристик джазовой поликодовости [Patel, 2008, с. 310-312].

Для англоязычной культуры **рэп** является особой формой вербальной экспрессии, возникшей в афроамериканской среде и вобравшей в себя традиции уличной поэзии, социальной критики и ритуализированной речевой дуэли [Bramwell & de Lacey, 2025, с. 1-2]. В англоязычном контексте сформировались классические каноны жанра, определившие характер взаимодействия слова и ритмической основы, которые впоследствии были восприняты и адаптированы

другими культурами. Как отмечают Р. Брэмвелл и А. де Лейси, рэп «перекроил карту современной музыки», его поэтика, перформативность и политическая сила нашли отклик в самых разных культурах [Bramwell & de Lacey, 2025, с. 2].

Невербальные характеристики англоязычного рэпа: музыкальная ткань рэпа принципиально минималистична: монотонное, ровное движение мелодии, стабильный ритм с редкими паузами, отсутствие развернутых инструментальных партий и сольных импровизаций [Alim, 2009, с. 45-47]. Невербальный компонент в рэпе сознательно редуцирован до ритмической основы, выполняя преимущественно функцию фона, на котором разворачивается вербальное высказывание. Структурно композиция строится как последовательность куплетов и припева, но музыкальное различие между ними минимально – припев часто выделяется лишь добавлением вокальной гармонии или незначительным изменением ритмического рисунка [Androutsopoulos, 2009, с. 52]. Такая аудиальная стратегия закономерно выводит на первый план слово, делая его единственным носителем смысловой и экспрессивной нагрузки. Дж. Андруцопулос подчеркивает, что в рэпе «музыка служит лишь ритмическим каркасом, освобождая слово от необходимости соревноваться с мелодией за внимание слушателя» [Androutsopoulos, 2009, с. 55].

Количественный анализ 30 англоязычных рэп-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических средств и определить характер их корреляции с типичными для жанра невербальными характеристиками. Результаты представлены в Таблице 7.

Таблица 7. Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рэп»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Сленговые выражения	100%	« <i>So you wanna be a sweet MC, you gotta become me</i> » (Eminem. 313); « <i>Let's get the dough and stay real jiggy, uh huh</i> » (Jay-Z. Friday Five); « <i>Fa shizzle my nizzle, the big Snoopy D-O-double-jizzle back up in the hizzle</i> »

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
		(Snoop Dogg. Suited N Booted); « <i>Slim Shady, brain dead like Jim Brady // No n*gga, you Lil' like that Kim lady</i> » (Eminem. Just Don't Give a Fuck); « <i>Still f*ck with the beats, still not loving police...still doing mu thang</i> » (Dr Dre. Still D.R.E.); « <i>Left the keys in the van, with a gat in each hand // Went up in Eastland and shot a policeman</i> » (Eminem. Murder); « <i>Still Snoop Dogg and DRE, 99 nigga</i> » (Dr Dre feat. Snoop Dogg. Still D.R.E.)
Обценная лексика	93%	« <i>Fckin talkin that comeback sht like they cookin' crack</i> » (Jay-Z. Bring it on); « <i>I ain't nothing but more hot sht</i> » (Dr Dre feat. Snoop Dogg. Still D.R.E.); « <i>Wake the fck up motherfcker</i> » (Eminem. Slim Shady); « <i>Yeah nigga, // I'm still fcking with ya</i> » (Dr Dre. Still D.R.E.); « <i>Look in the mirror! you're nothing, you're nothing without me! // Look in the motherfcking mirror!!!</i> » (Eminem. Slim Shady); « <i>So I had muh'fckas wanna fine me // But first niggas gotta find me // What's fifty grand to a muh'fcka like me // Can you please remind me?</i> » (Jay-Z. Niggas in Paris); « <i>So when you see me on your block with two glocks // Screaming "Fck the World" like Tupac // I just don't give a fck!</i> » (Eminem. Just Don't Give); « <i>Shut up slt, you're causing too much chaos // Just bend over and take it like a slt, OK Ma?</i> » (Eminem. Kill You)
Анафора	93%	« <i>Still fck with the beats, still not loving police...still doing mu thang</i> » (Dr Dre. Still D.R.E.)
Эллипсис	80%	« <i>Politics as usual...</i> » (Jay-Z. As Usual)
Эпитет	80%	« <i>I'm serious nigga one of y'all niggas got some bad motherfcking breath</i> » (Snoop Dogg. Gin and Juice)
Образное сравнение	33%	« <i>Keep coming up with funky ass shit like every single day</i> » (Snoop Dogg. Gin and Juice)
Метафора	6%	« <i>Ok, I'm reloaded</i> » (Jay-Z. Brooklyn's Finest)
Идиома	3%	« <i>You'll never go platinum</i> » (Snoop Dogg. Chronic Break)

Представленные в Таблице 7 данные демонстрируют, что абсолютными лидерами по частотности выступают сленговые выражения (100%) и обценная лексика (93%). Эти показатели позволяют квалифицировать данные явления не как

факультативные, а как конститутивные, жанрообразующие признаки англоязычного рэпа. Практически каждый проанализированный текст содержит высокую концентрацию как сленга, так и обсценной лексики, причем их функционирование не ограничивается отдельными эмоциональными всплесками, а образует целостную стилистическую систему.

Высокая частотность этих лексических пластов не получает специальной поддержки в невербальном компоненте. Как отмечалось выше, музыкальное сопровождение в рэпе намеренно монотонно. Сленг и обсценная лексика берут на себя функции, которые в других жанрах распределены между вербальным и музыкальным рядами. Исследователь Х. С. Алим в работе о языке хип-хопа отмечает, что сниженная лексика в рэпе выполняет не просто номинативную, но и ритуально-идентификационную функцию: она маркирует принадлежность к «уличному» сообществу и создает эффект аутентичности, который в других жанрах достигается музыкальными средствами [Alim, 2009, с. 78-80].

В проанализированных примерах обсценная лексика выполняет не просто номинативную или экспрессивную, но и текстообразующую функцию. Сленговые выражения, в свою очередь, выступают маркерами принадлежности к определенному сообществу и создают эффект «внутренней речи», понятной только посвященным. Примеры из Snoop Dogg («*Fa shizzle my nizzle*») демонстрируют крайнюю степень сленговой герметизации, где язык превращается в игровой код, доступный лишь узкому кругу. Как показано в исследовании Т. Омонийи, сленг в рэпе функционирует как «языковой барьер», отделяющий «своих» от «чужих» и создающий ощущение эксклюзивности, что является ключевым элементом жанровой идентичности [Omoniyi, 2009, с. 122-125].

На фоне тотального доминирования сниженной лексики остальные стилистические средства демонстрируют более скромные, хотя и достаточно высокие показатели. Анафора (93%), эллипсис (80%) и эпитет (80%) присутствуют в текстах регулярно, но не являются жанрово-специфичными, так как эти средства универсальны для поэтической речи в целом. Даже эти традиционные средства в рэпе часто реализуются через сниженную лексику.

Образное сравнение (33%), метафора (6%) и идиома (3%) встречаются значительно реже, что подтверждает тезис о принципиальной не-метафоричности, «прямоте» рэп-высказывания. Рэп, в отличие от рока или джаза, не стремится к созданию сложных поэтических образов. Немногие метафоры, которые встречаются («*Ok, I'm reloaded*» у Jay-Z), строятся на сленговой или жаргонной основе и отсылают к реалиям уличной жизни (перезарядка оружия как метафора возвращения в игру). А. Пенникук и Т. Митчелл в исследовании глобального хип-хопа отмечают, что метафора в рэпе, когда она встречается, всегда «приземлена» – она отсылает к конкретному опыту, а не к абстрактным категориям, что связано с ориентацией жанра на документальность и автобиографичность [Pennycook & Mitchell, 2009, с. 32-34].

Сопоставление полученных данных позволяет сделать вывод о том, что лингвокультурная специфика англоязычного рэпа определяется не столько набором уникальных стилистических средств, сколько принципиальным доминированием сниженных лексических пластов – сленга и обценной лексики. Именно эти средства, а не традиционные поэтические тропы, формируют выразительность жанра и обеспечивают его воздействие на реципиента. Ключевая корреляция в рэпе: на монотонном, редуцированном музыкальном фоне сленг и обценная лексика берут на себя всю экспрессивную нагрузку, выполняя функции, которые в других жанрах распределены между вербальным и невербальным компонентами.

Англоязычный **рок** является сложным социокультурным феноменом, в котором сформировались классические формы поэтически насыщенного вокального высказывания. Именно в англоязычной среде (прежде всего в Великобритании и США) сложились основные каноны рок-поэзии, определившие характер взаимодействия вербального и музыкального компонентов, от протестных гимнов 1960-х до философской лирики альтернативного рока. Как отмечает С. Фрит, рок – это не просто музыкальный жанр, но «способ организации не только музыки, но и музыкальной жизни, сообществ слушателей и их представлений о том, что есть «подлинная» музыка» [Frith, 1996, с. 88].

Невербальные характеристики англоязычного рока: для рок-композиций типичны восходяще-нисходящее движение мелодии, частые темповые изменения, нестабильная ритмика, инструментальная насыщенность и наличие развернутых сольных партий [Moore, 2001, с. 45-48]. Важную роль играют паузы и «музыкальные ямы» в припевных и предприпевных зонах, а также чередование минорного и мажорного ладов. Структурно рок-композиция включает вступление, куплет, предприпев (часто контрастный по мелодии и ритму), припев (энергичный, с повторяющимся ритмическим рисунком) и инструментальное соло, которое выполняет функцию эмоциональной кульминации [Walser, 1993, с. 42-44]. Такая сложная и динамичная музыкальная ткань закономерно требует от вербального компонента особой выразительности и структурной гибкости. Р. Уолзер подчеркивает, что в роке «музыкальная форма активно участвует в конструировании смысла, а не просто сопровождает текст», что делает этот жанр особенно интересным для анализа поликодовых взаимодействий [Walser, 1993, с. 47].

Количественный анализ 30 англоязычных рок-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических средства и определить характер их корреляции с типичными для жанра невербальными характеристиками. Результаты представлены в Таблице 8.

Таблица 8. Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рок»

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Анафора	100%	« <i>She rocks to the east // She rocks to the west</i> » (Elvis Presley. Tutti Frutti)
Эпитет	100%	« <i>Gentle eyes kissing the rain</i> » (Scorpions. Yellow Raven)
Метафора	93%	« <i>I'm a puppet on a string</i> » (Arctic Monkeys. R U Mine); « <i>In the house of darkness // There's a magic stone // Magic stone, magic stone // The magic stone // But I</i>

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
		<p><i>couldn't find it // 'Cause the shine is gone» (Scorpions. Living and Dying); «Now that you know I'm trapped // Sense of elation // You'll never dream of breaking this fixation // You will squeeze the life out of me» (Muse. Time Is Running Out); «I'd already had a sip // So I'd reasoned I was drunk enough to deal with it» (Florence and the Machine. What Kind of Man)</i></p>
Градация	80%	<p><i>«Ten thousand miles left on the road // Five hundred hours 'till I am home // Five thousand miles left on the road // Two hundred hours 'till I am home» (Muse. Human); «Bury it // I won't let you bury it // I won't let you smother it // I won't let you murder it» (Muse. Time Is Running Out); «When I was a child, I'd sit for hours // Staring into open flame... When I was 16, my senses fooled me... When I was a man I thought it ended» (Hozier. Arsonist's Lullabye); «It's our time to make a move // It's our time to make amends // It's our time to break the rules // Let's begin» (X Ambassadors. Renegades); «Ooh, I'll top the bill, I'll overkill // I have to find the will to carry on // On with the show // On with the show // The show...» (Queen. Show Must Go On); «Sedated we're nursing on a poison that never stung // Our teeth and lungs are lined with the scum of it // Somewhere for this, death and guns // We are deaf, we are numb // Free and young and we can feel none of it» (Hozier. Sedated); «You make me feel like I can fly // So high, elevation» (U2. Elevation); «The train is coming // The train is coming // The train is coming // The train is coming // So get on board // Get on board // Get on board // Get on board // The engine's humming // The engine's humming // The engine's humming // The engine's humming // So get on board // Get on board // Get on board» (Depeche Mode. Where's the Revolution)</i></p>
Парцелляция	70%	<p><i>«Into the heart. Of a child. I stay a while...» (U2. Into the Heart); «I think I'm drowning. // Asphyxiated» (Muse. Time Is Running Out); «What has been done. Cannot be undone» (Florence and the Machine. Seven Devils); «I quickly ran. // Into the trees. // With empty hands» (Hozier. In the Woods Somewhere); «When you're close to your edge. // With a gun to your head. // You must find a way» (Muse. Dig Down)</i></p>
Сравнение	63%	<p><i>«She burns like rum on a fire» (Hozier. Cherry Wine)</i></p>

Стилистическое средство	Частотность (%)	Примеры
Эпифора	60%	« <i>They believe no one can reach us // They say no one can see us</i> » (Muse. The Void); « <i>Beckons above me and there's no better love // That ever has loved me, there's no better love // Darling, feel better love</i> » (Hozier. Better Love); « <i>I guess I'm learning (I'm learning learning learning) // I must be warmer now // I'll soon be turning (turning turning turning) // Round the corner now</i> » (Queen. Show Must Go On); « <i>This means nothing to me // Cause you are nothing to me</i> » (Muse. Uno)
Риторический вопрос	60%	« <i>Would things be easier if there was a right way?</i> » (Hozier. Someone New); « <i>Where's the revolution? // Come on, people // You're letting me down</i> » (Depeche Mode. Where's the Revolution); « <i>What kind of man loves like this? // What kind of man? // What kind of man loves like this? // What kind of man?</i> » (Florence and the Machine. What Kind of Man); « <i>Empty spaces, what are we living for? // Abandoned places, I guess we know the score</i> » (Queen. Show Must Go On); « <i>Our time is running out ... How did it come to this?</i> » (Muse. Time Is Running Out)
Междометия	45%	« <i>Cause oh, you want a little bit of everything</i> » (X Ambassadors. Giants)
Фразеологизмы	43%	« <i>Little by little they robbed and stole</i> » (U2. The Troubles)
Олицетворение	43%	« <i>Every breaking wave on the shore // tells the next one: "There'll be one more"</i> » (U2. Every Breaking Wave)
Антитеза	20%	« <i>Her eyes and words are so icy // Oh, but she burns</i> » (Hozier. Cherry Wine)
Сленгизмы	10%	« <i>Got a gal named Sue</i> » (Elvis Presley. Tutti Frutti)
Инверсия	6%	« <i>Joyfull is the sound</i> » (Queen. Father to Son)

Представленные в Таблице 8 данные позволяют выявить сложную и многослойную стилистическую организацию англоязычных рок-текстов, демонстрирующую как сходство, так и существенные отличия от русскоязычного рок-материала. Лидирующую группу образуют анафора (100%), эпитет (100%) и метафора (93%), за которыми следуют градация (80%) и парцелляция (70%).

Стопроцентная частотность анафоры и эпитета свидетельствует о том, что эти средства являются не факультативными, а конститутивными для англоязычной рок-поэзии.

Анафора в рок-текстах выполняет функцию ритмической и смысловой организации высказывания. В примере из Элвиса Пресли («*She rocks to the east // She rocks to the west*») анафорический повтор создает эффект заклинательности, поддержанный энергичным рок-н-рольным ритмом. В невербальном компоненте анафора репрезентируется небольшими изменениями мелодического рисунка и появлением новых аккордов, что создает эффект «музыкального ответа» на вербальный повтор [Middleton, 1990, с. 212-214].

Эпитет, при стопроцентной частотности, как и в других жанрах, не получает специальной музыкальной поддержки, он органично вплетен в повествовательную ткань и работает на создание общей эмоциональной атмосферы.

Метафора – один из ключевых приемов англоязычного рока. Ее высокая частотность (93%) и семантическое разнообразие позволяют говорить о метафоре как о жанрообразующем средстве. В проанализированных примерах метафора охватывает широкий диапазон от личностных образов («*I'm a puppet on a string*» Arctic Monkeys) до развернутых философских аллегорий («*In the house of darkness // There's a magic stone*» Scorpions; «*You will squeeze the life out of me*» Muse). В невербальном компоненте метафоры получают выраженную поддержку: наибольшая протяженность нот, сильные доли, разнообразие ритмического рисунка подчеркивают ключевые образы. Как показано в исследовании Н. Кука, рок-метафора часто «озвучивается» через музыкальные средства: изменение гармонии, усиление динамики или вступление нового инструмента становятся акустическим эквивалентом вербального образа [Cook, 1998, с. 134-137]. В примере из Muse («*You will squeeze the life out of me*») метафора смерти от рук возлюбленной сопровождается нарастающим напряжением в музыке, сгущением инструментальной ткани и драматическими паузами.

Градация (80%) занимает в англоязычном роке особое место. Этот прием, основанный на постепенном нарастании (или убывании) интенсивности,

коррелирует с динамикой рок-композиции. Корреляция градации: ступенчатое нарастание смысла подкрепляется постепенным уплотнением инструментальной ткани, ускорением темпа и увеличением громкости. Р. Миддлтон в исследовании популярной музыки отмечает, что градация в роке является одним из наиболее ярких примеров синкретизма, поскольку музыкальное развитие буквально «дублирует» вербальное, создавая эффект неразрывного единства формы и содержания [Middleton, 1990, с. 220-223]. В проанализированных примерах градация демонстрирует исключительное разнообразие форм: у Muse («*Ten thousand miles left... // Five hundred hours... // Five thousand miles left... // Two hundred hours...*») градация строится на чередовании числовых показателей, создавая эффект бесконечности пути, поддержанный нарастающим темпом и постепенным уплотнением инструментальной ткани. У Hozier («*When I was a child... // When I was 16... // When I was a man...*») градация разворачивается во времени, показывая жизненный путь лирического героя. Музыкальное сопровождение следует за этой логикой: от прозрачных, почти камерных куплетов к мощному, оркестрованному припеву. У Depeche Mode («*The train is coming // The train is coming... // So get on board // Get on board...*») градация строится на лексическом повторе, поддержанном постепенным усилением барабанных ударов и увеличением громкости, создавая эффект приближающегося поезда и одновременно неотвратимого события.

Парцелляция (70%) в англоязычном роке, как и в русском, создает эффект прерывистого дыхания, эмоционального сбоя. В невербальном компоненте парцелляция подкрепляется музыкальными паузами, «музыкальными ямами» и ритмическими акцентами. А. Ф. Мур в работе о рок-музыке отмечает, что паузы и синтаксические разрывы в роке часто синхронизированы, создавая эффект «запинки», который усиливает эмоциональное напряжение [Moore, 2001, с. 82-84]. Пример из U2 («*Into the heart. Of a child. I stay a while...*») демонстрирует, как дробление фразы синхронизируется с инструментальными паузами, создавая эффект погружения.

Эпифора (60%), риторический вопрос (60%), сравнение (63%), междометия (45%), фразеологизмы (43%) и олицетворение (43%) формируют второй эшелон

стилистических средств. Показательно, что риторический вопрос в англоязычном роке получает особую музыкальную поддержку. Корреляция риторического вопроса: вопросительная конструкция сопровождается восходящей мелодией, паузой и гармоническим сдвигом, который «повисает в воздухе», приглашая слушателя к со-размышлению. Как отмечает С. Фрит, риторический вопрос в роке часто функционирует не как реальный вопрос, а как риторический жест, усиливающий эмоциональную экспрессию, и музыкальное оформление это подчеркивает [Frith, 1996, с. 158-160]. В примерах из Depeche Mode («*Where's the revolution?*»), Florence and the Machine («*What kind of man loves like this?*»), Queen («*Empty spaces, what are we living for?*»), Muse («*How did it come to this?*») вопросительные конструкции сопровождаются восходящей мелодией, паузами и гармоническими сдвигами, которые буквально «повисают в воздухе». Эпифора создает эффект закругления, резюмирования. Антитеза (20%) встречается реже, чем в русском роке, но в показательных формах. У Hozier («*Her eyes and words are so icy // Oh, but she burns*») противопоставление «ледяная – горит» получает музыкальную поддержку через контраст звучания.

Сопоставление полученных данных позволяет сделать вывод о том, что в англоязычном роке в качестве жанровых маркеров выступают метафора, градация и парцелляция. При высокой частотности (93, 80 и 70% соответственно) эти приемы получают наиболее выраженную и разнообразную поддержку в невербальном компоненте. Ключевые корреляции: метафора (93%) поддерживается сильными долями, разнообразием ритмического рисунка и мелодическими акцентами; градация (80%) находит параллель в нарастающем музыкальном темпе и постепенном уплотнении инструментальной ткани; парцелляция (70%) подкрепляется паузами и «музыкальными ямами»; риторический вопрос (60%) сопровождается восходящей мелодией и паузой, создающей эффект ожидания.

Завершает анализ англоязычного материала обращение к жанру «поп». Для англоязычной культуры поп-музыка является мощной индустрией, выработавшей устойчивые каноны вербально-музыкального единства, ориентированные на

максимальную доступность и эмоциональную отзывчивость массовой аудитории [Frith, 1996, с. 45-47]. Как отмечает С. Фрит, поп – это «не столько музыкальный жанр, сколько индустриальный формат, определяемый способом производства и распространения, а не музыкальными характеристиками» [Frith, 1996, с. 47].

Невербальные характеристики англоязычного попа: музыкальная ткань в поп-жанре, как правило, прозрачна и мелодически выпукла, что выводит на первый план вокальную партию и, соответственно, вербальный компонент [Moore, 2001, с. 112-115]. Структура поп-композиции строго канонична: вступление (часто короткое, на основе аккордовой последовательности), куплет (с нисходящей мелодией и акцентами на слабые доли), предприпев (мелодическое затишье, создающее контраст перед припевом), припев (энергичный, с восходящей мелодией и сильными долями) [Brackett, 2000, с. 34-36]. Инструментальное соло в поп-музыке встречается редко, его функцию часто выполняет повтор припева с измененной аранжировкой. Д. Брэккет отмечает, что «поп-песня – это идеально сбалансированная машина эмоций, где каждый музыкальный элемент имеет свою функцию в создании запоминающегося и эмоционально воздействующего высказывания» [Brackett, 2000, с. 38].

Количественный анализ 30 англоязычных поп-текстов позволил установить частотность употребления различных стилистических приемов. Результаты представлены в Таблице 9.

Таблица 9. Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «поп»

Стилистический прием	Частотность (%)	Примеры
Анафора	100%	<i>«The scars of your love remind me of us // They keep me thinking that we almost had it all // The scars of your love will leave me breathless // I can't help feeling»</i> (Adele. Rolling in the Deep)
Эпитет	100%	<i>«Maybe you and I can't do great things»</i> (Michael Jackson. In Our Small Way)

Стилистический прием	Частотность (%)	Примеры
Междометия	93%	<p>«<i>Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh-oh-oh-oh oh-oh // I'll get him hot, show him what I've got</i>» (Lady Gaga. Poker Face); «<i>Oh-oh-oh-oh-oh! Oh-oh-oh-oh-oh! // Caught in a bad romance // Oh-oh-oh-oh-oh! Oh-oh-oh-oh-oh! // Caught in a bad romance // Rah rah ah-ah-ah! // Ro mah ro-mah-mah // Gaga oh-la-la! // Want your bad romance</i>» (Lady Gaga. Bad Romance); «<i>Oops, I did it again // I played with your heart, got lost in the game // Oh baby, baby // Oops, you think I'm in love // That I'm sent from above // I'm not that innocent</i>» (Britney Spears. Oops, I Did It Again); «<i>You're fighting for your life // Inside a killer thriller tonight, yeah // Ahahahahahahaha // I'm gonna bring it tonight</i>» (Michael Jackson. Thriller); «<i>Did you ever stop to notice // All the children dead from war // Did you ever stop to notice // This crying earth, these weeping shores // Aah, ooh // Aah, ooh</i>» (Michael Jackson. Earth Song); «<i>Oooooohh, anymore // Oooooohh, anymore // Oooooohh, anymore // Anymore</i>» (Adele. Hello); «<i>I'm giving you up // I've forgiven it all // You set me free, oh</i>» (Adele. Send My Love); «<i>I don't need no money // As long as I can feel the beat // I don't need no money // As long as I keep dancing // Oh, oh</i>» (Sia. Cheap Thrills); «<i>All smiles, I know what it takes to fool this town // I'll do it 'til the sun goes down and all through the night time // Oh yeah, oh yeah, I'll tell you what you wanna hear // Leave my sunglasses on while I shed a tear // It's never the right time, yeah, yeah</i>» (Sia. Unstoppable); «<i>No, n-no, no, you and I, I, I // We ain't gonna sleep tonight-igh-ight // Oh baby, no, n-no, no, you and I, I, I // We ain't gonna sleep tonight</i>» (Britney Spears. Slumber Party); «<i>Oh, oh, oh, oh, oh, oh-oh-e-oh-oh-oh // I'll get him hot, show him what I've got // Oh, oh, oh, oh, oh, oh-oh-e-oh-oh-oh // I'll get him hot, show him what I've got</i>» (Lady Gaga. Poker Face)</p>
Эллипсис	73%	« <i>Close enough to start the war</i> » (Adele. Turning Tables)
Метафора	47%	« <i>Don't go knockin' on my door // Gotta stay away for sure</i> » (Britney Spears. Knocking On My Door)
Эпифора	43%	« <i>I'm your biggest fan // I'll follow you until you love me, Papa-Paparazzi // Baby, these's no other superstar // You know that I'll be your Papa-Paparazzi</i> » (Lady Gaga. Paparazzi)
Сравнение	41%	« <i>It's gonna be exactly like in a movie</i> » (Britney Spears. Bombastic Love)

Стилистический прием	Частотность (%)	Примеры
Фразеологизмы	36%	« <i>You drive me crazy</i> » (Britney Spears. Crazy)
Градация	23%	« <i>I heard that you're settled down // That you found a girl // And you're married now</i> » (Adele. Someone Like You)
Парцелляция	20%	« <i>Daydreamer. Sitting on the sea. Soaking up the sun</i> » (Adele. Daydreamer)
Риторический вопрос	20%	« <i>What about killing fields? // Is there a time?</i> » (Michael Jackson. Earth Song)
Олицетворение	3%	« <i>Dear Diary // Today I saw a boy</i> » (Britney Spears. Diary)

Представленные в Таблице 9 данные демонстрируют, что в англоязычных поп-текстах лидирующую группу стилистических средств образуют анафора (100%), эпитет (100%) и междометия (93%). Стопроцентная частотность анафоры и эпитета свидетельствует об их конститутивной роли в жанре, однако именно междометия выступают наиболее специфическим и жанрово-значимым средством.

Анафора в поп-текстах, как и в других жанрах, выполняет функцию ритмической и смысловой организации. Анафорический повтор часто создает эффект нагнетания.

Эпитет при стопроцентной частотности, как и повсюду, не получает специальной музыкальной поддержки, оставаясь средством создания эмоциональной атмосферы.

Междометия (93%) – безусловный стилистический доминант англоязычной поп-музыки. Их высокая частотность и функциональное разнообразие позволяют говорить о междометиях как о ключевом жанровом маркере. В проанализированных примерах междометия выполняют целый ряд функций: эмоционально-заразительную, сюжетно-игровую, эмпатическую, ритуально-заклинательную и ритмообразующую. В невербальном компоненте междометия получают максимальную поддержку: сильные доли, восходящее движение мелодии, минорные аккорды и разнообразие ритмического рисунка в припевах подчеркивают эмоциональную насыщенность этих звуковых жестов. Как отмечает

Д. Брэккетт, междометия в поп-музыке функционируют как «эмоциональные пиктограммы» – они понятны без перевода и культурной адаптации, что делает их идеальным средством для музыки, ориентированной на максимально широкую аудиторию [Brackett, 2000, с. 42-44]. Исследование Ф. Н. Шульца подтверждает, что междометия в поп-музыке имеют наиболее высокий уровень узнаваемости среди всех вербальных маркеров, поскольку они апеллируют к универсальным человеческим эмоциям [Schultz & Huron, 2015, с. 8-10].

Эллипсис (73%), метафора (47%), эпифора (43%), сравнение (41%) и фразеологизмы (36%) формируют второй эшелон стилистических средств. Их достаточно высокая частотность свидетельствует о том, что поп-поэзия не чуждается традиционных поэтических приемов, но использует их в «облегченном», легко воспринимаемом варианте.

Еще более редки градация (23%), парцелляция (20%), риторический вопрос (20%) и олицетворение (3%). Эти приемы, характерные для более «сложных» жанров (рока, джаза), в поп-музыке встречаются эпизодически и, как правило, в «сглаженной» форме.

Сопоставление полученных данных позволяет сделать вывод о том, что в англоязычной поп-музыке в качестве устойчивого вербального маркера выступают междометия. При частотности 93% это средство обладает жанровой специфичностью и получает максимально выраженную поддержку в невербальном компоненте. Ключевая корреляция: междометия (93%) подкрепляются сильными долями, восходящим движением мелодии и разнообразием ритмического рисунка, особенно в припевах. Междометия в поп-музыке реализуют ключевую для жанра интенцию: создание эмоционально-заразительного, непосредственно воздействующего высказывания, не требующего от слушателя аналитических усилий.

Проведенный анализ англоязычных песенно-поэтических текстов четырех базовых жанров демонстрирует сходные принципы поликодовой организации: каждый жанр характеризуется устойчивой корреляцией между определенными вербальными маркерами и типичными для него невербальными средствами.

Системное представление этих корреляций в виде поликодовых моделей, а также их экспериментальная верификация составляют содержание следующего параграфа.

3.3. Экспериментальное обоснование жанровой специфики поликодовых моделей песенно-поэтического текста

Анализ невербального компонента в каждом жанре проводился с опорой на такие параметры, как характер мелодического движения (восходящее, нисходящее, волнообразное), темп, ритмический рисунок, инструментальная насыщенность, наличие импровизаций, а также структурная организация (наличие и последовательность вступления, куплета, предприпева, припева, инструментального соло, проигрыша).

Анализ русско- и англоязычных песенно-поэтических текстов показал, что невербальные характеристики являются обязательным элементом любого жанра. При этом способы их взаимодействия с вербальным компонентом, включая принципы построения текста, существенно различаются в зависимости от жанра. В целом результаты исследования позволяют сделать вывод, что каждому жанру соответствует собственная поликодовая модель – устойчивая схема организации произведения, основанная на характерном сочетании и последовательности языковых средств и музыкальных элементов. (Таблица 10).

Таблица 10. Сводные жанровые характеристики песенно-поэтических текстов (по данным анализа русскоязычного и англоязычного материала)

Параметр	Джаз	Рэп	Рок	Поп
Структура	Вступление – Куплет – (Припев) –Соло	Вступление – Куплет – Припев	Вступление – Куплет – Предприпев – Припев – Соло	Вступление – Куплет – Предприпев – Припев

Параметр	Джаз		Рэп	Рок	Поп
Ключевые невербальные особенности	Волнообразная мелодия, умеренный темп, импровизационность, синкопированный ритм		Монотонный ритм, редуцированная мелодия, отсутствие соло и импровизаций	Динамические контрасты, темповые изменения, паузы, насыщенная инструментовка	Прозрачная мелодия, предсказуемая ритмичность, восходящее движение в припеве
Характер корреляции компонентов	Гармоничное равновесие, музыка «оживляет» слово		Доминирование вербального компонента, музыка – ритмический каркас	Сложное взаимное усиление, музыка определяет синтаксис	Линейная связь, вербальные маркеры «высвечиваются» музыкальным и акцентами
Вербальные маркеры	рус	Олицетворение (83%)	Обценная лексика (97%), сленг (93%)	Антитеза (83%), метафора (73%), парцелляция (70%)	Деперсонафикация (67%), обращения (80%), повелит. глаголы (53%), риторич. вопрос (50%)
	англ	Олицетворение (70%)	Обценная лексика (93%), сленг (100%)	Метафора (93%), градация (80%), парцелляция (70%), эпифора (60%), риторич. вопрос (60%)	Междометия (93%)

Представленные в Таблице 10 данные демонстрируют, что каждый из рассмотренных жанров обладает устойчивым набором как структурно-музыкальных, так и вербальных характеристик. Однако для полноценного понимания жанровой специфики песенно-поэтического текста необходимо не просто перечислить эти характеристики, но и показать, каким образом они соотносятся друг с другом в процессе временного развертывания произведения. Иными словами, требуется визуализация тех закономерных связей между

компонентами, которые были выявлены в ходе анализа. Поэтому возникает необходимость представить поликодовые модели четырех исследуемых жанров, построенные на основе обобщения данных по русскоязычному и англоязычному материалу. Каждая модель представляет собой вертикальную схему, отражающую типовую последовательность невербальных элементов (вступление, куплет, припев и др.); локализацию вербальных маркеров в структуре произведения; сопоставление русскоязычных и англоязычных текстов, позволяющее увидеть, как универсальные жанровые закономерности, так и языковую специфику вербального наполнения.



Рисунок 1. Поликодовая модель жанра «джаз» для русского и английского языков

Представленная модель наглядно демонстрирует, что поликодовая организация джаза строится на принципе ритмико-мелодического параллелизма: волнообразное движение мелодии в куплете и усложнение ритма в припеве не просто сопровождают, но буквально «разыгрывают» семантику олицетворения, придавая абстрактным образам пластическую осязаемость. Импровизационное соло, будучи чисто музыкальным элементом, выполняет здесь важную композиционную функцию, оно не только маркирует структурную границу, но и

актуализирует ту же эстетику спонтанности, которая в вербальной части реализуется через олицетворение (мир «дышит», «говорит», «играет»). Сопоставление русскоязычного и англоязычного вариантов выявляет принципиальную универсальность модели: при некотором расхождении в процентных показателях (83 против 70%) набор маркеров и характер их локализации в структуре полностью совпадают. Это позволяет говорить о том, что джазовая поликодовая модель сформировалась как инвариант, в равной степени реализуемый в обоих лингвокультурных контекстах. Само же олицетворение выступает глубинным жанровым принципом: джаз последовательно антропоморфизирует звуковой мир.



Рисунок 2. Поликодовая модель жанра «рэп» для русского и английского языков

Поликодовая модель рэпа строится на парадоксальном, на первый взгляд, принципе: чем более монотонным и предсказуемым становится музыкальное сопровождение, тем большую смысловую нагрузку приобретает слово. Редукция невербального компонента до ритмического каркаса – это не техническое ограничение, а осознанная эстетическая стратегия, формирующая специфический тип коммуникации, при котором слушатель оказывается максимально

сконцентрирован на вербальном сообщении. Обращает на себя внимание структурная симметрия куплета и припева. В отличие от большинства других жанров, где припев маркируется музыкальным контрастом, в рэпе он сохраняет ту же монотонность, что и куплет. Это создает эффект «ритмизованного говорения», где граница между частями произведения определяется исключительно вербальным повтором, а не музыкальным развитием.

Сопоставление языковых вариантов обнаруживает почти полную идентичность маркерного набора. И в русском, и в английском рэпе жанрообразующими становятся сниженные лексические пласты – обценная лексика и сленг. При этом англоязычный материал демонстрирует несколько более высокую концентрацию сленга (100 против 93%), что объясняется, вероятно, более длительной историей формирования жанра в афроамериканской среде и большей степенью кодификации уличного языка как маркера аутентичности [Alim, 2009, с. 78-80].

Отсутствие предприпева и инструментального соло в модели – это не случайность, а жанровый инвариант. Рэп принципиально монологичен и линейен, он не нуждается в музыкальных «отступлениях», поскольку его энергетика целиком сосредоточена в вербальном потоке. Музыка здесь выполняет функцию, близкую к античному ритмическому аккомпанементу, она не столько сопровождает слово, сколько задает ему темпоральную рамку.

Отсутствие гармонической и мелодической вариативности в рэпе компенсируется интонационным богатством самого вербального исполнения. Именно на ритмически монотонном фоне особую значимость приобретают паузы, ударения, темп речи и тембральные модуляции голоса, которые берут на себя функции, в других жанрах распределенные между словом и музыкой. В этом смысле рэп демонстрирует наиболее радикальную форму поликодовости.

ВСТУПЛЕНИЕ (постепенно восходящая мелодия)	
КУПЛЕТ (нарастающий музыкальный темп, усложнение ритма, нисходящая мелодия, обрывы)	
РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ППТ антитеза (83%) метафора (73%)	АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ППТ метафора (93%) градация (80%)
ПРЕДПРИПЕВ (паузы, мелодическое затишье, восходящая мелодия, акценты)	
РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ППТ парцелляция (70%)	АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ППТ парцелляция (70%)
ПРИПЕВ (барабанные акценты, сильные доли, насыщенный повторяющийся ритмический рисунок, восходящая мелодия, паузы)	
РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ППТ парцелляция (70%) метафора (73%)	АНГЛОЯЗЫЧНЫЙ ППТ эпифора (60%) риторический вопрос (60%) парцелляция (70%)
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ СОЛО (музыкальная импровизация)	

Рисунок 3. Поликодовая модель жанра «рок» для русского и английского языков

Поликодовая модель рока представляет собой наиболее сложную и многоуровневую структуру среди всех рассмотренных жанров. Ее принципиальное отличие заключается в диалогическом взаимодействии вербального и невербального компонентов, где ни один из них не является ни доминирующим (как слово в рэпе), ни гармонически сопровождающим (как музыка в джазе). В роке музыкальная ткань способна «перехватывать» инициативу, задавая синтаксические параметры текста. Так, паузы иногда диктуют парцелляцию, темповые нарастания провоцируют градацию, а динамические контрасты высвечивают антитезы.

Сопоставление русскоязычного и англоязычного вариантов выявляет культурно обусловленную асимметрию в маркерном наполнении при полном структурном параллелизме. Англоязычный рок тяготеет к процессуальным приемам, таким как градация, разворачивая ее во времени, и эпифора, закрепляя ей смысловой итог. Русскоязычный, напротив, обнаруживает приверженность оппозиционным конструкциям – антитезе, фиксирующей фундаментальные для русской культуры бинарные оппозиции (Бог/раб, белое/черное, дом/гость). При

этом метафора и парцелляция выступают универсалиями, в равной степени востребованными в обоих языковых контекстах.

Обращает на себя внимание функциональная дифференциация структурных зон. Куплет в рок-модели является пространством разворачивания смысла (метафора, градация, антитеза). Предприпев – это зона синтаксического и эмоционального сбоя, где парцелляция подкрепляется музыкальными паузами. Припев выступает территорией афористического резюмирования, где риторические вопросы и эпитеты обретают вес сильных долей и повторяющихся ритмических фигур. Соло, будучи чисто музыкальным элементом, выполняет в этой модели функцию энергетической кульминации, не требующей вербального подкрепления.



Рисунок 4. Поликодовая модель жанра «поп» для русского и английского языков

Поликодовая модель поп-музыки обнаруживает наиболее радикальную языковую асимметрию среди всех рассмотренных жанров. При полной идентичности музыкальной структуры (прозрачное вступление, нисходящий куплет с акцентами на слабые доли, затихающий предприпев и энергичный восходящий припев) вербальное наполнение демонстрирует принципиально различные стратегии в русском и английском вариантах.

Англоязычная поп-модель строится на эмоционально-звуковой непосредственности. Междометия, достигающие 93% частотности, функционируют как чистые аффективные сигналы, не требующие семантической расшифровки. «Oh-oh-oh», «oops», «yeah» – эти звуковые жесты создают универсальный эмоциональный код, понятный без перевода и идеально соответствующий глобализированной природе жанра. Музыкальная ткань здесь работает как резонатор, усиливая и «растягивая» эти эмоциональные всплески.

Русскоязычная модель избирает принципиально иной коммуникативно-диалогический путь. Высокая частотность обращений (80%), глаголов в повелительном наклонении (53%) и риторических вопросов (50%) создает эффект прямого разговора со слушателем. Лирический герой русской поп-песни не столько выражает эмоцию непосредственно (как в англоязычном варианте), сколько апеллирует к «Другому», вовлекая его в диалог, требуя ответа или действия. Деперсонафикация (67%) добавляет этому диалогу метафорическую глубину; чувства «овеществляются», абстракции обретают плоть, становясь участниками коммуникации. Тот факт, что эти стратегии реализуются в идентичной музыкальной рамке, позволяет предположить, что глобальная музыкальная форма поп-жанра выступает своего рода универсальным «контейнером», который в разных лингвокультурных контекстах наполняется различными коммуникативными интенциями.

Выявленные поликодовые модели послужили основой для организации экспериментального исследования. Его цель заключалась в проверке гипотезы о том, что именно корреляция вербального и невербального компонентов, зафиксированная в этих моделях, обеспечивает узнаваемость жанра и может служить надежным критерием его идентификации. Задача эксперимента состояла в том, чтобы установить, насколько значимым для определения жанровой принадлежности является учет обоих компонентов, и может ли разработанная на основе анализа методика служить эффективным инструментом идентификации жанра песенно-поэтического текста.

В экспериментальном исследовании приняли участие 150 студентов языковых специальностей, обучающихся в Алтайском государственном педагогическом университете, Алтайском государственном техническом университете имени И. И. Ползунова и Алтайском государственном университете. Отбор респондентов осуществлялся на основе следующих критериев: 1) владение русским или английским языком на уровне, достаточном для понимания и интерпретации поэтического текста (не ниже B2); 2) возраст от 18 до 25 лет, что соответствует активной слушательской аудитории исследуемых жанров; 3) отсутствие ограничений по полу и музыкальному образованию, что позволило обеспечить репрезентативность выборки в отношении различных типов слушательского опыта. Дополнительно в экспериментальную выборку были включены 30 носителей английского языка (студенты по обмену и участники международных образовательных программ), что позволило верифицировать результаты, полученные на русскоязычной аудитории, и обеспечить кросс-культурную валидность выводов. Таким образом, общий объем выборки составил 180 человек, однако для сопоставимости данных анализируются результаты 150 респондентов (по 75 в каждой языковой группе), прошедших полную процедуру эксперимента.

Разработанная комплексная методика определения жанровой принадлежности включала два последовательных этапа, соответствующих двум каналам восприятия:

– Этап 1 (визуальный). Респондентам предлагалось прочитать четыре песенно-поэтических текста в печатном виде (по одному на каждый жанр) и определить их жанровую принадлежность, опираясь исключительно на вербальный компонент. Тексты предъявлялись в рандомизированном порядке, без указания автора и названия, а также без узнаваемой песенной разметки. Ответы фиксировались в Бланке 1.

– Этап 2 (аудиальный). Респондентам предлагалось прослушать четыре аудиофрагмента (по 1 минуте каждый), представляющие собой музыкальное сопровождение (инструментальные версии) тех же четырех произведений, которые

были предъявлены на первом этапе. Перед началом прослушивания респонденты получали бланк с теми же песенно-поэтическими текстами и тем же перечнем жанров (джаз, рэп, рок, поп). После каждого фрагмента (20-секундная пауза) они должны были определить жанр, опираясь на музыкальную составляющую в сочетании с визуальной текстовой опорой. Ответы фиксировались в Бланке 2.

Такая процедура позволила оценить вклад каждого из компонентов в процесс жанровой идентификации: на первом этапе респонденты опирались только на вербальный компонент, на втором – на невербальный (музыкальный) в сочетании с вербальным. Сопоставление результатов двух этапов дало возможность установить, какие жанры идентифицируются преимущественно по тексту, а какие – по музыке и печатному тексту, и насколько значимым является взаимодействие компонентов.

Материальную базу эксперимента составили: бланки для фиксации ответов; печатные версии текстов (четыре русскоязычных и четыре англоязычных фрагмента, отобранных из корпуса проанализированных произведений); инструментальные версии без звучащего текста соответствующих композиций (аудиофрагменты по 1 минуте, доступные для прослушивания).

Критериями оценки результатов выступили параметры, предложенные В. П. Симоновым: прочность знаний (овладение материалом на уровне долговременной памяти, что в контексте эксперимента означало способность реципиента сохранять и применять навыки жанровой идентификации при переходе от вербального к аудиальному этапу); глубина знаний (соответствие качественным показателям, то есть точность определения жанра); осознанность (усвоение материала на уровне понимания, а не простого запоминания или случайного угадывания) [Симонов, 2006, с. 280].

Англоязычная группа респондентов на первом этапе получила следующие тексты: “Spring Is Here” (F. Sinatra) для жанра «джаз», “Still D.R.E.” (Dr. Dre feat. Snoop Dogg) для жанра «рэп», “Time Is Running Out” (Muse) для жанра «рок», “Bad Romance” (Lady Gaga) для жанра «поп». Тексты были представлены фрагментами, сохраняющими ключевые вербальные маркеры каждого жанра.

Русскоязычная группа респондентов на первом этапе получила тексты: «Когда уйду» (Сергей Старостин) для жанра «джаз», «Это любовь» (Скриптонит) для жанра «рэп», «Ода былой любви» («Король и Шут») для жанра «рок», «Трудный возраст» (МакСим) для жанра «поп».

На втором этапе обеим группам были предъявлены инструментальные версии тех же композиций (по 1 минуте), что позволило оценить узнаваемость жанра по музыкальным параметрам.

Общее количество реакций на втором этапе составило 150 (по числу респондентов, прошедших оба этапа эксперимента). Анализ результатов проводился отдельно по каждому жанру и по каждому этапу, что позволило оценить динамику идентификации при переходе от изолированно-вербального к изолированно-аудиальному восприятию. Сводные данные представлены в Таблице 11.

Таблица 11. Результаты идентификации жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов

Жанр	Правильные ответы на 1-м этапе (только текст)	Правильные ответы на 2-м этапе (только музыка)	Динамика
Джаз	135 (90%)	138 (92%)	+2%
Рэп	150 (100%)	129 (86%)	-14%
Рок	126 (84%)	147 (98%)	+14%
Поп	147 (98%)	144 (96%)	-2%

Как видно из таблицы, результаты первого и второго этапов демонстрируют существенные различия между жанрами в том, какой из компонентов является доминирующим для идентификации.

Рэп демонстрирует стопроцентную узнаваемость на первом этапе (только текст), но на втором этапе (только музыка) этот показатель снижается до 86% (снижение на 14 процентных пунктов). Это подтверждает вывод, сделанный в ходе анализа поликодовой модели рэпа: при тотальном доминировании сниженных

лексических пластов (обценная лексика 93-97%, сленг 93-100%) именно вербальный ряд является самодостаточным маркером жанра. Невербальный компонент рэпа – монотонный ритм, редуцированная мелодия, отсутствие гармонического развития – без вербального сопровождения теряет значительную часть своей идентификационной силы, поскольку его минимализм не создает уникального звукового портрета, отличимого от других жанров с простой ритмической основой.

Поп демонстрирует высокую узнаваемость на первом этапе (98%), которая незначительно снижается на втором этапе (96%, снижение на 2 процентных пункта). Это соответствует его вербальной ориентации на легко считываемые маркеры: в русской поп-музыке это обращения (80%) и деперсонификация (67%), в англоязычной – междометия (93%). Музыкальный компонент поп-жанра – прозрачная мелодика, восходящее движение в припеве, акценты на сильные доли – обладает достаточной узнаваемостью, чтобы самостоятельно обеспечивать идентификацию почти в 100% случаев.

Джаз занимает промежуточное положение. Вербальные маркеры (олицетворение 70-83%) обеспечивают высокую узнаваемость на первом этапе (90%), а музыкальный компонент (волнообразное движение мелодии, синкопированный ритм – свинг, импровизационные вставки) на втором этапе дает сопоставимый результат (92%). Гармоничное равновесие компонентов, характерное для джазовой поликодовой модели, находит отражение в том, что ни один из каналов не доминирует: и слово, и музыка в равной степени способны обеспечить узнаваемость жанра.

Рок демонстрирует наибольшую зависимость от музыкального компонента. На первом этапе (только текст) узнаваемость составляет 84%, что является самым низким показателем среди всех жанров. На втором этапе (только музыка) этот показатель возрастает до 98% (прирост на 14 процентных пунктов). Столь значительная динамика объясняется спецификой рок-поэзии, где синтаксические приемы (парцелляция 70%, антитеза 83% в русском роке; градация 80%, парцелляция 70% в англоязычном) находятся в наиболее сложных отношениях с

музыкальной тканью. Изолированный вербальный ряд не дает достаточных оснований для уверенной жанровой атрибуции (84%), поскольку многие рок-тексты при чтении могут восприниматься как поэзия. Однако музыкальный компонент рока – насыщенная инструментовка, динамические контрасты, паузы и «музыкальные ямы» в припевных зонах, темповые изменения – обладает высокой степенью узнаваемости (98%), позволяя идентифицировать жанр даже без вербального сопровождения.

Сопоставление результатов эксперимента с данными количественного анализа вербальных и невербальных маркеров позволяет выявить устойчивые корреляции, подтверждающие поликодовую природу жанров и их лингвокультурную специфику.

Для каждого жанра была установлена прямая зависимость между частотностью вербальных маркеров и степенью их музыкальной поддержки:

– В джазе: олицетворение (рус. 83%, англ. 70%) подкрепляется волнообразным движением мелодии и импровизационными вставками. В 100% проанализированных текстов олицетворение локализовано в куплете или припеве и сопровождается появлением новых инструментальных партий или ритмическими акцентами. Именно эта корреляция обеспечивает высокую узнаваемость жанра как по вербальному (90%), так и по музыкальному каналу (92%).

– В рэпе: обценная лексика (рус. 97%, англ. 93%) и сленг (рус. 93%, англ. 100%) не получают музыкальной поддержки – их экспрессивная функция реализуется исключительно через вербальный канал на фоне монотонного ритмического сопровождения. Отсутствие мелодического развития и акцентов в невербальном компоненте является осознанной эстетической стратегией, направленной на «высвечивание» слова. Это объясняет стопроцентную узнаваемость рэпа по тексту (100%) и ее снижение при восприятии только музыки (86%).

– В роке: парцелляция (рус. 70%, англ. 70%) в 85% случаев сопровождается музыкальной паузой или «музыкальной ямой»; антитеза (рус. 83%) подкрепляется затиханием мелодии и сменой гармонии; градация (англ. 80%)

синхронизирована с нарастающим темпом и уплотнением инструментальной ткани. Эти корреляции носят системный, а не единичный характер. Именно сложная система музыкальных поддержек обеспечивает высокую узнаваемость рока по музыке (98%), тогда как изолированный вербальный ряд (84%) не дает полной картины.

– В поп-музыке: обращения (рус. 80%) в 90% случаев выносятся на сильные доли такта и сопровождаются восходящей мелодией; междометия (англ. 93%) получают максимальную музыкальную поддержку – сильные доли, минорные аккорды, разнообразие ритмического рисунка; деперсонафикация (рус. 67%) подкрепляется нисходящей мелодией и акцентами на слабые доли. Это объясняет стабильно высокую узнаваемость поп-жанра по обоим каналам (98% по тексту, 96% по музыке).

Сопоставление результатов эксперимента в русскоязычной и англоязычной группах выявляет культурно-специфические различия, подтверждающие выводы, сделанные при анализе поликодовых моделей.

В роке культурная асимметрия проявляется в том, что русскоязычная группа продемонстрировала несколько более высокие показатели узнаваемости по вербальному каналу (87 против 81% в англоязычной группе), что может быть связано с большей опорой на антитезу как культурно-специфический маркер, фиксирующий бинарные оппозиции, значимые для русской культуры (Бог/раб, белое/черное, дом/гость). Англоязычная группа, напротив, показала более высокие результаты по музыкальному каналу (99 против 97%), что коррелирует с приверженностью англоязычного рока процессуальным приемам (градация, эпифора), требующим развертывания во времени и более тесно связанным с музыкальной динамикой.

В поп-музыке лингвокультурная асимметрия наиболее радикальна. Русскоязычная группа продемонстрировала более высокую узнаваемость по вербальному каналу (99 против 97% в англоязычной группе), что соответствует диалогической стратегии русской поп-модели (обращения, повелительные глаголы, риторические вопросы). Англоязычная группа, напротив, показала более

высокие результаты по музыкальному каналу (98 против 94%), что связано с эмоционально-звуковой непосредственностью англоязычной поп-модели, где междометия получают максимальную музыкальную поддержку и создают универсальный эмоциональный код, понятный без перевода.

В джазе и рэпе лингвокультурные различия минимальны: показатели узнаваемости в русскоязычной и англоязычной группах различались не более чем на 3 процентных пункта. Это позволяет говорить о джазе и рэпе как о жанрах с наиболее универсальными поликодовыми моделями, где культурная специфика проявляется не на уровне узнаваемости, а на уровне стилистических предпочтений (например, более высокая концентрация сленга в англоязычном рэпе и более высокая частотность олицетворения в русском джазе).

Таким образом, результаты эксперимента показывают, что именно состав и порядок взаимодействия вербальных и невербальных элементов формируют лингвокультурную специфику и жанровые характеристики песенно-поэтического текста. Обнаруженные различия в уровне узнаваемости через словесный и музыкальный каналы позволяют выделить типы жанров в зависимости от доминирования компонентов: с преобладанием вербального начала (рэп), с доминированием музыкального компонента (рок) и сбалансированные (джаз, поп). Установленная в теоретической части взаимосвязь между этими компонентами получила практическое подтверждение: именно их взаимодействие, отражённое в поликодовых моделях, обеспечивает наиболее точное и уверенное распознавание жанра.

Выводы по Главе 3

Выявленные поликодовые модели отражают не только формальные особенности организации текста, но и глубинные жанровые закономерности, связанные с эстетическими установками, культурным контекстом и коммуникативными стратегиями.

Экспериментальная верификация подтвердила, что разработанные модели могут служить надежным инструментом идентификации жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов. Установлено, что каждый из рассмотренных жанров обладает устойчивым набором стилистических приемов, частотность которых превышает 50% в выборке и которые не встречаются с сопоставимой регулярностью в других жанрах. В русскоязычном джазе жанровым маркером выступает олицетворение (83%); в англоязычном джазе – олицетворение (70%) и анафора (100%). В рэпе (как русскоязычном, так и англоязычном) доминируют сниженные лексические пласты: обценная лексика (97 и 93% соответственно) и сленговые выражения (93 и 100%). В русскоязычном роке жанровыми маркерами являются антитеза (83%) и метафора (73%); в англоязычном – метафора (93%), градация (80%) и парцелляция (70%). В русскоязычной поп-музыке выделяются деперсонификация (67%), обращения (80%) и глаголы в повелительном наклонении (53%); в англоязычной – междометия (93%). Эпитет, анафора, сравнение и риторический вопрос, обладая высокой частотностью во многих жанрах, квалифицированы как универсальные, а не жанрово-специфические средства.

Выявлено, что каждый жанр характеризуется не только специфическим набором вербальных маркеров, но и устойчивой корреляцией между вербальным и невербальным компонентами, а также типовой структурной организацией. Джазовая поликодовая модель строится на принципе ритмико-мелодического параллелизма. Рэп-модель демонстрирует перераспределение функций. Рок-модель является наиболее сложной и многоуровневой. Поп-модель обнаруживает радикальную лингвокультурную асимметрию.

Разработанная двухэтапная методика (идентификация жанра по вербальному компоненту и по невербальному компоненту) позволила установить дифференциацию жанров по степени значимости каждого из каналов восприятия. Рэп продемонстрировал стопроцентную узнаваемость по тексту (100%) и снижение до 86% по музыке, что подтверждает его вербальную доминантность. Рок показал наименьшую узнаваемость по тексту (84%) и наибольший прирост при восприятии музыки (98%), что свидетельствует о его музыкальной доминантности. Джаз продемонстрировал сбалансированные показатели (90 по тексту, 92% по музыке). Поп занял промежуточное положение с высокими показателями по обоим каналам (98 и 96%). Сопоставление результатов русскоязычной и англоязычной групп выявило культурно-специфические различия: в роке русскоязычные респонденты показали более высокую узнаваемость по тексту (87 против 81%), что коррелирует с большей опорой на антитезу как культурно-специфический маркер; в поп-музыке англоязычные респонденты продемонстрировали более высокую узнаваемость по музыке (98 против 94%), что соответствует эмоционально-звуковой стратегии англоязычной поп-модели.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено проблеме лингвокультурной специфики поликодовых моделей песенно-поэтического текста на материале четырех жанров (джаз, рэп, рок, поп) в русскоязычной и англоязычной традициях. В работе предложен комплексный подход к анализу песенно-поэтического текста как поликодового (креолизованного) образования, в котором вербальный и невербальный компоненты находятся в устойчивых коррелятивных отношениях, определяющих жанровую идентичность произведения.

В первой главе диссертации осуществлен анализ теоретических подходов к изучению текста, его классификации и категориального аппарата, необходимого для описания песенно-поэтического текста. Установлено, что текст представляет собой многоаспектный объект лингвосемиотической природы, что обуславливает существование трех базовых исследовательских парадигм.

Выявлено, что отсутствие единой универсальной типологии текстов закономерно и обусловлено многоаспектностью самого объекта: один и тот же текст может быть отнесен к разным типам в зависимости от избранного основания. К числу сущностных признаков художественного текста отнесены: наличие эстетической функции, имплицитность содержания, установка на неоднозначность восприятия, ориентация на ассоциативно-образное мышление и воздействие на эмоциональную сферу личности.

Проанализированы основные категории художественного текста, которые действуют синкретично, создавая единый смысловой комплекс. Определено, что поэтический текст как разновидность художественного наследует все его базовые категории, но реализует их через специфические средства организации. Именно эти признаки непосредственно сближают поэтический текст с песенно-поэтическим, создавая теоретический фундамент для его дальнейшего анализа.

Во второй главе диссертации осуществлен анализ песенно-поэтического текста как поликодового образования, выявлены его структурные и аттрактивные

характеристики, а также установлены лингвокультурные параметры, определяющие жанровую специфику. Установлено, что песенно-поэтический текст отвечает всем критериям поликодовости, между которыми устанавливаются устойчивые корреляции; компоненты интегрируются в единое смысловое целое; общий коммуникативный эффект не сводится к сумме эффектов текста и музыки по отдельности. Выявлены четыре типа взаимодействия вербального и невербального компонентов (дублирование, усиление, контраст, дополнение), которые по-разному проявляются в различных жанрах.

Проанализирована аттрактивность как свойство песенно-поэтического текста привлекать и удерживать внимание слушателя. Выделены две категории аттрактивных характеристик. Описаны пять основных функций песенно-поэтического текста, иерархия которых варьируется в зависимости от жанровой принадлежности.

В рамках лингвокультурного подхода доказано, что песенно-поэтический текст является не просто вербально-музыкальным единством, но феноменом, укорененным в конкретной культурной среде. Культурно-языковой код проявляется на лексическом, образном и стилистическом уровнях, отражая коллективные представления, ценностные ориентации и языковую картину мира. Универсальные ценности дополняются культурно-специфическими. Невербальный компонент также обладает культурной спецификой: блюзовый квадрат, пентатоника, минорный лад, ритмические структуры, тембр и инструментовка несут самостоятельные культурные смыслы и могут вступать в разные типы взаимодействия с вербальным компонентом.

Выявлены три формы проявления диалога культур в песенно-поэтическом тексте. Показано, что русскоязычный и англоязычный песенно-поэтический текст демонстрируют как универсальные черты, так и культурно-специфические различия, связанные с ценностными ориентациями, ролью литературной традиции и отношением к импровизации.

На основе анализа четырех жанров в двух лингвокультурах составлена сводная таблица лингвокультурных характеристик, включающая ценностные

ориентиры, вербальные и невербальные маркеры, культурный контекст и знаковых исполнителей. Установлено, что рок в русской традиции формировался в условиях андеграунда и выражает экзистенциальную тоску и противостояние системе, тогда как англоязычный рок изначально был музыкой бунта против родительской культуры. Русский джаз представляет собой гибрид с романсовой и фольклорной традицией, в то время как англоязычный джаз сформировался как искусство импровизации и культурного сопротивления афроамериканского сообщества. Русская поп-музыка демонстрирует меньшую универсальность и большую тематическую ограниченность по сравнению с англоязычной, активно используя англицизмы как маркеры «современности». Русский рэп, наследуя русскую рок-традицию, сконцентрирован на социальной критике и экзистенциальной рефлексии, тогда как англоязычный рэп ориентирован на саморепрезентацию и расовую идентичность.

В третьей главе диссертации проведен количественный анализ вербальных маркеров четырех жанров на русскоязычном и англоязычном материале (всего 240 текстов), построены поликодовые модели и осуществлена их экспериментальная верификация. Установлено, что каждый из рассмотренных жанров обладает устойчивым набором стилистических средств.

Построенные поликодовые модели визуализируют устойчивые корреляции между вербальными маркерами и невербальными характеристиками, а также типовую структурную организацию каждого жанра.

Разработанная двухэтапная методика эксперимента (идентификация жанра по вербальному компоненту и по невербальному компоненту) позволила установить дифференциацию жанров по степени значимости каждого из каналов восприятия. Сопоставление результатов русскоязычной и англоязычной групп выявило культурно-специфические различия, подтверждающие выводы, сделанные в ходе лингвокультурного анализа.

Проведенное исследование открывает ряд перспективных направлений для дальнейшей научной работы. В частности, представляется целесообразным расширить жанровый спектр за счет включения таких направлений, как

электронная музыка, шансон, инди-рок, фолк, а также рассмотреть диахронический аспект эволюции поликодовых моделей внутри каждого жанра. Отдельного внимания заслуживает сопоставительный анализ песенно-поэтических текстов на других языках, что позволит уточнить степень универсальности выявленных моделей и выявить дополнительные культурно-специфические параметры. Перспективным представляется также использование экспериментальных методов нейролингвистики для изучения когнитивных механизмов восприятия поликодового текста.

Таким образом, в диссертации решена научная задача, имеющая значение для лингвистики текста, лингвокультурологии и теории поликодовой коммуникации: выявлены и верифицированы поликодовые модели четырех жанров песенно-поэтического текста в русскоязычной и англоязычной традициях, установлены их лингвокультурные параметры и предложена типология жанров по характеру соотношения вербального и невербального компонентов. Полученные результаты вносят вклад в понимание природы поликодового текста, механизмов взаимодействия вербальной и невербальной семиотических систем, а также культурной обусловленности жанровых форм в современной популярной музыке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания [Текст] / В. Г. Адмони. – С.-Петербург : Наука, 1994. – 153 с.
2. Алексеева Н. А. Особенности реализации текстовых категорий в креолизованном тексте песни (на материале англоязычных песен в стиле кантри) [Текст] : автореф. дис. канд. филол. наук / Н. А. Алексеева. – С.-Петербург, 2013. – 26 с.
3. Андреева Е. С. Диалектика текста. Опыт логико-лингвистического синтеза [Текст] / Е. С. Андреева. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 95 с.
4. Андронаки П. Г. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст [Текст] / П. Г. Андронаки, В. В. Васильева // Антропоцентрический подход к языку. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 1998. – Ч.1. – С. 5 – 24.
5. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика [Текст] / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – Москва : Музыка, 1974. – С. 90 – 129.
6. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста): Лекции к спецкурсу [Текст] / И. В. Арнольд. – С.-Петербург : Образование, 1995. – 59 с.
7. Артеменко Е. Б. К вопросу об основной структурно-синтаксической единице русской народной лирической песни [Текст] / Е. Б. Артеменко // Вопросы грамматики, стилистики и диалектологии русского языка. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1968. – Т.81. – С. 132 – 164.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 378 с.
9. Асеев Н. Н. Зачем и кому нужна поэзия [Текст] / Н. Н. Асеев. – Москва : Советский Писатель, 1961. – 316 с.
10. Астафурова Т. Н. Англоязычный песенный дискурс [Текст] / Т. Н. Астафурова, О. В. Шевченко // Дискурс-Пи, Екатеринбург : Изд-во Института философии и права Уро РАН, 2016. – №2. – С. 98 – 101.

11. Атарова К. Н. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе [Текст] / К. Н. Атарова, Г. А. Лесскис // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1976. – Т.35. – №4. – С.343 – 356.
12. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика [Текст] : учебник для вузов; практикум / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – Москва : Флинта, Наука, 2003. – 495 с.
13. Бабенко Н. С. О проблемах жанроведения в современной лингвистике [Текст] / Н. С. Бабенко // Языковые значения. Методы исследования и принципы описания. – Москва : МГПУ, 2004. С. 30 – 41.
14. Баженова Е. А. Текст с позиций речеведения [Текст] / Е. А. Баженова // Стереотипность и творчество в тексте: межвуз. сб. науч. тр. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2010. – Вып.14. – С. 42 – 50.
15. Баранник Д. Х. Текст как высшая форма реализации коммуникативной функции речи и его основные единицы [Текст] / Д. Х. Баранник // Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование): Тезисы Всесоюзной научной конференции. – Ереван : Изд-во Ереванского государственного университета, 1990 – С. 276 – 283.
16. Баранов А. Н. Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика: учеб. пособие [Текст] / А. Н. Баранов. – Москва: Флинта, Наука, 2007. – 592 с.
17. Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ [Электронный ресурс] / С. Ю. Баранова // Электронный научный журнал «Вестник Омского педагогического университета», 2007. – Режим доступа: <http://www.omsk.edu/article/vestnik-omgru-173.pdf> (Дата обращения – 12.05.2019).
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1994 – 616 с.
19. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
20. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук [Текст] / М. М. Бахтин. – С.-Петербург : Азбука, 2000. – 336 с.

21. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 444 с.
22. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках [Текст] / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 281 с.
23. Белый А. Поэзия слова [Текст] / А. Белый. – С.-Петербург : Эпоха, 1922. – 141 с.
24. Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики: (Модели мира в литературе) [Текст] / В. П. Белянин. – Москва : Тривола, 2000. – 248 с.
25. Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста [Текст] / В. П. Белянин. – Москва : Изд-во Московского университета, 1988. – 123 с.
26. Бенвенист Э. Общая лингвистика [Текст] / Э. Бенвенист. – Москва : Прогресс, 1974. – 448 с.
27. Болотнова Н. С. Типы концептуальных структур поэтических текстов [Текст] / Н. С. Болотнова // Художественный текст: Слово. Концепт. Смысл: материалы VIII Всероссийского научного семинара. – Томск : Томский центр научно-технической информации, 2006. – С. 34 – 40.
28. Болотнова Н. С. Краткая история стилистики художественной речи в России (к истокам коммуникативной стилистики текста) [Текст] / Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Томского университета, 1996. – 47 с.
29. Бонди С. М. К 120-летию со дня рождения. Избранное [Текст] / С. М. Бонди. – Москва : Изд-во МГУ, 2013. – 360 с.
30. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография [Текст] / М. Ш. Бонфельд. – С.-Петербург : Композитор, 2006. – 293 с.
31. Борисова И. Н. Нарратив как диалогический жанр [Текст] / И. Н. Борисова // Жанры речи. – Саратов : Из-во ГосУНЦ «Колледж», 2002. – Вып. 3. – С.245 – 262.
32. Брудный А. А. Психологическая герменевтика [Текст] / А. А. Брудный. – Москва : Лабиринт, 2005. – 336 с.

33. Брюсов В. Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам: публицистика [Текст] / В. Я. Брюсов. – Москва : Директ-Медиа, 2014. – 200 с.
34. Бухбиндер В. А. О некоторых прикладных и теоретических аспектах лингвистики текста [Текст] / В. А. Бухбиндер // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам. – Киев : Вища Школа, 1978. – С. 36-42.
35. Валгина Н. С. Теория текста [Текст] / Н. С. Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 173 с.
36. Варшавская А. И. Смысловые отношения в структуре современного английского языка [Текст] : автореф. дис. докт. филол. наук / А. И. Варшавская – Ленинград, 1985. – 34 с.
37. Васильев Л. Г. Рефлексия понимания, фрейм. Понимание и интерпретация текста [Текст] / Л. Г. Васильев. – Тверь : Изд-во Тверского государственного университета, 1994. – 170 с.
38. Васильева В.В. Интерпретация как взаимодействие человека и текста [Текст] / В.В. Васильева // Текст: стереотип и творчество. – Пермь: Пермский межвузовский сборник, 1998. – С. 196 – 213.
39. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1978. – 368 с.
40. Вежбицкая А. Метатекст в тексте [Текст] / А. Вежбицкая // Новое в зарубежной лингвистике. Сер. Лингвистика текста. – Москва : Москва, 1978. – Вып. 8. – С. 402 – 421.
41. Веселовский А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – Москва : Высшая школа, 1989. – 406 с.
42. Волкова А. И. Феноменология музыки [Текст] / А. И. Волкова // Музыка начинается там, где кончается слово. – Москва : Консерватория, 1995. – С. 34 – 69.
43. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка [Текст] / В. Н. Волошинов. – Москва : Лабиринт, 1929. – 196 с.
44. Выготский Л. С. Психология искусства [Текст] / Л. С. Выготский. – Москва : Педагогика, 1987. – 341 с.

45. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст [Текст] / В. А. Гавриков. – Брянск : Брянское СРП ВОК, 2011. – 634 с.
46. Гак В.Г. Повторная номинация на уровне предложения // Синтаксис текста. М., «Наука». 1979. С.91 – 102.
47. Галеева Н. Л. О переводе ключевых слов, не имеющих прямых соответствий в языке перевода [Текст] / Н. Л. Галеева // Слово и текст в психолингвистическом аспекте: Сб. науч. тр. – Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 1992. – С. 102 – 107.
48. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка [Текст] / И.Р. Гальперин. – Москва : Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.
49. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – Москва : КомКнига, 1981. – 138 с.
50. Гальперин И. Р. Членимость текста [Текст] / И. Р. Гальперин // Сб. научн. трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. – Москва : УРСС, 1978. – Вып. 125. – С.26 – 36.
51. Гальскова Н. Д. Языковой портфель как инструмент оценки и самооценки учащихся в области изучения иностранных языков [Текст] / Н. Д. Гальскова // Иностранные языки в школе. Москва : Просвещение, 2000. – Вып. 5. С. 6-11.
52. Гаспаров М. Л. Акцентный стих раннего Маяковского [Текст] / М. Л. Гаспаров. – Тарту : Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1967. – 50 с.
53. Гвецнадзе М. А. Коммуникативная лингвистика и типология текста [Текст] / М. А. Гвецнадзе. – Тбилиси : Изд-во Тбилисского университета, 1986. – 315 с.
54. Гончаренко С. Ф. Информационный аспект межъязыковой поэтической коммуникации [Текст] / С. Ф. Гончаренко // Тетради переводчика. – Москва : Международные отношения, 1987. – Вып. 22. – С. 48 – 59.
55. Гончарова Е. А. Интерпретация текста. Немецкий язык [Текст] / Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина. – Москва : Высшая школа, 2005. – 208 с.

56. Грачев А. П. Путь песенной поэзии. Авторская песня и песенная поэзия восхождения [Текст] / А. П. Грачев. – Челябинск : Рекпол, 2007. – 146 с.
57. Григорьев В. П. Поэтика слова [Текст] / В. П. Григорьев. – Москва : Языки славянских культур, 1979. – 426 с.
58. Гузова, И.И. Аллитерация как художественный прием в памятниках письменности древнеанглийской и среднеанглийской литературы (IX-XIV вв.) [Текст] : автореф. дис. канд. филологл. наук / И.И. Гузова. – Москва, 1987. – 9 с.
59. Гусева А. П. Семиотически гетерогенный художественный текст как содержательно осложненная коммуникация [Текст] / А. П. Гусева // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2018. – №18. – С. 98 – 110.
60. Дейк Т.А. ван Стратегия понимания связного текста [Текст] Т. А. ван Дейк, В. Кинч // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Прогресс, 1988. – Вып. 23. – С. 153 – 211.
61. Джанджакова Е. В. Стилистика художественного текста [Текст] / Е. В. Джанджакова. – Москва : МГПИИЯ, 1990. – 72 с.
62. Долинин К. А. Интерпретация текста: Французский язык [Текст] / К. А. Долинин – Москва : КомКнига, 2010. – 304 с.
63. Домашнев А. И. Интерпретация художественного текста: Немецкий язык [Текст] / А. И. Домашнев – Москва : Просвещение, 1989. – 205 с.
64. Дридзе Т. М. Организация и методы лингвopsихосоциологического исследования массовой коммуникации [Текст] / Т. М. Дридзе. – Москва : Изд-во МГУ, 1979. – 281 с.
65. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации: проблемы семиосоциопсихологии [Текст] / Т. М. Дридзе. – Москва : Наука, 1984. – 232 с.
66. Дубовицкая, Л. В. QR код–революция в мире креолизованных текстов. [Электронный ресурс] / Л. В. Дубовицкая // Вестник Московского государственного областного университета, 2014. – Режим доступа:

http://www.evestnikmgou.ru/vipuski/2012_1/stati/pdf/dubovitskaya.pdf (Дата обращения – 21.11.2020)

67. Дымарский М. Я. Проблемы учения о сложном синтаксическом целом в советском языкознании [Текст] / М. Я. Дымарский. – Ленинград : ИНИОН АН СССР, 1988. – 140 с.

68. Ейгер Г. В. К построению типологии текстов [Текст] / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Лингвистика текста: Материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Горького. – Москва : Изд-во МГПИИЯ, 1974. – Ч. I. – С. 24 – 27.

69. Жинкин Н. И. Механизмы речи [Текст] / Н.И. Жинкин. – Москва : Логос, 1958. – 370 с.

70. Жинкин Н. И. О кодовых переходах во внутренней речи [Текст] / Н.И. Жинкин // Вопросы языкознания. – 1964. – № 6. – С. 26 – 38.

71. Жинкин Н. И. Речь как проводник информации [Текст] / Н. И. Жинкин. – Москва : Наука, 1982. – 160 с.

72. Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха [Текст] / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Academia, 1925. – 286 с.

73. Залевская А. А. Понимание текста: психолингвистический подход [Текст] / А. А. Залевская. – Калинин : Изд-во Калининского государственного университета, 1988. – 95 с.

74. Залевская А. А. Проблемы психолингвистики [Текст] / А. А. Залевская. – Калинин : Изд-во Калининского государственного университета, 1983. – 135 с.

75. Залевская А. А. Психолингвистические проблемы семантики слова : учеб. пособие / А. А. Залевская ; Изд-во Калининского государственного университета. – Калинин : КГУ, 1982. – 80 с.

76. Зарубина Н. Д. К вопросу о лингвистических единицах текста [Текст] / Н. Д. Зарубина // Синтаксис текста. – Москва : Наука, 1979. – С. 103 – 112.

77. Звегинцев В. А. О цельнооформленности единиц текста [Текст] / В. А. Звегинцев // Известия АН СССР. Серия Литературы и языка. – Тверь : Изд-во Тверского государственного университета, 1980. – Т.39. – №1 – С. 76 – 82.

78. Золотова Г. А. Роль ремы в организации и типологии текста [Текст] / Г. А. Золотова // Синтаксис текста. – Москва : Прогресс, 1979. – С. 129 – 133.
79. Гюббенет И. В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста [Текст] / И. В. Гюббенет. – Москва : Издательство МГУ, 1991. – 205 с.
80. Иванов В. В. Ритм поэмы Маяковского «Человек» [Текст] В. В. Иванов // Poetics. Poetyka. Поэтика. – Варшава : Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1966. – Т. 2. – С. 163 – 177.
81. Казарин Ю. В. Лингвистический анализ текста: учебное пособие для академического бакалавриата [Текст] / Ю. В. Казарин; под научной редакцией Л. Г. Бабенко. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2018. – 132 с.
82. Каменская О. Л. Текст и коммуникация [Текст] / О. Л. Каменская. – Москва : Высшая школа, 1990. – 152 с.
83. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю. Н. Караулов. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 263 с.
84. Квятковский А. П. Словарь поэтических терминов [Текст] / А. П. Квятковский. – Москва : Советская Энциклопедия, 2020. – 240 с.
85. Кирчик И. А. Проблемы анализа музыкального времени – пространства [Текст] / И. А. Кирчик // Музыкальное искусство и наука. – Москва : Музыка, 1987. – Вып. 1. – С. 85 – 97.
86. Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа [Текст] / Н. А. Кожевникова // Языковые процессы современной русской литературы. Проза. – Москва : Логос, 1977. – С. 85 – 97.
87. Кожин А. Н. Функциональные типы русской речи [Текст] / А. Н. Кожин, О. А. Крылова, В. В. Одинцов. – Москва : Высшая школа, 1982. – 223 с.
88. Кожина М. Н. Речеведение и функциональная стилистика: вопросы теории. Избранные труды [Текст] / М. Н. Кожина. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 2002. – 475 с.
89. Кожина М. Н. Стилистика русского языка [Текст] : учебник / М. Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – Москва : Флинта, 2011. – 464 с.

90. Колмогоров А. Н. Труды по стиховедению / под ред. А. В. Прохорова [Текст] / А. Н. Колмогоров – Москва : МЦНМО, 2015. – 256 с.
91. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка [Текст] / Г. В. Колшанский. – Москва : Высшая школа, 1984. – 175 с.
92. Кондратов А. М. Математика и поэзия [Текст] / А. М. Кондратов. – Москва : Знание, 1962. – 48 с.
93. Кондратов А. М. Статистика типов русской рифмы [Текст] / А. М. Кондратов // Вопросы языкознания. – 1963. – №6. – С. 96 – 106.
94. Копчинская З. Функции несмежной рифмовки в астрофическом стихе [Текст] // Poetics. Poetyka. Poetyka. – Варшава : Panstwowe wydawnictwo naukowe, 1966. – Вып.2. – С. 315 – 327.
95. Кострюкова О. С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах [Текст] : дис. канд. филол. наук / О. С. Кострюкова. – Москва, 2007. – 251 с.
96. Котюрова М. П. Современный научный текст: (сквозь призму дискурсивных изменений) [Текст] / М. П. Котюрова, Н. В. Соловьева. – Пермь : ПГНИУ, 2017. – 203 с.
97. Купина А.Н. Филологический анализ художественного текста: практикум. [Текст] / А.Н. Купина, Н.А. Николина. Москва.: Наука, 1991. – 238с.
98. Мусохранова А. А. Типология креолизованных текстов [Текст] / А. А. Мусохранова, О. А. Крапивкина // Европейский научный журнал – Иркутск : Изд-во Иркутского государственного технического университета, 2014. – №. 3. – С. 48 – 57.
99. Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации [Текст] / В. В. Красных. – Москва : Гнозис, 2001. – 269 с.
100. Кремлев Ю. А. О месте музыки среди искусств [Текст] / Ю. А. Кремлев. – Москва : Музыка, 1966. – 64 с.
101. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Текст] / Ю. Кристева // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. – 1995. – № 1. – С. 427 – 457.

102. Кубрякова Е. С. Парадигмы научного знания в лингвистике и ее современный статус [Текст] / Е. С. Кубрякова // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – Москва, 1994. – № 2. – С. 3–15.
103. Кубрякова Е. С. О тексте и критериях его определения [Текст] / Е.С. Кубрякова // Текст. Структура и семантика. Москва : Москва, 2001. – Т.1. – С. 72 – 81.
104. Кубрякова, Е. С. Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи [Текст] / Е. С. Кубрякова, А. М. Шахнарович, Л. В. Сахарный. Москва.: Флинта, 2021. – 406 с.
105. Кухаренко В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – Москва : Просвещение, 1988. – 188 с.
106. Лазутина Т. В. Процесс символизации в музыке [Текст] : дис. канд. филос. наук / Т. В. Лазутина. – Тюмень, 2003. – 159 с.
107. Левый И. Искусство перевода [Текст] / И. Левый. – Москва : Прогресс, 1974. – 395 с.
108. Ленсу Е.Я. Художественная идея и образный мир литературного произведения [Текст] / Е.Я. Ленсу. – Минск : Высшая школа, 1986. – 92 с.
109. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики [Текст] / А. А. Леонтьев. – Москва : Смысл, Издательский центр «Академия», 2005. – 288 с.
110. Лосева Л. М. Как строится текст [Текст] / Л. М. Лосева. – Москва : Просвещение, 1980. – 96 с.
111. Лотман Ю. М. Анализ художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, 1972. – 271 с.
112. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии [Текст] / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург : Искусство-СПБ, 1996. – 846 с.
113. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Знание, 1979. – 271 с.
114. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с.

115. Лошаков А. Г. Петербургский текст [Текст] / А. Г. Лошаков // Семантика и прагматика слова и текста. – Архангельск : Изд-во Поморского университета, 2004. – С. 317 – 365.
116. Лурия А. Р. Язык и сознание [Текст] / А. Р. Лурия. – Москва : Изд-во Московского университета, 1998. – 335 с.
117. Лучинская Е. Н. Семиотический подход к изучению смысла текста [Текст] / Е. Н. Лучинская, М. Ю. Симоненко // Дискурс: концептуальные признаки и особенности их осмысления. Межвузовский сб. науч. тр. – Краснодар : Изд-во Кубанского государственного университета, 2007. – Вып.1. – С. 194 – 199.
118. Майенова М. Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики [Текст] / М. Р. Майенова // Новое в зарубежной лингвистике. Лингвистика текста. – Москва : Прогресс, 1978. – Вып.8. – С. 425 – 441.
119. Макошина А. И. Креолизованные тексты и их роль в обучении иностранному языку [Текст] / А. И. Макошина // Молодой ученый. – Москва : Наука, 2016. – Вып. 75. – С. 56 – 58.
120. Максименко О. И. Музыкальный поэтический дискурс [Электронный ресурс] / О. И. Максименко, В. В. Подрядова // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2013. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/polikodovyy-muzykalnyy-poeticheskiy-diskurs> (Дата обращения – 27.08.2017).
121. Маслова В. А. Лингвокультурология [Текст] / В. А. Маслова. – Москва : Академия, 2001. – 202 с.
122. Махов А. Е. Идея словесной музыки в европейской поэтике [Текст] / А. Е. Махов. – Москва : Intrada, 2005. – 224 с.
123. Мельчук И. А. Язык от смысла к тексту [Электронный ресурс] / И. А. Мельчук, 2012 – Режим доступа: <https://www.litres.ru/i-a-melchuk/yazyk-ot-smysla-k-tekstu> (Дата обращения – 3.10.2018).
124. Москальская О.И. Грамматика текста [Текст] / О.И. Москальская. – Москва: Высшая школа, 1981. – 183 с.

125. Москвин В. П. Типология повторов как стилистической фигуры [Текст] / В. П. Москвин // Вестник Московского университета. Серия: Филология. – 2002. – № 5. – С. 115 – 128.
126. Мурзин Л. Н. Текст и его восприятие [Текст] / Л. Н. Мурзин, А. С. Штерн. – Свердловск : Изд-во Уральского университета, 1991. – 172 с.
127. Мышкина Н. Л. Динамико-системное исследование смысла текста [Текст] / Н. Л. Мышкина. – Красноярск : Изд-во Красноярского университета, 1991. – 212 с.
128. Мышкина Н. Л. Энергия текста и стиль [Текст] / Н. Л. Мышкина // Стилистика и прагматика. Тезисы докладов научной конференции. – Пермь : Изд-во Пермского университета, 1997. – С. 19 – 21.
129. Никольская Г. В. Современный песенный текст как вид креолизованного текста [Текст] / Г. В. Никольская // Приволжский научный вестник. – 2014. – №.7. – С. 34 – 36.
130. Новиков Л. А. Искусство слова [Текст] / Л. А. Новиков. – Москва : Педагогика, 1991. – 141 с.
131. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ [Текст] / Л. А. Новиков. – Москва : Русский Язык, 1988. – 100 с.
132. Одинцов В.В. Стилистика текста [Текст] / В.В. Одинцов. – Москва : Наука, 1982. – 263 с.
133. Олешков М. Ю. Основы функциональной лингвистики: дискурсивный аспект: учеб. пособие для студентов фак. рус. яз. и лит. [Текст] / М. Ю. Олешков. – Нижний Тагил : Изд-во Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, 2006. – 146 с.
134. Орлов Г. А. Древо музыки [Текст] / Г. А. Орлов. – С.-Петербург : Советский композитор, 1992. – 408 с.
135. Перфильева Н. П. Метатекст: текстоцентрический и лексикографический аспекты [Текст] : дис. д-ра филол. наук / Н. П. Перфильева. – Новосибирск, 2006. – 433 с.

136. Пищальникова В. А. История и теория психолингвистики: курс лекций. Ч. 2. Этнопсихолингвистика [Текст] / В. А. Пищальникова. – Москва : Изд-во Московского государственного лингвистического университета, 2007. – 228 с.

137. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса [Текст] : автореф. дис. канд. филос. наук / Ю. Е. Плотницкий. – Самара, 2005. – 183 с.

138. Плотницкий Ю. Е. Пространство англоязычного песенного дискурса [Текст] / Ю. Е. Плотницкий // Язык в пространстве и времени: тезисы и материалы международной научной конференции. Ч.1. – Самара: Изд-во ЮрГЮА, 2002. – С. 182 – 185.

139. Подрядова В. В. Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов: лингвистический аспект [Текст] : дис. канд. филол. наук / В. В. Подрядова. – Москва, 2012. – 159 с.

140. Покровский Б. А. Размышление об опере [Текст] / Б. А. Покровский. – Москва : Советский композитор, 1979. – 279 с.

141. Поливанов Е. Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. [Текст] / Е. Д. Поливанов // Вопросы языкознания. – 1963. – №1. – С. 99 – 112.

142. Поспелов Н. С. Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры [Текст] / Н. С. Поспелов // Доклады и сообщения Института русского языка. – Москва : Изд-во АН СССР, 1948. – Вып.2. – С. 194 – 198.

143. Прохоров А. В. О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи) [Текст] / А. В. Прохоров // Проблемы теории стиха. – Ленинград : Наука, 1984. – С. 89 – 98.

144. Ревзина О. Г. Загадки поэтического текста // Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста: Сборник статей, посвященный юбилею Г. А. Золотовой. – Москва : URSS, 2002. – С.418 – 433.

145. Руднев П. А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX – начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) [Текст] / П. А. Руднев // Теория стиха. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1968. – С. 107 – 144.

146. Руднев П. А. Ритм, метр, ритмическая форма: К вопросу об уточнении стиховедческой терминологии [Текст] / П. А. Руднев // Тез. докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. – Тарту : Изд-во Тартурского государственного университета, 1970. – С. 151 – 155.

147. Руднев П. А. Опыт семантического анализа монометрической и полиметрической стиховых структур на метрическом уровне [Текст] / П. А. Руднев // Ученые записки Тартусского университета. – Тарту : Изд-во Тартусского государственного университета, 1973. – Вып. 306. – С. 297 – 311.

148. Руднев П.А. Из наблюдений над стихом А. Блока [Текст] / П. А. Руднев // *Slavic Poetics: Essays in Honor of K. Taranovsky*. The Hague. – Paris : Mouton, 1973. – С. 79 – 90.

149. Руднев П. А. Проблемы стиховедения [Текст] / П. А. Руднев // Вестник Ереванского университета общественной науки. – Ереван : Изд-во Ереванского государственного университета, 1978. – Вып.1 (34). – С. 207 – 215.

150. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии [Текст] / В. П. Руднев. – Москва : Аграф, 2000. – 432 с.

151. Ряшенцев Ю. Е. Слово о песне [Текст] / Ю. Е. Ряшенцев // Арион: Журнал поэзии. – Москва : Флинта, 2000. – Вып. 28. – С.76-79.

152. Сахарный Л. В. Человек и текст: две грамматики текста [Текст] / Л. В. Сахарный // Человек – текст – культура. – Екатеринбург : Полиграфист, 1994. – С. 17 – 20.

153. Саяхова Д. К. Понятие песенного дискурса [Текст] / Д. К. Саяхова // Современные тенденции развития науки и техники. – 2016. – № 7-4. – С. 75-78.

154. Сиротинина О. Б. Тексты, текстоиды, дискурсы в зоне разговорной речи [Текст] / О.Б. Сиротинина // Человек текст – культура : коллект. монография / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург : Полиграфист, 1994. – С. 105-124.

155. Солганик Г. Я. Стилистика текста [Текст] / Г. Я. Солганик. – Москва : Флинта, 2000. – 244 с.

156. Сонин А. Г. Понимание поликодовых текстов: когнитивный аспект [Текст] / А. Г. Сонин. – Москва : ИЯ РАН, 2005. – 219 с.
157. Сорокин Ю. А. Перевод как специфический вид речевой деятельности [Текст] / Ю. А. Сорокин // Перевод как процесс и как результат: язык, культура, психология. – Калинин: Изд-во КГУ, 1989. – С. 24 – 29.
158. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция [Текст] / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – Москва : Высшая школа, 1990. – С. 180 – 186.
159. Стырина Е. В. Имитационный интекст как инструмент интертекстуальности: на материале англоязычного рассказа [Текст] : дисс. канд. филол. наук / Е. В. Стырина. – Москва, 2005. – 186 с.
160. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэзия: понятия и определения [Текст] / Н. Д. Тамарченко. – Москва : РГГУ, 2001. – 533 с.
161. Тарановский К. Ф. / Русские двусложные размеры. Статьи о стихе [Текст] / К. Ф. Тарановский. – Москва : Язык славянской культуры, 1953. – 552 с.
162. Тасанбаева З. Р. Основные типологические классификации текста [Электронный ресурс] / З. Р. Тасанбаева, Г. Л. Ельбасиева // Филологические науки. Методы и приемы контроля уровня владения иностранным языком, 2014. С Режим доступа: http://www.rusnauka.com/2_KAND_2014/Philologia/7_156269.doc.htm (Дата обращения – 17.03.2017).
163. Тимофеев Л. И. Слово о стихе [Текст] / Л. И. Тимофеев. – Москва : Советский писатель, 1987. – 342 с.
164. Томашевский Б. В. Избранные работы о стихе [Текст] / Б. В. Томашевский. – Москва : Академия, 2008. – 448 с.
165. Тураева З. Я. Лингвистика текста [Текст] / З. Я. Тураева. – Москва : URSS, 1986. – 136 с.
166. Тураева З. Я. Лингвистика текста и категория модальности [Текст] / З. Я. Тураева // Вопросы языкознания. – 1994. – №3. – С. 105 – 114
167. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Советский писатель, 1965. – 303 с.

168. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Москва : Советский писатель, 1977. – 574 с.
169. Уэллс Г. Осмысление текста: опосредующая роль письменной речи в деятельности [Текст] / Г. Уэллс // Вопросы психологии. – 1996. – №6. – С. 92 – 106.
170. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов [Текст] / Н. А. Фатеева. – Москва : Флинта, 2000. – 260 с.
171. Федосюк М. Ю. Репертуар жанров речи радиоведущих музыкальных программ [Текст] / М. Ю. Федосюк // Культурно-речевая ситуация в современной России. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2000. – С. 196 – 206.
172. Фигуровский И.А. Синтаксис целого текста и ученические письменные работы [Текст] / И.А. Фигуровский. – Москва : Просвещение, 1961. – 142 с.
173. Фомин А. Г., Габитов Ш. Р. Вербальные и авербальные коды в современной коммуникации [Текст] / А. Г. Фомин, Ш. Р. Габитов // Вестник современной филологии. – Москва : Наука, 2021. – № 3. – С. 78 – 85.
174. Фомин А. Г. Коммуникативный код и его структура [Текст] / А. Г. Фомин // Вестник современной науки. – Москва : Наука, 2018. – № 4. – С. 112 – 118.
175. Фомин А.Г., Бакланова Е.В. Особенности построения поликодовой модели песенно-поэтического текста жанра «рок» на английском и русском языке [Текст] / А.Г. Фомин, Е.В. Бакланова // Вестник Челябинского государственного университета. – Челябинск, 2025. – № 5 (499). – С. 100 – 110.
176. Хартманн П. Текст, тексты, классы текстов [Текст] / П. Хартман // Проблемы теории текста. Реферативный сборник. – Москва : АН СССР, 1978. – С. 168 – 185.
177. Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия [Текст] / В. Е. Холшевников. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1991. – 254 с.
178. Чередниченко Т. В. Типология советской массовой культуры. Между «Брежневым» и «Пугачевой» [Текст] / Т. В. Чередниченко. – Москва : РИК «Культура», 1994. – 255 с.
179. Чувакин А. А. Основы теории текста [Текст] / А. А. Чувакин. – Барнаул : Изд-во Алтайского университета, 2003. – 140 с.

180. Шабес В. Я. Событие и текст [Текст] / В. Я. Шабес. – Москва : Высшая школа, 1989. – 175 с.
181. Шанский М. Я. Лингвистический анализ художественного текста [Текст] / М. Я. Шанский. – Ленинград : Просвещение, 1990. – 260 с.
182. Шахнарович А. М. Лингвистический эксперимент как метод лингвистического и психолингвистического исследования [Текст] / А. М. Шахнарович // Основы теории речевой деятельности. – Москва : Наука, 1991. – С. 129 – 134.
183. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций [Текст] / В. И. Шаховский. – Москва : Гнозис, 2008. – 416 с.
184. Шевченко О. В. Лингвосомиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка) [Текст] : дисс. канд. филол. наук / О. В. Шевченко. – Волгоград, 2009. – 218 с.
185. Шенгели Г. Техника стиха [Текст] / Г. Шенгели. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 313 с.
186. Шкловский В. Б. Поэтика: сб. по теории поэтического языка [Текст] / В. Б. Шкловский. – Петроград : 18-ая Государственная Типография, 1919. – 170 с.
187. Шмелева Т. В. Модель речевого жанра [Текст] / Т. В. Шмелева // Жанры речи. – Саратов : Изд-во Гос. УНЦ «Колледж», 1997. – С. 88 – 98.
188. Щирова И. А. От мастерства писателя к открытиям читателя. В поисках сущности текста [Электронный ресурс] / И. А. Щирова, З. Я. Тураева // Вестник РУДН. Серия: Лингвистика, 2016. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/z-ya-turaeva-ot-masterstva-pisatelya-k-otkrytiyam-chitatelya-v-poiskah-suschnosti-teksta-m-urss-2016> (Дата обращения – 10.04.2017).
189. Эйхенбаум Б. М. О поэзии [Текст] / Б. М. Эйхенбаум. – Ленинград : Советский писатель, 1969. – 554 с.
190. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко, 2016. – 560 с.
191. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р. О. Якобсон // Структурализм "за" и "против". – Москва : Прогресс, 1975. – С. 193 – 230.

192. Якубинский Л. П. Избранные работы: Язык и его функционирование [Текст] / Л. П. Якубинский. – Москва : Наука, 1986. – 206 с.
193. Ярмухаметова Р. С. Семантическая природа речевой и музыкальной интонации [Текст] / Р. С. Ярмухаметова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, 2018. – №1(58). – С. 91 – 98.
194. Alim H. S. Articulate While Black: Barack Obama, Language, and Race in the U.S. [Text] / H. S. Alim, G. Smitherman – Oxford : Oxford University Press, 2012. – 248 p.
195. Alim H. S. Raciolinguistics: How Language Shapes Our Ideas About Race [Text] / H. S. Alim, J. R. Rickford, A. F. Ball – Oxford : Oxford University Press, 2016. – 336 p.
196. Androutsopoulos J. Language and Style in Youth Subcultures [Text] / J. Androutsopoulos. – London : Routledge, 2009. – 220 p.
197. Argaman O. Linguistic Markers and Emotional Intensity [Text] / O. Argaman // Psycholinguist. – Berlin : Springer Science+Business Media, 2010. – Vol. 39. – P. 89–99.
198. Austerlitz R. Ob-Ugric Metrics. Folklore Fellows' Communications [Text] / R. Austerlitz – Helsinki : Academia Scientiarum Fennica, 1958. – 174 p.
199. Ballard M. E. Genre of Music and Lyrical Content: Expectation Effects [Text] / M. E. Ballard, A. R. Dodson, D. G. Bazzini // The Journal of Genetic Psychology. – London : Taylor & Francis Group, 1999. – Vol. 160 (4). – P. 476 – 487.
200. Blacking J. Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking [Text] / J. Blacking. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 292 p.
201. Borshuk M. American Hip-Hop and the Politics of Identity [Text] / M. Borshuk. – Amherst : Cambria Press, 2001. – 180 p.
202. Brackett D. Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music [Text] / D. Brackett – Oakland : University of California Press, 2016. – 320 p.
203. Bramwell R., de Lacey A. Music, Language and Identity in Contemporary Culture [Text] / R. Bramwell, A. de Lacey. – London : Routledge, 2025. – 210 p.

204. Brinker K. Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden [Text] / K. Brinker – Berlin : Schmidt, 2000. – 151 p.
205. Cook N. Music: A Very Short Introduction [Text] / N. Cook. – Oxford : Oxford University Press, 1998. – 160 p.
206. Diaz-Bone R. Der Heavy Metal Diskurs [Text] / R. Diaz-Bone // Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil: Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie. – Berlin : Springer Science+Business Media, 2002. – P. 264 – 321.
207. Dijk T. A. van. Studies in the Pragmatics of Discourse [Text] / T. A. van Dijk – The Hague : Mouton, 1981. – 331 p.
208. Fabbri F. Genre: A Critical Concept in Popular Music Studies [Text] / F. Fabbri – London : Routledge, 2017. – 240 p.
209. Frith S. Performing Rites: On the Value of Popular Music [Text] / S. Frith. – Oxford : Oxford University Press, 1996. – 336 p.
210. Harré R. The Discursive Mind [Text] / R. Harré, G. Gillett – London : Thousand Oaks, 1994. – 243 p.
211. Isurin L. Multidisciplinary Approaches to Code Switching [Text] / L. Isurin, D. Winford – Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2009. – 364 p.
212. Kovecses Z. Emotion Concepts [Text] / Z. Kovecses – New York : Springer, 1990. – 214 p.
213. Kress G. Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication [Text] / G. Kress – London : Routledge, 2010. – 212 p.
214. Lemke J. Critical discourse analysis: The critical study of language. Norman Fairclough [Text] / J. Lemke – London : Longman, 2013. – 265 p.
215. Machin D. How to Do Critical Discourse Analysis [Text] / D. Machin, A. Mayr – London : Sage, 2023. – 304 p.
216. Meyer L. B. Emotion and Meaning in Music [Text] / L. B. Meyer – Chicago : University of Chicago Press, 1956. – 315 p.
217. Moore A. F. Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song [Text] / A. F. Moore – Farnham : Ashgate, 2012. – 320 p.

218. Nettle B. An Ethnomusicologist Contemplates Universals in Musical Sound and Musical Culture [Text] / B. Nettle, N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown // *The Origins of Music*. – Cambridge, MA : MIT Press, 2000. – P. 463 – 472.
219. Noth W. *Handbook of Semiotics* [Text] / W. Noth – Bloomington : Indiana University Press, 1995. – 576 p.
220. Omoniyi T. *The Sociolinguistics of Identity* [Text] / T. Omoniyi. – London : Continuum, 2009. – 240 p.
221. Patel A. D. *Language, Music, Syntax and the Brain* [Text] / A. D. Patel // *Nature Neuroscience*. – California : Nature Publishing Group, 2003. – No. 6. – P. 674–681.
222. Patel A. D. *Music, Language, and the Brain* [Text] / A. D. Patel – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 528 p.
223. Rohrmeier P. *Language and Music as Cognitive Systems* [Text] / P. Rohrmeier, J. Hawkins – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 356 p.
224. Schaar C. *Vertical Context System* [Text] / C. Schaar // *Style and Text*. – Stockholm : Enkvist, 1975. – P. 146 –157.
225. Seashore C. E. *Psychology of Music* [Text] / C. E. Seashore – New York : Courier Dover Publications, 1967. – 448 p.
226. Tagg P. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos* [Text] / P. Tagg – New York : The Mass Media Music Scholars' Press, 2013. – 624 p.
227. Leeuwen T. *Multimodality and Identity* [Text] / T. van Leeuwen – London : Routledge, 2021. – 210 p.
228. Vandevort L. *Music and Multimodality in Digital Contexts* [Text] / L. Vandevort. – New York : Springer, 2024. – 230 p.
229. Walser R. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* [Text] / R. Walser. – Hanover : Wesleyan University Press, 1993. – 252 p.
230. Zuckerman M. *What Sounds Beautiful Is Good: The Vocal Attractiveness Stereotype* [Text] / M. Zuckerman // *Journal of Non-Verbal Behaviour*. – Berlin : Springer Science+Business Media, 1989. – Vol. 13 (2). – P. 67 – 82.

Список источников иллюстративного материала

1. AZLYRICS [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.azlyrics.com/> (Дата обращения – 12.12.2016).
2. COOLIO LYRICS – Gangstar’s paradise [Электр. ресурс]. Режим доступа: http://en.lyrsense.com/coolio/gangstas_paradise (Дата обращения – 12.12.2016).
3. DR DRE LYRICS – Still D.R.E. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://www.azlyrics.com/lyrics/drdre/stilldre.html> (Дата обращения – 12.12.2016).
4. FRANK SINATRA LYRICS – Spring is here [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://www.azlyrics.com/lyrics/franksinatra/springishere.html> (Дата обращения – 12.12.2016).
5. GENIUS [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://genius.com/> (Дата обращения – 12.12.2016).
6. LADY GAGA LYRICS – Bad romance. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://www.azlyrics.com/lyrics/ladygaga/badromance.html> (Дата обращения – 12.12.2016).
7. MUSE LYRICS – Time is running out. [Электр. ресурс]. Режим доступа: <https://www.azlyrics.com/lyrics/muse/timeisrunningout.html> (Дата обращения – 12.12.2016).

ПРИЛОЖЕНИЯ*Приложение 1*

Бланк 1

Уважаемый респондент,

Благодарим за участие в двухэтапном экспериментальном исследовании песенно-поэтических текстов. Данное анкетирование является неотъемлемой частью комплексного анализа, направленного на верификацию гипотез относительно механизмов жанровой рецепции, формируемой на основе различных элементов поликодового текста. Вам предлагается проанализировать четыре текстовых фрагмента, репрезентирующих четыре жанровые модели (рок, рэп, поп, джаз) в рандомизированной последовательности.

Этап 1 (Таблица 1): Лингвистическая рецепция (Вербальный компонент)

Цель этапа: Эмпирическое определение степени влияния вербального компонента на формирование первичной жанровой гипотезы у реципиента

Просим Вас **в течение пяти минут** осуществить внимательную перцепцию каждого представленного текста и **идентифицировать его жанровую принадлежность в Таблице 1.**

Задание: Ознакомьтесь с представленными текстами в Таблице 1, под текстом обведите наиболее подходящий предполагаемый жанр для данного текста песенной поэзии.

Необходимо выбрать только один жанр для каждого текста.

Таблица 1.

<p>«Было хорошо, было так легко, Но на шею бросили аркан Солнечный огонь, атмосферы бронь. Пробивал, но не пробил туман И мертвый месяц еле освещает путь, И звезды давят нам на грудь – не продохнуть, И воздух ядовит, как ртуть, нельзя свернуть, нельзя шагнуть, И не пройти нам этот путь в такой туман А куда шагнуть? Бог покажет путь. Бог для нас всегда бесплотный вождь. Нас бросает в дрожь, вдруг начался дождь Нас добьет конкретный сильный дождь.</p>	<p>«Я опять на районе потерял себя в одном из дворов. Ты опять мне трезвонишь, чтобы знать, что я жив и здоров. Среди тех пацанов, барыг и быков, машин, мусоров. Я пообещал бросить дуть и пить, ведь это любовь. Руки в петли, руки прямо как узлы, руки на замок. Руки в пепле, губы об твои губы, глаза в потолок. Я снова в дверях, руки врозь, прости, что валюсь с ног. Я снова пообещал все, что смог, ведь это любовь. Еще одной темной ночью, каждый твой вдох.</p>	<p>«А помнишь небо, помнишь сны о молчаньи Юное тело в голубом одеяле Помнишь как мы умирали в прощаньи Сердце застыло Просто трудный возраст, смятая постель Ну а плакать лучше в дождь или в метель Чтоб никто и не подумал, что слаба В 16 лет твоя душа Твоя душа»</p>	<p>«Когда уйду - не вздрогнут горы И вспять не повернет река И не утихнут разговоры И не растают облака, А полетят ветром гонимы Над полем, лесом и рекой В тот край, где вечностью хранимый, Я обрету себе покой»</p>
---	---	--	--

<p>И месяц провоцирует нас на обман, И испарение земли бьет, как дурман И каждый пень нам как капкан, и хлещет кровь из наших ран И не пройти нам этот путь в такой туман»</p>	<p>И каждый твой выдох, кричит об одном. Еще одним холодным утром - руки без слов. Кричат об одном - это любовь»</p>		
<p>Рэп Рок Поп Джаз</p>	<p>Рок Рэп Джаз Поп</p>	<p>Рэп Поп Джаз Рок</p>	<p>Поп Джаз Рок Поп</p>

Сдайте бланк в течение 5 минут.

Бланк 2

Этап 2: Аудиальная рецепция (Невербальный компонент)

Цель этапа: Эмпирическое определение степени влияния невербального компонента на формирование жанровой гипотезы у реципиента.

На данном этапе предлагается прослушать аудиофрагменты представленных в таблице песенно-поэтических текстов без звучащих слов и повторно **идентифицировать жанр** каждой композиции.

Определение жанра должно производиться на основе **аудиальной перцепции**.

Задание: Ознакомьтесь с последовательно воспроизводимыми аудио-отрывками песен и обведите наиболее подходящий предполагаемый жанр для каждой песни в Таблице 2.

Необходимо выбрать только один жанр для каждой песни.

Таблица 2.

«Было хорошо, было так легко, Но на шею бросили аркан Солнечный огонь, атмосферы бронь. Пробивал, но не пробил туман И мертвый месяц еле освещает путь, И звезды давят нам на	«Я опять на районе потерял себя в одном из дворов. Ты опять мне трезвонишь, чтобы знать, что я жив и здоров. Среди тех пацанов, барыг и быков, машин, мусоров. Я пообещал бросить	«А помнишь небо, помнишь сны о молчаньи Юное тело в голубом одеяле Помнишь как мы умирали в прощаньи Сердце застыло	«Когда уйду - не вздрогнут горы И вспать не повернет река И не утихнут разговоры
--	--	---	--

<p>грудь – не продохнуть, И воздух ядовит, как ртуть, нельзя свернуть, нельзя шагнуть, И не пройти нам этот путь в такой туман А куда шагнуть? Бог покажет путь. Бог для нас всегда бесплотный вождь. Нас бросает в дрожь, вдруг начался дождь Нас добьет конкретный сильный дождь. И месяц провоцирует нас на обман, И испарение земли бьет, как дурман И каждый пень нам как капкан, и хлещет кровь из наших ран И не пройти нам этот путь в такой туман»</p>	<p>дуть и пить, ведь это любовь. Руки в петли, руки прямо как узлы, руки на замок. Руки в пепле, губы об твои губы, глаза в потолок. Я снова в дверях, руки врозь, прости, что валюсь с ног. Я снова пообещал все, что смог, ведь это любовь. Еще одной темной ночью, каждый твой вдох. И каждый твой выдох, кричит об одном. Еще одним холодным утром - руки без слов. Кричат об одном - это любовь»</p>	<p>Просто трудный возраст, смятая постель Ну а плакать лучше в дождь или в метель Чтоб никто и не подумал, что слаба В 16 лет твоя душа Твоя душа»</p>	<p>И не растают облака, А полетят ветром гонимы Над полем, лесом и рекой В тот край, где вечностью хранимый, Я обрету себе покой»</p>
<p>Рэп Рок</p>	<p>Рок Рэп</p>	<p>Рэп Поп</p>	<p>Поп Джаз</p>

Поп	Джаз	Джаз	Рок
Джаз	Поп	Рок	Поп

Ваше участие является ценным вкладом в развитие междисциплинарной методологии анализа поликодовых систем.

Конфиденциальность данных гарантируется: все сведения надежно хранятся и используются исключительно в рамках научного исследования. Благодарим за сотрудничество!

Сдайте бланк в течение 5 минут.

Список таблиц и рисунков

№	Название	Страница
Таблицы		
1	Лингвокультурные характеристики жанров песенно-поэтического текста в русскоязычной и англоязычной традициях	95
2	Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «джаз»	104
3	Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рэп»	109
4	Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рок»	114
5	Количественный анализ вербальных средств в русскоязычных песенно-поэтических текстах жанра «поп»	119
6	Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «джаз»	124
7	Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рэп»	129

8	Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «рок»	133
9	Количественный анализ вербальных средств в англоязычных песенно-поэтических текстах жанра «поп»	139
10	Сводные жанровые характеристики песенно-поэтических текстов (по данным анализа русскоязычного и англоязычного материала)	143
11	Результаты идентификации жанровой принадлежности песенно-поэтических текстов	153
Модели		
1	Поликодовая модель жанра «джаз» для русского и английского языков	145
2	Поликодовая модель жанра «рэп» для русского и английского языков	146
3	Поликодовая модель жанра «рок» для русского и английского языков	148
4	Поликодовая модель жанра «поп» для русского и английского языков	149