

Государственное образовательное учреждение высшего образования
Московской области Московский государственный областной университет

На правах рукописи

Князьков Дмитрий Александрович

Суггестивные приёмы в песенном дискурсе (на материале произведений
конкурса «Евровидение» XXI века)

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических наук, доцент
Евграфова Юлия Александровна

Мытищи – 2020

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Суггестивные приёмы как неотъемлемый компонент песенного дискурса	14
1.1 Определение дискурса в лингвистической науке	14
1.1.1 Песенный дискурс как объект лингвистического исследования	18
1.1.2 Особенности песенного дискурса международного музыкального конкурса «Евровидение»	25
1.2 Речевое воздействие как неотъемлемый компонент коммуникации	33
1.2.1 Основные типы и характеристики приёмов речевого воздействия	42
1.2.2 Лингвистические подходы к исследованию приёмов речевого воздействия	58
Выводы по главе 1	64
Глава 2. Комплексный лингвистический анализ приёмов речевого воздействия разноязычных песенных текстов «Евровидения»	67
2.1 Методы комплексного лингвистического исследования песенных текстов... ..	67
2.2 Средства выразительности языка как приёмы речевого воздействия в песенном дискурсе	72
2.2.1 Фонетическая организация песенного текста	72
2.2.2 Лексико-стилистическая организация песенного текста	85
2.2.3 Синтаксическая организация песенного текста	106
2.3 Приёмы речевого воздействия в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» разных тематических направленностей	113
Выводы по главе 2	143
Глава 3. Лингвоэкспертология песенного дискурса конкурса «Евровидение» ..	147
3.1 Лингвистическая экспертиза песенного текста политической направленности	147
3.1.1 Лингвистическая экспертиза спорного песенного текста “1944”	149

3.1.2 Лингвистическая экспертиза спорного песенного текста “Non mi avete fatto niente”	155
3.1.3 Лингвистическая экспертиза спорного текста “We don’t wanna put in”	164
Выводы по главе 3.....	172
Заключение	176
Список литературы	184
Приложение А	228
Приложение Б.....	230

Введение

Приёмы речевого воздействия – это неотъемлемый компонент естественно-языковой коммуникации в разных типах дискурса, в том числе и в песенном.

В связи со всесторонним развитием музыки в середине XX в. стали создаваться и появляться не только новые произведения, принадлежащие различным жанрам массовой музыкальной культуры, но и музыкальные конкурсы такие, как «Фестиваль итальянской песни» / «Фестиваль Сан-Ремо» (итал. Festival della canzone Italiana / Festival di Sanremo), «Конкурс песни Евровидение» (англ. The Eurovision Song Contest), «Грэмми» (англ. Grammy Award) и т.д. Упомянутые соревнования проводятся сегодня и имеют многомиллионную аудиторию по всему миру.

В XXI в. повысился интерес к конкурсу «Евровидение»: увеличилось количество стран-участниц практически в два раза (больше 40 стран), введены полуфиналы, изменена система голосования. Это привело к тому, что авторы песенных текстов стали уделять больше внимание не только главной тематике произведения, но и суггестивным приёмам, использование которых помогает передать основную информацию слушателям и повлиять на их решение в голосовании. Песенный дискурс конкурса «Евровидение» – это сложное и многомерное явление, в котором вербальный компонент является средством реализации множества различных приёмов речевого воздействия, раскрывающих адресатам тематику музыкальных композиций, а также транслирующих основной смысл аудиального сообщения.

Актуальность темы исследования заключается в необходимости комплексного изучения суггестивных приёмов, применяющихся в песенном дискурсе «Евровидения» и влияющих на восприятие темы произведения,

заданной автором или исполнителем. В композициях конкурса часто эксплуатируется политическая тематика, что, по сути, нарушает правила главного музыкального события Европы. В связи с этим наличие и функционирование приёмов речевого воздействия в конкурсных песенных текстах «Евровидения» является значимым теоретическим материалом для исследований в современной лингвистике.

Степень разработанности темы диссертации. Изучением приёмов речевого воздействия в различных типах дискурса занимались многие исследователи. Так, в области речевого воздействия и прагмалингвистики отечественными и зарубежными учёными разработаны теоретические подходы исследования суггестивных приёмов [Баранов, 2018; Белянин, 2011; ван Дейк, 1978; Желтухина, 2003, 2004; Иванова, 2003; Извекова, 2006; Иссерс, 2009; Кисилёва, 1978; Леонтьев, 1999; Паршин, 2000; Петренко, 1990; Полякова, 2010; Спивак, 1998; Стернин, 2001; Тарасов, 1990; Шелестюк, 2009, 2014; DeFleur, 1989; Larson, 1995; Liu, 2012; Туан, 2011]. Основные приёмы речевого воздействия, зафиксированные в различных типах дискурса в рамках лингвистической экспертизы текста, послужили предметом и объектом исследования в работах современных лингвистов [Баранов, 2018; Иссерс, 2009; Плотникова, 2007; Шелестюк, 2014].

Описание феномена песенного дискурса в работах таких учёных как [Богданов, 2007; Боярская, 2016; Васина-Гроссман, 1972; Волкова, 1995; Грачёв, 2007; Дрига, 2018; Дуняшева, 2013, 2015; Кадочникова, 2018; Колесников, 2016; Константинова, 2017; Кострюкова, 2007; Кулаковский, 1962; Михайлова, 2018; Нагибина, 2002; Найдёнова, 2013; Олянич, 2004; Пахомов, 2018; Плотницкий, 2005; Самохин, 2010; Свиридов, 2001; Сидоров, 2007; Черемохина, 2015; Чумак-Жунь, 2009; Шевченко, 2009а; Янченко, 2019; Vjörnberg, 2007, 2016; Flicker, 2013; Motschenbacher, 2016; Tragaki, 2013] позволило расширить теоретическую

базу и дать характеристику сложному, мультимодальному дискурсу конкурса «Евровидение».

В центре данного диссертационного исследования находятся приёмы речевого воздействия, которые были уже зафиксированы экспертами в теории и практике лингвистической экспертизы на материале различных текстов. Особое внимание уделяется фонетическим, лексико-стилистическим и синтаксическим средствам выразительности как приёмам суггестии в оформлении вербального компонента композиции массовой культуры.

Объектом исследования является вербальный компонент песенного дискурса.

Предметом исследования являются приёмы речевого воздействия, функционирующие в песенных текстах как в продуктах массового искусства.

Цель диссертационного исследования – выявление и обоснование применения в песенных текстах суггестивных приёмов, используемых авторами в определённой тематической направленности композиции конкурса Евровидение.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- изучить соотношения понятий «дискурс», «музыкальный дискурс», «музыкальный поэтический дискурс» и «песенный дискурс»;
- описать сложный, мультимодальный дискурс конкурса «Евровидение»;
- проанализировать понятие «речевое воздействие», актуальное в области психолингвистики, социолингвистики, прагмалингвистики, коммуникативной лингвистики, теории речевых актов, лингвистической экспертизы текста;
- изучить подходы к исследованию суггестивных приёмов;
- выявить наиболее частотные приёмы речевого воздействия, применяемые в различных типах дискурса;

- провести комплексный анализ фонетической, лексико-стилистической и синтаксической организации песенных текстов, попавших в «Топ-10» зрительского голосования;

- классифицировать (распределить) песенные композиции конкурса по темам и изучить приёмы речевого воздействия в них;

- провести лингвистическую экспертизу спорных речевых произведений с политическим подтекстом (“1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in”).

Научная гипотеза заключается в том, что в вербальном компоненте песенного дискурса «Евровидения» имеются различные приёмы речевого воздействия, которые не только формируют художественную оболочку композиции, но и влияют на адресатов, воздействуя на их решение в голосовании конкурса. Использование в песенных текстах «Евровидения» эксплицитных или имплицитных приёмов речевого воздействия зависит от их тематической направленности.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в анализе различных суггестивных приёмов песенного дискурса, реализующихся в речевых актах песенных композиций на фонетическом, лексико-стилистическом, синтаксическом уровнях. Проведено научное исследование песенного дискурса конкурса «Евровидение»: описаны его основные параметры, которые характеризуют его как сложный, мультимодальный дискурс с вербальными и невербальными компонентами.

Практическая значимость заключается в использовании нового подхода к изучению различных приёмов речевого воздействия на фонетическом, лексико-стилистическом, синтаксическом уровнях. Также, в ходе исследования речевых актов песенных текстов были обнаружены основные приёмы речевого воздействия, с помощью которых удалось выявить тематическую направленность композиций, что в дальнейшем может быть использовано для

установления и описания актуальных проблем общества. Результаты проведённой лингвистической экспертизы песенных текстов политической направленности могут быть применены в исследовании спорных речевых произведений, где необходимо определить и установить нарушение регламента соревновательного мероприятия. Кроме того, результаты практической части диссертационного исследования могут быть использованы авторами песенных текстов при создании конкурсных композиций, а также студентами для написания курсовых или дипломных работ.

Материалом исследования послужили произведения конкурса «Евровидение» XXI в. (с 2001 г. по 2019 г.), попавшие в «Топ-10» зрительского голосования, что объясняет прозрачность и объективность выборки: 190 произведений получили максимальное количество баллов от реципиентов. Для проведения лингвистической экспертизы были выбраны спорные конкурсные песенные тексты политической направленности, а именно “1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in”, тематика которых запрещена правилами конкурса.

Теоретической основой диссертационного исследования послужили концепции и положения отечественной лингвистической науки в области *психолингвистики* [Белянин, 2011; Валуйцева, Хухуни, 2016; Выготский, 2013; Доценко, 1997; Кинцель, 2013; Красных, 2001; Леонтьев, 1997; Махнин, 2005; Петренко, 1990; Румянцева, 2000; Hall, 1990a; Hall, Bodenhamer, 2003], *прагмалингвистики и теории речевого воздействия* [Агафонова, 2017; Баранов, 2018; Беляков, Максименко, 2019; Желтухина, 2003; Иссерс, 2006; Кара-Мурза, 2015; Кисилёва, 1978; Куклина, 2005; Максименко, 2018; Манжелевская, Рубанова, 2017; Остин, 1985, 1999; Паршин, 2000; Петрова, 2018; Полякова, 2010; Серль, 1986а, 1986б; Сидоров, 2009; Сидорова, 2009; Спивак, 1998; Стернин, 2001; Сусов, 2007; Цин, 2018; Шелестюк, Liu, 2012; McDowell, 1999; Merkel, 2015; Туан, 2011; van Eemeren, 2004; Yule, 2000],

теории дискурса и дискурс-анализа [Арутюнова, 1990; Большакова, 2008; Дуняшева, 2013, 2015; Карасик, 2000а; Константинова, 2017; Мокрова, 2015; Найденова, 2013; Олянич, 2004; Плотницкий, 2005; Потапчук, 2013; Самохин, 2010; Сорокин, 1990; Чернышова, 2011, 2014; Чернявская, 2001; Шевченко, 2009а, 2009б; Björnberg, 2007, 2016; Brown, Yule, 1983; Flicker, 2013; Markee, 2000; Miazhevich, 2017; Motschenbacher, 2016; Mullen, 2017; Şivgin, 2015; Tragaki, 2013].

Проведение инициативной *лингвистической экспертизы* спорных песенных текстов конкурса «Евровидение» политической направленности (“1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in”) позволило проанализировать различные приёмы речевого воздействия, передающие эксплицитную и имплицитную информацию.

Методологическую основу диссертационного исследования определяют общенаучные методы анализа и синтеза, сравнения, описания, обобщения, интерпретации научных данных. В ходе исследования применялись такие методы, как качественный контент-анализ, дискурс-анализ, фонетический, лексико-стилистический, синтаксический, дистрибутивный, функционально-прагматический анализ, а также предложена классификация произведений песенного конкурса «Евровидение» различных тематических направленностей.

В лингвистической экспертизе спорных речевых произведений массового искусства политической направленности “1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in” применялись различные приёмы лингвостилистического анализа: смысловой анализ (направлен на полное понимание главной мысли речевого произведения); интерпретация смысла и толкования значения слов и выражений; перефразирование (выявление логики авторского рассуждения); концептуальный анализ (фиксирование контекстуального значения – интерпретирование с учётом интралингвистических и экстралингвистических параметров); структурно-логический анализ (определение основных тезисов

текста и поддерживающих его аргументов); лингвостилистический анализ (направлен на выявление контекстуального значения языковых единиц, например, приёмов речевого воздействия, их функционирования в данном тексте).

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые проведен комплексный анализ приёмов речевого воздействия в песенном дискурсе на материале разноязычных музыкальных произведений конкурса «Евровидение» XXI в., вошедших в «Топ-10» зрительского голосования. Представлена классификация тематических направленностей наиболее популярных, по мнению зрителей, произведений конкурса. Проведена лингвистическая экспертиза спорных композиций политической направленности “1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in”, в которых зафиксированы различные приёмы речевого воздействия, передающие, в основном, имплицитную информацию.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Песенный дискурс может быть личностно-ориентированным (песня о любви) или институциональным (песня о политических или социальных событиях) видом дискурса, классификация которого зависит от тематической направленности композиции;

2. Понятие «средство» в рамках речевого воздействия в диссертационном исследовании предполагает ответ на вопрос «с помощью чего?» (например, песня, реклама, статья, публичное выступление перед избирателями в определённом дискурсе посредством представленных «способов»: убеждения, внушения, подражания или заражения). Понятие «приём», требующий ответа на вопрос «как?» – получение конкретных примеров реализации речевого воздействия в песенном дискурсе;

3. Взаимодействие фонетических, лексико-стилистических и синтаксических средств выразительности усиливают суггестию содержания и основной идеи, посылка произведений конкурса адресатам;

4. Конфликтогенные лексемы в песенных текстах конкурса «Евровидение» XXI в. (с 2001 г. по 2019 г.) являются неотъемлемым компонентом речевого воздействия и словами-сигналами конкретной тематической направленности (любовь, несчастная любовь, трудная жизненная ситуация, торжество (вечеринка), политика, секс, религия, слава, природа (экология), родина, национализм);

5. Лингвистическая экспертиза спорных речевых произведений политической направленности “1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in” песенного дискурса конкурса «Евровидение» позволила выявить наиболее частотные приемы речевого воздействия – имплицитные.

Достоверность выводов и результатов данного диссертационного исследования подтверждается количественными данными и объёмами песенных текстов.

Апробация работы. Представленная тема диссертационного исследования разрабатывалась в соответствии с основными направлениями научной деятельности кафедры теоретической и прикладной лингвистики Московского государственного областного университета. Основные положения и результаты диссертационного исследования были изложены на Международной научно-практической конференции «Большое евразийское партнёрство: лингвистические, политические и педагогические аспекты» (15 декабря 2017 г., МГОУ), XII международной научной конференции по актуальным проблемам теории языка и коммуникации «Язык. Коммуникация. Перевод» (29 июня 2018 г., Военный университет, Москва), Международной научно-практической конференции молодых учёных «Слово. Словарь. Термин. Лексикограф» (1–2 марта 2019 г., МГОУ), Международной научно-практической

конференции «Американская лингвистика: наследие и современность» (к 125-летию со дня рождения Сепира, 13–14 марта, 2020 года).

Содержание работы отражено в 10 публикациях автора, в том числе 4 публикациях в научных изданиях, включенных в реестр ВАК РФ.

Структура и объём диссертации соответствует поставленным задачам. Данное исследование состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы и приложений.

Во Введении представлены основные характеристики диссертационного исследования, обоснована актуальность и научная новизна, представлена научная гипотеза научно-квалификационной работы, раскрыты теоретическая и практическая значимость, представлен материал исследования, приведены примеры апробации основных полученных результатов.

В первой главе научного исследования рассматриваются важные теоретические понятия: дискурс, музыкальный дискурс, музыкальный поэтический дискурс, песенный дискурс, песенный дискурс конкурса «Евровидение», речевое воздействие, приёмы речевого воздействия, представлены основные лингвистические подходы к исследованию приёмов речевого воздействия.

Во второй главе диссертационного исследования устанавливаются основные методы изучения приёмов речевого воздействия песенных текстов «Евровидения» XXI в. Также проводится комплексный анализ фонетической, лексико-стилистической, синтаксической организации песенных текстов, попавших в «Топ-10» зрительского голосования. Приводятся примеры функционирования аллитерации, ассонанса, звукоподражания, эпитетов, сравнений, различных повторов, инвектива, топонимов, устойчивых выражений, фразовых глаголов, синтаксического параллелизма и др. Кроме того, в ходе дискурс-анализа определены и установлены основные тематические направленности произведений массового музыкального искусства, изучены и

зафиксированы основные приёмы речевого воздействия в них. Также были исследованы конфликтогенные лексемы, усиливающие суггестию речевых актов песенного текста.

В третьей главе устанавливаются основные приёмы лингвостилистического анализа в проведении инициативной лингвоэкспертной работы. Лингвистическая экспертиза, в которой применялись различные подходы к выявлению эксплицитной и имплицитной информации в спорных песенных текстах “1944”, “Non mi avete fatto niente”, “We don’t wanna put in” политической направленности, позволила выявить различные суггестивные приёмы, использованные авторами в приведённых композициях.

В Заключении подводятся основные и важные итоги проведённого диссертационного исследования, определяются дальнейшие перспективы развития данной проблематики в лингвистической науке.

В списке литературы приводится перечень научных работ, словарей, которые были использованы в ходе диссертационного исследования.

В Приложениях А, Б представлена классификация тематических направленностей «Топ-10» песенных текстов и итоги зрительского голосования с 2001 по 2019 г.

Глава 1. Суггестивные приёмы как неотъемлемый компонент песенного дискурса

1.1 Определение дискурса в лингвистической науке

Спецификой исследования феномена дискурса в России занимаются учёные различных областей лингвистической науки. Разрабатываются вопросы в теории социолингвистики, психолингвистики, когнитивной лингвистики, прагмалингвистики, лингвистической экспертизы текста и т.д. Прежде всего, изучение дискурса в отечественной науке связано с такими исследователями, как [Арутюнова, 1990; Бабаян, Круглова, 2002; Борботько, 1981; Дуняшева, 2015; Карасик, 2000а, 2000б, 2002; Кубрякова, 2000; Макаров, 1998; Олянич, 2009; Пахомов, 2018; Самохин, 2010; Сидоров, 2007, Цурикова, 2006, Черемохина, 2015; Чернышова, 2011, 2014; Чернявская, 2001; Чумак-Жунь, 2009; Шейгал, 2000 и др.].

Слово “discourse” в научных работах зарубежных исследователей подверглось метафоризации: его применяли для обозначения речи, говорения, способности к рассуждению на заданную тему [Barbey, Colom, Grafman, 2014; Benveniste, 1973; van Dijk, 1989; Harris, 1952; Hult, 2015; Hymes, 1964; Keller, 2011; Markee, 2000; Rosenthal, Jacobson, 1968; Yule, 2000]. В начале 60-х годов XX в. в исследованиях дискурса в рамках теоретической и прикладной лингвистики формируются две его основных трактовки: 1. Живая, устная, разговорная речь, противопоставленная письменному монологу; 2. Связная устная и письменная речь в рамках получения информации от адресанта к адресату (данное понятие появилось в зарубежном языкознании значительно позже).

Так, З. Харрис обозначил дискурс как «некую последовательность высказываний, определённый отрезок текста, больше, чем предложение» [Harris, 1952, p. 26]. Э. Бенвенист также понимал дискурс (discourse) широко и соотносил его с коммуникативным намерением адресанта различными способами *воздействовать* на адресата [Benveniste, 1973]. Когнитивные механизмы дискурса были раскрыты Т. ван Дейком, рассматривавшим его как «важную и существенную часть социокультурного взаимодействия», как «коммуникативное событие, которое происходит между говорящим и слушающим (свидетелем коммуникативного события) в конкретном временном и пространственном контексте» [van Dijk, 1989, с. 46]. Учёным были выделены такие его черты как «интересы, цели, стили общества», «высказывание и когнитивные установки (фреймы), определяющие форму и содержание речевого акта» [Там же, С. 46]. Важно отметить, что Т. ван Дейк устанавливал разницу в определениях «дискурс» и «текст». Он считает, что «текст – это абстрактная грамматическая структура чего-то произнесённого кем-то», а «дискурс – целенаправленно произнесённый текст» [van Dijk, 2000, с. 49]. Таким образом, по Т. ван Дейку, дискурс относится к актуальной произнесённой речи в соотношении времени и места, а текст – к системе языка, поэтому он, как вербальный конструктор, способен реализовываться в дискурсе. Идеи Т. ван Дейка о когнитивных установках развили Г. Браун и Г. Юль, определив фреймы как единицы, которые формируют некий концепт, содержат основную информацию, ассоциирующуюся с определённым контекстом (тематикой) [Brown, Yule, 1983; Yule, 2000].

Некоторые учёные рассматривали понятие «дискурс» в рамках получения информации от адресанта к адресату и трактовали его как «обмен высказываниями». В коммуникативном акте ими были выделены адресант, посылающий сообщение, адресат получающий и декодирующий сообщение, общий контекст и код [Rosenthal, Jacobson, 1968, p. 197; Brown, Yule, 1983].

В отечественном языкознании учёные либо приравнивают дискурс к тексту, либо разделяют эти два понятия [Кубрякова, 2000; Попов, 2001; Попова, 2014]. Так, в рамках исследования «связной речи говорящего» Е.С. Кубрякова считала вполне естественным процессом разделение текста и дискурса, так как, в данном случае, противопоставляется когнитивная деятельность и её результат [Кубрякова, 2000, с. 23].

В.Г. Борботько, наоборот, определяет дискурс как «текст, который состоит из объединений предложений в непрерывной смысловой связи» [Борботько, 1981, с. 8]. При этом он отмечает, что любой другой текст является более общим понятием в лингвистике. Дискурс – это «всегда текст, но не всякий текст – это дискурс. Таким образом, дискурс – частный случай текста» [Там же. С. 8]. Н.Д. Арутюнова расширяет данную точку зрения, полагая, что дискурс это не просто «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, прагматическими факторами в событийном аспекте», но и «речь, погружённая в жизнь», «целенаправленное социальное действие» и «компонент во взаимодействии людей и механизма их сознания (когнитивный процесс)» [Арутюнова, 1990, с. 136–137].

Идеи Н.Д. Арутюновой получают своё дальнейшее развитие в трудах отечественных учёных-лингвистов. Так, М.Л. Макарова рассматривает дискурс в рамках формальной, функциональной и ситуативной интерпретации и полагает, что при его изучении необходимо учитывать социальные, психологические и культурные условия и обстоятельства общения, всё то, что может относиться к параметрам прагмалингвистического исследования. С её точки зрения в качестве дискурса выступает определённый контекст, в рамках которого акцент ставится на противопоставлении «сказанного и имевшегося в виду», то есть учитывается вся ситуация общения в целом [Макаров, 1998, с. 68–75]. В.Е. Чернявская же считает, что дискурс это не просто контекст, а «языковое выражение определённой общественной практики, за которым закреплены

социальная, идеологическая и историческая обусловленная ментальность индивидуального и/или коллективного говорящего или слушающего» [Чернявская, 2001, с. 11–12]. Схожую точку зрения имеет и А.В. Олянич. В дискурсе он выделяет презентационную структуру, «движущей силой» которой «является презентационная функция языка, задача которой – транспортировка в дискурсе *воздейственных языковых элементов*, способных изменить поведение воздействуемого с выгодой для воздействующего» [Олянич, 2004, с. 4]. К «воздейственным языковым элементам» он относит непосредственно суггестивные приёмы, которые фиксируются в презентационной структуре различного типа дискурса [Там же, С. 4].

В.И. Карасик выделяет два основных типа дискурса: персональный (личностный) и институциональный (статусно-ориентированный). Первый тип (персональный) характеризуется разновидностью общения, где участники передают свои мысли, впечатления, повествуют о повседневных активностях и т.д. В этом случае может произойти неожиданная смена темы общения. Персональный дискурс, в свою очередь, подразделяется на бытовой и бытийный. Бытовой дискурс совершается в рамках диалога двух знакомых и/или незнакомых друг другу участников коммуникативного события. Бытийный дискурс чаще всего характеризуется как монологическое высказывание, в котором адресант передаёт некую информацию о своих ценностях, внутреннем мире, явлениях [Карасик, 2000а]. Второй тип (институциональный) – это коммуникативное событие в определённых статусно-ролевых отношениях. В.И. Карасик выделяет такие основные виды институционального дискурса: политический, административный, юридический, военный, дипломатический, религиозный, медицинский, деловой, рекламный, педагогический, научный, спортивный, сценический и массово-информационный, которые могут быть изменены или расширены в связи с определёнными различиями и историческими переменами социальных институтов общества [Там же. С. 35–64]. Релевантными

признаками персонального или институционального дискурса являются целенаправленное социальное действие, условия ситуации общения (участники, роли, коммуникативное взаимодействие и др.), ценности, стратегии, жанры [Карасик, 2002].

Таким образом, на основе проанализированных научных работ отечественных и зарубежных учёных-лингвистов можно дать следующее определение понятию «дискурс», используемое в данной работе. Дискурс – это сложный *феномен*, который представлен в виде связного *текста* (письменного или устного) в определённой коммуникативной ситуации; речевое *произведение*, включающий участников «говорящий-слушающий-(наблюдающий)» в виде монолога, диалога или полилога; особое *высказывание*, характеризующееся определённой прагматической целью; *речевые акты*, связанные семантической последовательностью, на которые влияют различные экстралингвистические факторы: место, время, цель, участники дискурса и т.д.

1.1.1 Песенный дискурс как объект лингвистического исследования

Песенный дискурс изучается как отечественными исследователями [Боярская, 2016; Васина-Гроссман, 1987; Волкова, 1995; Грачёв, 2007; Дрига, 2018; Дуняшева, 2013; Колесников, 2016; Константинова, 2017; Кострюкова, 2007; Кулаковский, 1962; Мокрова, 2015, 2017; Нагибина, 2002; Найденова, 2013; Плотницкий, 2005; Самохин, 2010; Свиридов, 2001; Шевченко, 2009а; Янченко, 2019], так и зарубежными [Björnberg, 2007, 2016; Blacking, 1982; Flicker, 2013; Hodge, 1985; Leeuwen, 2012; Lomax, 1978; Miazhevich, 2017; Motschenbacher, 2016; Mullen, 2017; Pease, 2003; Şivgin, 2015; Stein, 1996; Tragaki, 2013]. Разница в подходах к изучению дискурса между отечественными и

зарубежными учёными состоит в том, что первые рассматривают песенный текст (песню) в рамках музыкального, песенного или музыкального поэтического дискурса, а вторые – в рамках музыкального, мультимодального или полисемиотического дискурса.

Прежде, чем приступить к анализу песенного дискурса, рассмотрим, какое толкование даётся лексеме «песня» (устар. «песнь») в лексикографических источниках:

1. Стихотворное произведение для пения [Ожегов, 2018, с. 420];
2. Словесно-музыкальное произведение для пения разным числом лиц; жанр вокальной музыки; небольшое инструментальное произведение [Кузнецов, 2008, с. 827];
3. Словесно-музыкальное произведение, исполняемое одним лицом или хором и первоначально связанное с обрядовым действием [Ушаков, Электронный ресурс].
4. Небольшое поэтическое произведение, предназначенное для пения; жанр лирической или эпической народной поэзии [Белокурова, Электронный ресурс].
5. Малый стихотворный лирический жанр, характеризующийся простотой музыкально-словесного построения [Литературная энциклопедия, Электронный ресурс].

Песня всегда была социально значима: она выступала как регулятор трудовой деятельности, выполняла функцию «магическую» в ритуальных обрядах и биологическую, позволяя человеку «разрядиться» от аффективного состояния, а с развитием музыкального искусства она стала выполнять ещё и эстетическую функцию. С появлением возможности массового распространения песни она стала использоваться в проповеднических и военных целях, способствуя объединению людей, поднятию их боевого духа [Литературная энциклопедия, Электронный ресурс]. Таким образом, во все времена песня

выполняла различные функции, являлась малым стихотворным жанром, использовалась в обществе в определённое время согласно тем правилам и установкам, которые были приняты. Поэтому песня – это главная и основная единица песенного дискурса, которая имеет свои особенности и функции.

Изучение «песни», «песенного текста» в рамках дискурса всегда носит междисциплинарный характер. В этом случае особый интерес представляют научные труды зарубежных исследователей. Так, Д. Блэкинг выделяет особый «музыкальный дискурс, использующий язык слов для реализации языка музыки» (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Blacking, 1982, p. 15]. Он подчеркивает взаимозависимость слов и музыки. С одной стороны, песенный текст служит главной составляющей музыкального дискурса, на организацию которого способны оказывать влияние «музыкальные грамматики», а, с другой стороны, слова определённой композиции способны генерировать мелодию, «подсказывать» идею для создания нового музыкального продукта [Ibid. P. 21].

Другой исследователь Р. Ходж также утверждает, что «песня – это полисемиотическая форма дискурса, состоящая как минимум из взаимодействия слов и музыки» (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Hodge, 1985, p. 121]. Песня, как правило, отмечена резонансным качеством звуков того или иного языка. Однако, как отмечает Р. Ходж, это не может относиться ко всем звукам сразу, поскольку невокализованные согласные не передаются: они могут быть только частью песни, которая обозначена, в частности, гласными, обычно выделяющимися за счет этих согласных в исполнении произведения [Ibid. P. 123]. Таким образом, фонетическая составляющая музыкального дискурса является преобладающим фактором в создании определённой композиции. Р. Ходж приходит к выводам, что:

- звучащие слова песни труднее распознать, в отличие от повседневной разговорной речи. Сложность возрастает по мере того, как стиль конкретного пения отходит от стиля речи;

- слова песни организованы как минимум двумя видами синтагматической структуры: словесным и интонационным синтаксисом (мелодией);

- из-за удлиненных гласных звуков (которые могут быть исполнены и в качестве междометий), типичных для песни, время, затрачиваемое на пение некоего набора слов композиции обычно больше. Это увеличивает нагрузку на «расшифровку» словесного значения адресатом, если синтагматическая структура произведения имеет какую-либо (имплицитную) область [Ibid. P. 130].

Д. Штайн уходит от трактовки песни как полисемиотической формы дискурса. С его точки зрения, поэзия проходит непосредственно через песенный текст. Особенность музыкального дискурса состоит и в том, что автор того или иного произведения даёт определённые заметки в виде рекомендации исполнения, чтобы передать правильно информацию и идею произведения [Stein, 1996, p. 59].

А. Бйёрнберг также рассматривает песенный дискурс вне взаимодействия слов и музыки. Он приходит к выводу, что изучение феномена популярной музыки ушло от первоначальной методологии описания и изучения различных жанров, произведений, манеры исполнения. Сегодня песни (песенные тексты в музыкальном оформлении) – это бесценный ключ к пониманию различных культур, общества, экономической и политической ситуации [Björnberg, 2016, p. 5].

В отечественной лингвистике в рамках изучения понятий «песни» и «песенного текста» можно встретить такие термины как «музыкальный дискурс» [Алешинская, Гриценко, 2014; Клипатская, 2014; Черемисин, 2004; Шведова, 2011; Aleshinskaya, 2013;], «песенный дискурс» [Дуняшева, 2013; Плотницкий, 2005; Потапчук, 2013; Самохин, 2010; Шевченко, 2009а; Янченко, 2019], «музыкальный поэтический дискурс» [Максименко, Подрядова, 2013; Михайлова, 2019]. Все вышеперечисленные определения можно считать синонимичными, так как они предполагают взаимодействие вербального

(песенный или поэтический текст) и невербального (музыкальное оформление) компонента. Для данной работы наиболее релевантным представляется понятие «песенный дискурс», так как в рамках проводимого исследования находятся непосредственно песенные тексты, в связи с чем в дальнейшем будет употребляться именно этот термин.

Так, если говорить о песенном дискурсе и его музыкальной стороне (невербальном компоненте), то, как отмечает И.А. Волкова, «первостепенными средствами выразительности считаются динамика и ритм», особенно в рок-музыке [Волкова, 1995, с. 47]. Похожую точку зрения на рок-музыку разделяет и Ю.Е. Плотницкий, объяснявший её популярность формальной простотой и экспрессивностью используемых выразительных средств [Плотницкий, 2005, с.13].

В.А. Васина-Гроссман также придерживается точки зрения, обозначенной И.А. Волковой и Ю.Е. Плотницким, что музыкальный ритм преобладает над поэтическим, т.е. ритм стиха и есть точный, инвариантный музыкальный ритм [Васина-Гроссман, 1987, с. 19]. Однако с их позицией можно не согласиться. Например, существуют популярные композиции рэп-жанра или хип-хоп-жанра, в которых вербальный компонент всё же преобладает над музыкальным, хотя и подчиняется ритмическому компоненту [Колесников, 2016; Шевченко, 2009а]. Так, О.В. Шевченко отмечает такие особенности рэп-жанра англоязычного песенного дискурса, как комбинирование «начитанного в необходимом ритме текста с чётко обозначенными рифмами и самого ритма, создаваемого ударными и электронными музыкальными инструментами» [Шевченко, 2009а, с. 112].

В других научных работах по лингвистике можно встретить различные определения и подходы к исследованию песенного дискурса. Так, Я.М. Янченко видит наиболее актуальным и перспективным изучение песенного дискурса с позиции лингвокультурологического, социолингвистического и концептуального подходов [Янченко, 2019]. Также считает и Л.Г. Дуняшева,

согласно которой «песенные тексты, популярные в определённой социальной среде, являются ценным материалом для изучения особенностей культуры народа, мировоззрения и мировосприятия, традиций, обычаев, а также для выявления социальных характеристик лингвокультурного сообщества» [Дуняшева, 2013, с. 10].

Другая группа учёных рассматривает мультимодальные характеристики песенного дискурса. Так, М.А. Потапчук определяет песенный дискурс как «синтез вербального и музыкального компонентов», который «выступает как продукт и медиатор социально и культурно обусловленной коммуникации» [Потапчук, 2013, с. 143]. И.С. Самохин видит песню средством, используемым различными видами любого институционального дискурса: «в политическом дискурсе, существует гимн, в религиозном псалом, а педагогическом – учебная песня» [Самохин, 2010, с. 64]. Однако учёный «поверхностно» распределил песни по видам институционального дискурса. Любовные песни относятся скорее к персональному дискурсу, потому что адресантом повествуется о личных переживаниях, чувствах и проблемах. С И.С. Самохиным стоит согласиться в той части, что песня может быть средством передачи информации, воздействия и привлечения внимания. В песенном дискурсе таким средством также может быть и нотная грамота музыкального сопровождения произведения, и видеоклип композиции (передача сюжетной линии песни).

На основе проанализированных и изученных отечественных и зарубежных научных трудов можно выделить такие характерные черты песенного дискурса, как **креолизованность, поликодность, массовость, эмоциональность, аксиологичность, общедоступность, гедонистичность, конкурентоспособность, направленность.**

Креолизованность песенного дискурса заключается в тесном взаимодействии вербального и невербального компонентов передачи информации: текст – музыкальное сопровождение.

Поликодовость непосредственно связана со зрительным восприятием определённого произведения: видеоклип песни, в котором представлены различные семиотические коды (музыка, видеоряд, текст песни, образ исполнителя, кинесика). В случае «Евровидения» поликодовым является и само выступление конкурсанта на шоу, которое складывается из «открытки» страны или участника, поддержки зрителей (аплодисментов), танцев и т.д.

С развитием технологий, увеличением числа различных платформ, где музыкальные произведения могут быть доступны большому количеству пользователей, песенный дискурс становится **массовым** из-за большого спроса аудитории.

Эмоциональность считается одной из основных задач песенного дискурса. Эмоциональное воздействие реципиента пробуждает в нём чувства, заставляет переживать, волноваться или, наоборот, поднимает настроение, вызывает положительные ощущения от услышанного.

Музыкальная индустрия часто опирается на важные исторические события, социальные веяния, поэтому песенный дискурс представляется как «носитель культурного кода», в котором содержатся ценности, потребности и приоритеты аудитории. **Аксиологичность** в данном случае характеризуется как неотъемлемая часть рассматриваемого дискурса.

Гедонистичность рассматривается как функция песенного дискурса в целом, композиции которого носят в большей части развлекательный характер.

Общедоступность информации (продуктов музыкальной индустрии) в контексте песенного дискурса определяется возможностью всеобщего пользования. Адресат может найти то произведение, которое он купит (скачает, послушает, ознакомится) в различных доступных источниках.

Конкурентоспособность в XXI в. выходит совершенно на другой уровень: появляются интернет-порталы, музыкальные сообщества; развивается музыкальная индустрия; проводятся фестивали, конкурсы, – всё это даёт

возможность исполнителю (адресанту) песенного дискурса заявить о себе миру. Однако становится сложнее завоевать внимание публики из-за появления большого количества исполнителей и материала в музыкальной индустрии.

Песня – это средство передачи информации, имеющая свой предметный смысл в том или ином контексте, поэтому важным параметром песенного дискурса стоит также считать *тематическую направленность* конкретного произведения. Песенный дискурс нельзя отнести однозначно к институциональному виду, так как исполнитель с помощью композиции способен передавать информацию о своих чувствах и переживаниях, своё видение этого мира, отношение к происходящим событиям в его жизни. Например, песенный текст о любви можно распределить к личностно-ориентированному дискурсу (признание в любви), а о событиях и проблемах в мире – к институциональному дискурсу (политика).

Таким образом, в данном исследовании *песенный дискурс* понимается как особый тип личностного или институционального дискурса, коммуникативной целью которого является воздействие на адресата посредством вербальных (слова, субтитры) и невербальных компонентов (музыка, видеоряд); произведение определённого жанра (поп, рок, рэп, хип-хоп и т.д.) в монологическом (иногда в диалогическом) аспекте исполнения с учётом экстралингвистических факторов (место, время, событие), участниками которого являются исполнитель-слушать (зритель); средство передачи информации, в которой присутствует определённая тематика, относящаяся к персональному или институциональному типу дискурса.

1.1.2 Особенности песенного дискурса международного музыкального конкурса «Евровидение»

Конкурс песни «Евровидение» – это ежегодное музыкальное мероприятие, которое начинается с региональных и национальных отборов внутри каждой

страны-участницы и заканчивается трансляцией в прямом эфире по всей Европе и за её пределами (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Bohlman, 2017, p. 239]. После популярности, пришедшей к конкурсу в конце 60-х г.г. XX в., он в течение последующих десятилетий ассоциируется и поддерживается Международным союзом телевизионного вещания (“European Broadcasting Union” / “EBU”) [Tragaki, 2013; EBU, Электронный ресурс]. Это привело к тому, что европейская страна должна быть членом этого союза, чтобы иметь возможность участвовать в ежегодном конкурсе «Евровидение». Исключение было сделано только для Австралии в 2015 г. в честь 60-го юбилейного конкурса [Eurovision, Электронный ресурс].

С самого начала создания «Евровидения» (в критический момент холодной войны в 1956 г.) его политическая составляющая была очевидна и присутствует до сих пор, имплицитно отражая различные события в европейском обществе¹, о чём говорит Х. Мутценбахер, полагающий, что песенный дискурс конкурса «Евровидение» (“The Eurovision Song Contest”/ “ESC”) содержит, раскрывает и отражает в себе политические, музыкальные и культурные изменения [Motschenbacher, 2016].

Эти особенности конкурса изучаются в смежных работах по лингвистике, культурологии, психологии и политологии [Björnberg, 2007; Björnberg, 2016; Flicker, 2013; Miazhevich, 2017; Motschenbacher, 2016; Şivgin, 2015; Tragaki, 2013]. В общем и целом, песенный дискурс конкурса «Евровидение» рассматривается учёными в аспекте междисциплинарности, которая, по их мнению, влияет на форму и содержание композиции. Среди отмеченных ими характеристик можно выделить следующие:

1) политическая – песня представляет определённое государство (нацию); защищает честь страны; использует флаг;

¹ Впервые конкурс Евровидение прошёл в Лугано в 1956 году [Электронный ресурс]. URL: <https://eurovision.tv/event/lugano-1956> (дата обращения: 18.12.2019)

2) лингвокультурологическая – песня должна понравиться европейской публике, она должна включать в себя те ценности и понятия, которые «тепло» примет аудитория; колоссальный спектр представления и использования языков (английский, французский, испанский, итальянский, испанский, португальский, сербский, русский, исландский и т.д.);

3) музыкальная (регламент песни) – песня должна быть новой (коммерческий релиз не ранее 1 сентября текущего года); максимальная продолжительность песни – 3 минуты; запрещено использовать обценную лексику, рекламу какого-либо продукта; политическое содержание произведения не должно порочить какую-либо страну или нацию [Eurovision, Электронный ресурс].

Кроме того, зарубежными исследователями выделяется ряд особенностей современного «европейского песенного дискурса», среди которых присутствуют правила (вербальные и невербальные установки), заданные в рамках современных музыкальных конкурсов («Евровидение» “The Eurovision Song Contest”, Фестиваль Сан-Ремо “Festival di Sanremo”, Мелодифестивален “Melodifestivalen” и другие) [Björnberg, 2007; Björnberg, 2016; Flicker, 2013; Miazhevich, 2017; Motschenbacher, 2016; Şivgin, 2015; Tragaki, 2013]. Учёными отмечаются также общие и различные черты произведений, учитывается специфика наций, культур, ценностей, а также исследуется содержание некоторых композиций с точки зрения дискурс-анализа.

Несмотря на устоявшиеся правила и традиции музыкального мероприятия Европы, каждый конкурс «Евровидение» уникален и крайне непредсказуем. Данное соревнование определяет некий уровень реальности, в котором демонстрируются европейские субъективности. В этой связи К. Шор отмечает, что «империя песни конкурса Евровидение» сформирована в результате культурного института, который служит повышению «общего европейского сознания» как одной из главной цели Европейской комиссии, которая стремится

продвигать какую-либо «идею» посредством «искусства» – всё то, что считается отсутствием внутри демократического общества (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Shore, 2013, p. 45]. Похожая точка зрения содержится в исследовании песенного дискурса конкурса «Евровидение», проделанном У. Меркелем, который его как «проект политической идентичности, цель которого способствовать общей приверженности Европейского Союза» (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Merkel, 2015, p. 174]. Автор отмечает, что песенные тексты претерпели изменения в плане содержания: увеличилось количество стран-участниц (больше 40), появились композиции с имплицитным политическим подтекстом, воздействующие на сознание публики [Merkel, 2015].

Если говорить о стилевой принадлежности, то необходимо сказать, что тексты композиций «Евровидения» и их музыкальное сопровождение зачастую апеллируют к более ранним стилям, которые в своё время добились успеха на международной арене. Например, песни 1958 г. “Nel blu dipinto di blu” (“Volare”) и 2015 г. “Grande Amore” представителей Италии отмечены критиками как консервативные и тривиальные в вербальном плане (текст песни) и невербальном (музыкальное сопровождение) [Bohlman, 2017, p. 240].

Многими зарубежными учёными отмечается, что в XXI в. немалое значение в песенном дискурсе «Евровидения» стал иметь текст, так как увеличился список стран-участниц конкурса [Bohlman, 2017; Flicker, 2013; Motschenbacher, 2016; Tragaki, 2013]. Вместе с тем, отмечается и немаловажная роль невербальных компонентов. Так, Ф. Болман полагал, что одной из основных характеристик песенного дискурса «Евровидения» является интертекстуальность, складывающаяся из культурной составляющей: сочетания национальных и музыкальных мотивов (звучание традиционных национальных инструментов), а также танцев (живота, хип-хопа и т.п.), религиозной составляющей (религиозная принадлежность) и тематической направленности самого песенного текста. В качестве примера Ф. Болман приводит песенный

текст «Everyway that I can» представительницы Турции Сертаб Эренер, в котором были использованы все эти составляющие интертекстуальности и которые, по мнению учёного, привели к победе его исполнительницу в 2003 г. (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Bohlman, 2017, p. 240]. Ф. Болман также считает, что в «цепочке» интертекстуальности, помимо невербального компонента, важной составляющей является вербальный компонент – слова. В его исследовании отмечено, что песенный текст «Everyway that I can», сопровождающийся дополнительными экстралингвистическими приёмами, бросал вызов устоявшимся правилам поведения в обществе. В нём учёным были обнаружены имплицитные слова и конструкции, побуждающие к сексуальным действиям (а именно призывы), а также желание адресанта «бороться» за свои отношения (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Там же. Р. 240]. Ф. Болман приходит к выводу, что песня «Евровидения» – это «не конкретный жанр, а результат творческих подходов, где исполнители, авторы песен, продюсеры, представители национальной культуры страны, которые находятся в русле исследования и развития данного популярного жанра композиции мероприятия и используют различные вербальные и невербальные приёмы с целью завоевать внимание адресатов и выиграть конкурс» (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Bohlman, 2017, p. 239]. Факт того, что «Евровидение» становится местом для брэндинга Европы и нации на сцене или за её пределами отмечается и Д. Трагаки, по словам которого, конкурсная песня должна восприниматься как творческая, опосредованная, ритуальная, перформативная, повествовательная, описательная единица, которая фиксирует в себе историю, нацию, коллективность в установленных правилах конкурса – «продолжительностью не более трёх минут» (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Tragaki, 2013, p. 3].

Текстовая структура песни конкурса «Евровидение» зачастую содержит в себе стандартные части:

1) *вступление (преамбула)* – это небольшой открыток, задача которого заключается в том, чтобы подготовить адресата к последующей информации и идее произведения (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Davidson, 1996, p. 6].

2) *куплет* – это строфа, построенная как на парных, так и на пересекающихся рифмах, в частности пения – строфа, связанная с определённым мотивом, в котором может присутствовать нарративное, дескриптивное или аргументативное содержание определённой тематики [Литературная энциклопедия, Электронный ресурс].

3) *пред-рефрен* – специальная часть, которая готовит слушателя к восприятию главной составляющей структуры песенного текста (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Davidson, 1996, p. 6; Music Glossary, Электронный ресурс].

4) *рефрен (припев)* – главная часть песни, обособленная по смыслу и по ритму, перемежая песню (в особенности при строфическом её строении) или повторяясь в конце неё [Литературная энциклопедия, Электронный ресурс]. Важно отметить, что рефрен является главным семантическим ядром, который передаёт основную идею произведения.

5) *бридж* – это особая часть в популярных произведениях, использующаяся для «смыслового разрушения» повторяющегося паттерна (например, рефрена) с целью отвлечь внимание и расслабить адресата (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Davidson, 1996, p. 7]. Бридж часто используется в качестве вербального механизма для отражения предыдущей тематики и для настройки слушателя в части кульминации песни (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Music Glossary, Электронный ресурс]. Бридж также может исполняться с помощью междометий, чтобы исполнитель мог продемонстрировать свои вокальные способности.

6) *концовка (оутро)* – финальная часть песенного текста, которая может совпадать с вступлением или быть его полной противоположностью. Зачастую данная часть может быть уникальным и не похожим на другие части

песни (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Davidson, 1996, p. 7; Music Glossary, Электронный ресурс].

Немаловажной отличительной чертой песенного дискурса конкурса «Евровидение» является понятие «соседского голосования». В научной работе А. Мантзариса поднимается вопрос о том, насколько честно, рационально голосуют определённые страны-участницы музыкального соревнования: результаты исследования показали, что с 1957 г. существует «региональный сговор» некоторых стран, которые отдают максимальное количество баллов друг другу с целью поддержать репутацию, культуру, устоявшиеся ценности стран [Mantzaris, 2018]. В статье приводится следующее распределение «соседского голосования»:

- 1) Франция – Люксембург – Монако;
- 2) Греция – Кипр;
- 3) Азербайджан – Турция;
- 4) Великобритания – Ирландия – Мальта – Австралия (содружество англоязычных стран);
- 5) Австрия – Германия – Швейцария;
- 6) Нидерланды – Бельгия;
- 7) Португалия – Испания – Андорра;
- 8) Норвегия – Швеция – Финляндия – Дания – Исландия (скандинавские страны);
- 9) Албания – Италия;
- 10) Италия – Сан-Марино;
- 11) Латвия – Литва – Эстония (Прибалтика);
- 12) Сербия – Босния и Герцеговина – Черногория – Словения – Северная Македония – Хорватия (бывшие югославские республики);
- 13) Россия – Беларусь – Украина – Армения – Азербайджан – Грузия – Латвия – Литва – Эстония (страны бывшего СССР);

- 14) Румыния – Молдавия;
- 15) Северная Македония – Албания [Mantzaris, 2018].

Голосование песенного конкурса «Евровидение» может также основываться на принципе «диаспоры» [Tragaki, 2013]. Греция, Турция, Польша, Россия и бывшие югославские страны обычно получают высокие оценки из Германии или Великобритании, Армения получает голоса из Франции и Бельгии, Польша из Ирландии, Румыния из Испании, Италии, Албания из Швейцарии, Италии и Сан-Марино.

Так, в 2009 г. после победы России на конкурсе «Евровидение» была полностью изменена система голосования [Eurovision, Электронный ресурс]. Самая последняя система была внедрена в конкурс 2016 г., где каждая страна-участница присуждает по 12, 10, 8–1 баллов за свои 10 понравившихся песен: один комплект голосов от профессионального жюри (100%), а другой от зрителей (100%). В итоге все баллы суммируются и определяется победитель [Eurovision, Электронный ресурс]. В данном диссертационном исследовании будут учитываться только те песни, за которые голосовали телезрители, поскольку песня с учётом вербального и невербального компонента способна воздействовать на состояние адресата, его мысли, ценности, эмоции, побудить его к голосованию, несмотря на то, что существует принцип «соседского голосования». Тем не менее, страны, попавшие в «Топ-10» по мнению слушателей, получали голоса не только по принципу рассмотренного выше «региональному сговору». Бесспорно, вербальная и невербальная стороны в комбинации наиболее популярных произведений смогли повлиять на решение реципиентов. Принцип «соседского голосования» характеризует песенный дискурс «Евровидения» с точки зрения лингвокультурологии и политики.

Создатели и исполнители композиций конкурса «Евровидение» всё же в большей мере опираются на местные, национальные и международные символы, превращая их в осмысленные фрагменты произведения, которое будет

представлять единую нацию и целую Европу в определённые исторические моменты. Аудитория (участники) музыкального соревнования (рассматриваемого песенного дискурса) играет важную роль исторического агента, формирующего его индивидуальность не только благодаря потреблению композиций, но и потому, что она голосует и выбирает песню-победителя на каждом этапе (полуфиналов или финала) конкурса Евровидения. Таким образом, песенный дискурс конкурса «Евровидение» имеет решительное значение для культурной и политической сферы, которые, по сути, являются его неотъемлемой частью. В связи с этим песенный текст произведений музыкального конкурса «Евровидение» может содержать и передавать больше смысла, который может иметь как эксплицитную, так и имплицитную форму (*здесь и далее перевод наш – Д.А.*) [Bohlman, 2017, p. 241].

Таким образом, песенный дискурс «Евровидения» – это мультимодальный соревновательный продукт с заранее заданными правилами, пользующийся популярностью в международном музыкальном сообществе и обладающий характерными особенностями политического, лингвокультурологического и музыкального контекстов.

1.2 Речевое воздействие как неотъемлемый компонент коммуникации

Исследованию речевого воздействия в современной лингвистике посвящено немалое количество научных работ как отечественных [Баранов, 2018; Белянин, 2011; Желтухина, 2003; Иванова, 2003; Иссерс, 2009; Кисилёва, 1978; Леонтьев, 1999; Паршин, 2000; Петренко, 1990; Полякова, 2010; Спивак, 1998; Стернин, 2001; Тарасов, 1990; Шелестюк, 2009, 2014 и др.], так и зарубежных учёных [ван Дейк, 1978; Allwood, 1986; Bohlman, 2017; DeFleur,

1989; Lakoff, 2003; Larson, 1995; Liu, 2012; McDowell, 1999; Merkel, 2015; Tragaki, 2013; Tyan, 2011; van Eemeren, 2004; Yule, 2000 и др.]. В 1970-е г. в науке происходит стык некоторых научных дисциплин, породившие когнитивную область знаний, занимающуюся изучением принципов мышления человека, его интеллектуальной деятельности [Баранов, 2018, с. 175]. Речевое воздействие как научное направление в языкознании затрагивает комплекс вопросов, задач и проблем, которые изучаются с 70-х г.г. XX в. Уже в 90-е г.г. XX в. комплекс задач исследования речевого воздействия затрагивает совершенно новые предметные области: реклама, средства массовой информации, политические выступления, дебаты и т.д.

Зарубежные учёные занимаются разработкой теоретической базы речевого воздействия в рамках лингвистической прагматики и теории дискурса [Allwood, 1986; McDowell, 1999; van Eemeren, 2004; Merkel, 2015], «пропаганды» и «технологии убеждения» [Bailey, 1985; Rushkoff, 1999; Fogg, 2003], «технологии убеждения» в рекламе и маркетинге [Degen, 1987; Simenson, 1994; Tellis, 1998].

В отечественных работах активное развитие теории речевого воздействия в лингвистике начинается с 1970-х г.г. Особый вклад в лингвистическое и междисциплинарное исследование речевого воздействия внесли отечественные работы, появившиеся в сборниках Института языкознания АН СССР: «Речевое воздействие: Проблемы прикладной психолингвистики» (1972); «Общение: теоретические и прагматические проблемы» (1978); «Проблемы организации речевого общения» (1981); «Оптимизация речевого воздействия» (1990) и другие [Шелестюк, 2014, с. 14].

А.А. Леонтьев в научных трудах по психолингвистике пишет, что «любое общение – это речевое воздействие» [Леонтьев, 1997]. Кроме того, учёный утверждает, что речевым воздействием можно называть разные формы социально-ориентированного общения: массовая коммуникация (радио, телевидение, пресса), реклама (например, коммерческая или политическая),

пропаганда (листовки, брошюры, фильмы) [Там же]. Стоит заметить, что в раздел «пропаганда» могут попасть и музыкальные произведения с вербальным компонентом, в которых затрагивается определённая тематическая направленность, отражение состояния общества, интересов государства или всего мира.

В работе же Е.Ф. Тарасова речевое воздействие рассматривается в узком и широком смыслах. Учёный отождествляет его, с одной стороны, с речевым общением в аспекте целенаправленности и целевой обусловленности. Из этого определения следует, что мы (индивиды) регулируем деятельность своего собеседника посредством коммуникации, побуждаем его начать, изменить, завершить какое-либо действие. С другой стороны, речевое воздействие толкуется Е.Ф. Тарасовым как общение в системе средств массовой информации или агитационном выступлении перед аудиторией. Важным параметром в данном определении является структура социальных отношений, когда коммуникантов связывают отношения равноправного сотрудничества [Тарасов, 1990].

П.Б. Паршин также выделяет два подхода к определению речевого воздействия в узком и широком смысле. Он подчёркивает, что речевое воздействие в широком смысле – это воздействие на индивидуальное и/или коллективное сознание и поведение, осуществляемое разнообразными речевыми средствами с помощью сообщений на естественном языке [Паршин, 2000]. П.Б. Паршин также отмечает, что речевое воздействие предполагает наличие других экстралингвистических параметров таких, как кинесика, проксемика, средства графического оформления текста (метаграфемика), креолизация текста. В узком смысле, П.Б. Паршин понимает речевое воздействие как совокупность перечисленных особенностей естественного языка с целью построения речевых актов, обладающих повышенной способностью воздействия [Паршин, 2000].

Эту особенность влиять на реципиента отмечает и В.Ф. Петренко, с точки зрения которого, с помощью речи возможно изменить психосемантическую модель сознания в результате речевого воздействия, что может привести к:

- 1) изменению отношения субъекта к объекту;
- 2) изменению общего эмоционального фона, психологического состояния адресата;
- 3) изменению знаний о мире, структуре сознания посредством новых категорий [Петренко, 1990].

И.А. Стернин же рассматривает *речевое воздействие* не только как осознанное, целенаправленное воздействие на другого человека или группу лиц при помощи речи и сопровождающих её невербальных средств для достижения поставленной говорящим цели, но и как науку об эффективном общении [Стернин, 2001]. Стоит также отметить, что учёный разделяет два основных аспекта речевого воздействия:

- 1) вербальный – воздействие при помощи слов.

Основными приёмами являются языковые средства, от выбора которых зависит успешность коммуникативного акта.

- 2) невербальный – воздействие при помощи несловесных средств.

К таким инструментам можно отнести семиотические компоненты: жесты, мимика, поведение адресанты во время коммуникативного акта, внешность, дистанция [Стернин, 2001].

Речевое воздействие важно отличать от речевого манипулирования. И.А. Стернин считает, что речевое воздействие – это *сознательное* воздействие с целью убедить человека или группу лиц принять определённую точку зрения, а речевое манипулирование подразумевает воздействие с целью побудить *неосознанно* сделать что-то [Стернин, 2001].

О.С. Иссерс полагает, что «*речевое воздействие* – это речевое общение, которое взято в аспекте целенаправленности, мотивационной обусловленности»

[Иссерс, 2009, с. 24]. Если говорить о предмете речевого воздействия, то в наибольшей степени он зависит от того, в каком аспекте изучаются его регулирование и оптимизация. Также О.С. Иссерс упоминает античный риторический канон и его современную интерпретацию в русле речевого воздействия:

- 1) инвенция – выявление способа убеждения, поиск аргументов;
- 2) диспозиция – расположение;
- 3) элокуция – словесное оформление речи;
- 4) запоминание;
- 5) исполнение [Иссерс, 2009].

Приведённый выше канон можно отнести к созданию песенной композиции. Автор слов и музыкант создают определённую тематику произведения (композиция посвящена счастливой, несчастной или неразделённой любви, трудным жизненным обстоятельствам или личным переживаниям и т.д.), добавляют музыкальное сопровождение.

О.С. Иссерс также упоминает «стратегический подход» в анализе коммуникации, который позволяет не противопоставлять частные лингвистические методики, объединить то, что накоплено в когнитивной, функциональной, коммуникативной лингвистике и смежных областях знаний с целью демонстрации возможностей использования языка как «инструмента власти» [Иссерс, 2009, с. 24].

В многочисленных исследованиях психолингвистов изучается обусловленность результатов речевого воздействия социальными, психическими и иными свойствами коммуникантов, способы воздействия (убеждение, внушение, «заражение») и иные психолингвистические характеристики процесса общения [Доценко, 1997; Кара-Мурза, 2015; Рюмшина, 2004].

Так, Л.А. Кисилёва предлагает совершенно новое и современное понятие в сфере исследований теории речевого воздействия – «прагмалингвистика», определяющее социальное и индивидуальное поведение людей посредством речи [Кисилёва, 1978]. Прагмалингвистика – это область лингвистических учений, в которых объектом является отношение между языковыми единицами и условиями их употребления в определённом коммуникативно-прагматическом пространстве, где происходит взаимодействие адресанта и адресата [Сусов, 2007, с. 269]. В прагмалингвистике связывающим коммуникативным звеном в бинарной ситуационной связке «отправитель – получатель» является речевое воздействие, актуализируемое отправителем с целью изменить состояние получателя, откорректировать его мотивы, внутренние установки и поведение, сделав их более приемлемыми и удовлетворительными для автора речевого воздействующего стимула [Манжелевская, 2017, с. 132]. Так, О.С. Иссерс утверждает, что «понятия “речевая стратегия” и “речевая тактика” области научного поля прагмалингвистики обозначают само понятие «речевое воздействие» как вид когнитивной деятельности индивида» [Иссерс, 2006, с. 21].

Построение процесса коммуникации, по мнению Е.В. Ерофеевой, в первую очередь, охватывает стратегию речевого поведения, которая заключается в планировании коммуникации в зависимости от установленных условий общения и личностей коммуникантов, а также сама реализация плана [Ерофеева, 2014, с. 98]. Кроме того, с её точки зрения, речевая стратегия представляет комплекс тактик речевого воздействия, направленных для достижения конкретной коммуникативной цели [Там же].

Н.Э. Гронская предлагает два вида стратегий речевого воздействия: эксплицитный (можно выявить без лингвистического анализа) и имплицитный (необходимы специальные знания с применением различных методик) [Гронская, 2001, с. 338].

Е.В. Шелестюк определяет *речевое воздействие* как влияние, оказываемое на реципиента с помощью лингвистических, паралингвистических и нелингвистических символических средств в процессе речевого общения, отличающееся особыми предметными целями говорящего, которые включают изменение личностного смысла того или иного объекта для реципиента, перестройку категориальных структур его сознания, изменение поведения, психологического состояния [Шелестюк, 2009]. Кроме того, учёный упоминает о методиках исследования речевого воздействия: «Вплоть до середины 1980-х годов исследования средств речевого воздействия в основном проводились в традициях структурной лингвистики, часто без учёта социокультурных, этнолингвистических, гендерных, психологических и других факторов, заложенных в «воздейственном тексте» [Шелестюк, 2014, с. 15]. Уже после середины 80-х XX в. меняются подходы к исследованию речевого воздействия в устной или письменной формах, а также в коммуникативно-прагматической и когнитивной парадигмах [Там же. С. 16]. Интенции, диалогичность, краткость, экстралингвистические (невербальные) параметры, прессупозиции, роли собеседников в коммуникации, стереотипность становятся основополагающим материалом для исследований теории речевых актов, дискурса, когнитивной семантики и прагмалингвистики [Там же. С. 16].

В.П. Белянин определяют *речевое воздействие* как частный случай психологического воздействия (преднамеренное и целенаправленное вмешательство в процессы психологического отражения действительности [Белянин, 2011]. Учёный отдельно выделяет понятие «внушение» – это такое воздействие, словесное или образное, которое вызывает некритическое восприятие и усвоение какой-либо информации [Там же]. В.П. Белянин также упоминает роль текстов массовой культуры, которые в современном обществе несут определённые «послания». Например, учёным рассмотрены некоторые песенные тексты поп-жанра и шансона. В популярных произведениях он

отмечает наличие диссоциативности, которая создаёт иллюзию изменённого состояния, связанного с наркотическим опьянением:

*Мне бы под кожу, под кожу
Запустить дельфинов стаю,
Режем мы полоски длинные,
Разветвляем, юность ставим краном [Белянин, 2011].*

В приведённом выше песенном тексте можно заметить лексический повтор «под кожу», а также конфликтогенные компоненты речи в метафорических выражениях «запустить дельфинов стаю» (применить наркотическое вещество); «режем мы полоски длинные» (преднамеренно причинить вред). В произведениях шансона выявлено негативное отношение к представителям власти и к жизни в целом:

*Человек вынул нож: «Серый, ты не шути.
Хочешь крови? Ну что ж – я такой же, как и ты;
Только стоит ли бой затевать смертный нам.
Слышишь лай? То за мной псы идут по пятам [Белянин, 2011].*

В данном фрагменте использованы различные средства передачи информации: имя собственное в разговорной форме «Серый – Сергей», риторические вопросы, аллитерация «только стоит ли бой затевать смертный нам», инверсия «бой затевать смертный» и т.д.

Похожей точки зрения придерживается и Р. Якобсон, который считает, что основным средством воздействия и внушения являются слова, представляющие собой инструменты мышления («эмоциональную отдушину») и инструмент воздействия на саму личность [Якобсон, 1985].

Помимо внушения к способам речевого воздействия многие исследователи относят также убеждение. Убеждение – это воздействие на сознание через обращение к её собственному критическому суждению [Шелестюк, 2014. с. 43]. Основу данного способа составляет отбор, упорядочивание фактов,

доказательство во взаимодействии с эмоциональным воздействием с целью обеспечить сознательное принятие адресатом системы оценок и суждений [Шелестюк, 2014].

Однако, по мнению ряда исследователей, к способам речевого воздействия можно отнести заражение и подражание, которые могут быть значимыми параметрами для песенного дискурса [Тарасов, 1990; Панкратов, 2001]. Заражение – это процесс передачи эмоционального состояния на психофизиологическом уровне контакта – помимо собственного вербального воздействия [Шелестюк, 2014, с. 53]. Подражание – следование определённому примеру; самостоятельное копирование действий, воспринятых у других [Там же. С. 54].

Таким образом, для песенного дискурса упомянутые способы речевого воздействия являются неотъемлемыми: реципиенты зачастую воспроизводят текст или движения, которые были продемонстрированы исполнителем на сцене или в видеоклипе. В этой связи центральное значение имеет понятие «песня» как продукт массового искусства, состоящий из вербального и невербального компонентов и в данном диссертационном исследовании может быть определена как средство воздействия, включающее в себя различные способы и приёмы вербального и невербального воздействия. Также, на основании проанализированных научных работ, можно привести обобщённое определение понятию «речевое воздействие». Речевое воздействие – это неотъемлемый компонент коммуникации, многосторонность которого заключается в психолингвистическом, коммуникативно-прагматическом и риторико-лингвистическом компонентах.

1.2.1 Основные типы и характеристики приёмов речевого воздействия

В рамках коммуникативной лингвистики актуально изучение *приёмов речевого воздействия*, наиболее эффективных в плане стратегии говорящего [Баранов, 2018; Иссерс, 2009; Плотникова, 2007; Шелестюк, 2014]. В лексикографических источниках можно встретить различные определения слова «приём»:

1. Способ в осуществлении чего-нибудь [Ожегов, 2018, с. 478];
2. Способ, образ действий при выполнении, осуществлении чего-либо [Кузнецов, 2008, с. 977];
3. Способ, образ действий при выполнении чего-либо [Ефремова, Электронный ресурс]

Понятие «средство» речевого воздействия в данном диссертационном исследовании предполагает ответ на вопрос «с помощью чего?» (например, песня, реклама, статья, публичное выступление перед избирателями в определённом дискурсе посредством представленных «способов»: убеждения, внушения, подражания или заражения). Понятие «приём» требует ответа на вопрос «как?» – это конкретные примеры реализации речевого воздействия в песенном дискурсе.

В научных трудах можно встретить различные подходы и употребления термина «приём речевого воздействия». Так, И.А. Стернин пишет, что «приёмы речевого воздействия – конкретные речевые рекомендации по реализации того или иного коммуникативного правила» [Стернин, 2001, с. 63-64]. В монографии Е.В. Шелестюк дано определение «приёмам речевого воздействия» на основании исследований различных областей науки: «Специфические психологические, речевые и семиотические действия со стороны воздействующего субъекта,

единичные либо совокупные, направленные на достижение его целей (на реализацию определённых иллокутивных сил)» [Шелестюк, 2014, с. 66].

Согласно теоретической концепции Я. Цина, речевой акт, непосредственно направленный на коммуникативное влияние и закреплённый в речевой практике, сам по себе уже является приёмом речевого воздействия [Цин, 2018, с. 3].

В теорию речевого воздействия в русле теоретических и практических знаний лингвистической экспертизы текста неоспоримый вклад внёс А.Н. Баранов. Он связывает речевое воздействие (хотя и не всегда) с управлением понимания [Баранов, 2018]. А.Н. Баранов приводит также примеры языковых и коммуникативных оснований речевого воздействия. Исследователь относит возможность различных способов описания одной и той же ситуации с помощью языковых форм и называет это вариативной интерпретацией действительности [Баранов, 1986]. Коммуникативные основания, в данном случае, обусловлены самой природой общения на естественном языке.

А.Н. Баранов был одним из первых, кто исследовал *приёмы речевого воздействия* в лингвистической экспертизе текста. Он отмечал, что «в существенной степени *приёмы речевого воздействия относятся к феноменам языка и речи: фразеологизмы (идиомы, коллокации, пословицы и поговорки), метафоры, референции (установление референта по неполной и альтернативной номинации), референция (установление актантов номинализации), стратегия отождествления альтернативных описаний ситуаций, дискурс и речевой жанр)*» [Баранов, 2018, с.56–173]. Стоит добавить, что наряду с фразеологизмами и метафорами сюда можно отнести и другие средства выразительности языка фонетического, лексико-стилистического, синтаксического уровней: *аллитерация, ассонанс, звукоподражание, сравнение, олицетворение, синекдоха, эпитет, литота, гипербола, синтаксический параллелизм, риторический вопрос и восклицание, эллипсис* и т.д. Приведённые тропы и средства языка могут в полной мере относиться к феноменам языка и

речи, выступать как вербальные приёмы речевого воздействия в конкретном дискурсе. Например, используя аллитерацию взрывных звуков в устной речи, невольно привлекается внимание адресата. Кроме того, аллитерация способствует быстрому запоминанию и постоянному «проговариванию» речевого акта. Это можно продемонстрировать на примере песенных текстов:

Break and bleed but [Scream (Russia–2019), Электронный ресурс].

Приёмы речевого воздействия как важнейший компонент естественно-языковой коммуникации часто оказывается предметом и объектом исследования различного типа дискурса (например, медийный, политический, рекламный, религиозный, бытовой дискурс и т.д.) [Баранов, 2018]. Рассмотрим некоторые из основных приёмов речевого воздействия.

Так, А.Н. Баранов выделяет такие виды суггестивных приёмов:

1. Введение в отрицательно (положительный) оцениваемый контекст/ассоциативный ряд:

1.1. *«Argumentum ad hominem», или Переход на личности.*

1.2. *Недоказанность как виновность* [Баранов, 2018, с. 180].

В данном приёме речевого воздействия упоминается включение объекта X в описание положительно/отрицательно оцениваемого действия или включение того же объекта X в ряд других Y, ..., Z, оцениваемых также положительно или отрицательно.

Как можно заметить, А.Н. Баранов предлагает два варианта рассматриваемого приёма – в отрицательном или положительном контексте. Кроме того, приведённый приём (1.1.) взаимодействует с аргументацией, которая относится не к сути проблемы, а скорее к недостаткам (преимуществам) личности или предмета, о которой (-ом) говорится в определённом контексте.

Существует и другая схема (1.2.), когда какое-либо утверждение об объекте с отрицательным событием не доказано или не установлено подлинно. В таких речевых актах вероятность встретить маркеры модальности:

«возможно», «кажется», «вероятно» и т.д. достаточно высока. Такие типы приёмов речевого воздействия относятся к имплицитным [Там же. С. 184–188].

2. Установление немотивированного сходства с отрицательно оцениваемой сущностью.

Приведённый способ речевого воздействия относится к эксплицитному виду, в котором задействованы дополнительные приёмы: используется сложный синтаксис речевого акта, где вводится дополнительная и второстепенная информация, использование фонетических и лексико-стилистических средств [Баранов, 2018].

3. Выбор единицы измерения.

Восприятие чисел используется как способ воздействия в разных текстах. О магической силе внушения числа писал С.Г. Кара-Мурза, он утверждал, что «очарование число распространяет на текст, который его сопровождает, поэтому часто манипуляторы сознанием вставляют в текст бессмысленные или даже противоречащие тексту цифры – и всё равно остаются в выигрыше, ибо на сознание воздействует сам вид числа» [Кара-Мурза, 2015, с. 171].

Выбор единицы измерения – имплицитный приём речевого воздействия, обеспечивающий особую актуализацию представлений в сознании реципиента, которые связаны с определённой выбранной единицей, в связи их с системой ценностей того, кто производит измерение: воздействие на восприятие и оценку этого человека третьими лицами [Баранов, 2018, с. 191].

4. Навязывание пресуппозиции.

Данный приём речевого воздействия по своей специфике также относится к имплицитному виду. Вербальное средство «навязывание пресуппозиции» заключается в том, что семантическая информация, которая считается важной и актуальной для адресанта, подается им не как новое знание, которые требует осознанного и рационального анализа, а уже как само собой разумеющееся явление [Баранов, 2018, с. 193].

Некоторые исследователи считают, что использование прессупозиции – это самый эффективный способ речевого воздействия и манипулирования, на котором строится высказывание или предложение, недостоверность которых делает весь речевой акт бессмысленным и нелогичным [Арутюнова, Падучева, 1985]. В газетно-публицистическом дискурсе прессупозиция, понимаемая как некое прагматическое условие, необходимое для успешной коммуникации речевого акта, выполняет ряд функций: она связана со скрытыми смыслами текста и лежит в основе раскрытия текстовой информации [Ларионова, 2013, с. 213]. Из опыта проведения лингвистической экспертизы текста – прессупозиция способна выполнять две функции: осмысленности (выполнимости) и условия коммуникативной истинности высказывания (некое множество, при котором определяется значение истинности предикатива) [Бринёв, 2008, с. 209].

5. Семантическая импликация.

Использование приёма семантических (сентенциальных и модальных) импликаций относится к числу скрытых приёмов речевого воздействия, которые основываются на приватизации знания, поскольку импликации представляют собой имплицитную информацию, для выявления которой от человека необходимы определённые усилия [Баранов, 2018, с. 201]. Важно отметить, что знания о предмете речи и выражение их имплицитных отношений в произведении способствует устранению части проблем, которые связаны с передачей автором «подтекста» как коннотативных знаний [Магомедов, 2009, с. 146].

6. Метафора.

Бесспорно, метафора относится к числу самых частотных и распространённых лексических средств выразительности. Неоспоримый вклад в исследовании метафоры внёс американский лингвист Д. Лакофф, который определил её как поэтическое и риторическое средство, больше принадлежащее к исключительному языку [Lakoff, 2003, р. 3]. В последние десятилетия XX в. в

лингвистике появились синонимичные термины «когнитивная метафора» и «концептуальная метафора». В отечественном и зарубежном языкознании приведённые понятия в рамках изучения природы использования и функционирования феномена языка и речи употреблялись в различных семантических представлениях. Метафора – это ведущий ментальных процесс, способ познания, формирования и объяснения окружающего нас мира [Lakoff, 2003]. Для зарубежных исследователей имело принципиальное разграничение терминов: «когнитивная метафора» – это сложный процесс связей на нейрофизиологическом уровне функционирования мозга человека, а «концептуальная метафора» – это эпицентр понятийного мышления человека [Johnson, 1997; Lakoff, 2003]. В отечественном языкознании учёные использовали эти понятия синонимично, что привело к исследованию связи языка и мышления, разработке новых вопросов семантики [Арутюнова, 1978, с. 333; Опарина, 1988; Телия, 1988, с. 170]. Кроме того, понимание когнитивной функции метафоры как способности формировать новое знание, а в науке – понятия (или концепта), привела к ряду ассоциативно связанных между собой терминов: «когнитивная функция метафоры» (перенос по смежности) – «когнитивная метафора» (научная метафора) – «концептуальная метафора» [Кульчицкая, 2012, с. 89].

Метафора является эффективным приёмом речевого воздействия, который может быть представлен в виде слова, словосочетания, речевого акта (предложения), частью текста, а иногда и целым текстом, семантика которого основывается как результат осмысления сущности одной понятийной области через другую понятийную область [Баранов, 2018, с. 71]. В лингвистической экспертизе текста выделяются новые (творческие) и конвенциональные (стёртые) метафоры. Первые зачастую могут быть не зафиксированы в языке как переносные значения слов или не являться частотными и характерными в сфере определённого дискурса. Вторые – типичные метафоры, которые зафиксированы

в словарях и способны появляться в речевом произведении с определённой частотностью [Баранов, 2018]. Кроме того, А.Н. Баранов утверждает, что «метафора является могущественным средством воздействия, поскольку правомочность профилирования свойств в метафорической проекции почти никогда не обсуждается в явном виде [Там же. С. 203]. Метафора способна взаимодействовать с другими приёмами речевого воздействия, образуя весьма эффективный механизм речевых средств, способных управлять пониманием и мышлением человека [Там же].

7. *Намёк.*

По своей природе «намёк» относится к числу имплицитного речевого воздействия [Агафонова, 2017; Афанасенко, 2016; Баранов, 2018; Чанышева, 2016;]. И.М. Кобозева и Н.И. Лауфер предлагают категорию намёка и типологию контекстов «намекания» [Кобозева, Лауфер, 1988]. В последнее время к приведённому инструменту вербального воздействия возрос интерес в лингвистике. Так, в русле коммуникативной лингвистики Н.Д. Агафонова и Ю.Б. Нектаревская рассматривают использование и функционирование косвенной передачи информации с помощью намёка на материале русского, французского и испанского языков. Учёные отмечают, что намёк основывается на упоминании компонента типизированной ситуации (фрагмента фрейма), по которому адресат способен реконструировать и воссоздать всю ситуацию в целом [Агафонова, Нектаревская, 2017, с. 28].

В рекламном дискурсе также существует тенденция к использованию данного имплицитного приёма речевого воздействия. В своём исследовании З.З. Чанышева утверждает, что проводником косвенного вербального воздействия в рекламе служит намёк, который может быть выражен различными лексическими, грамматическими и стилистическими средствами языка [Чанышева, 2016]. Более того, намёк как приём речевого воздействия выполняет следующие прагматические функции: консолидации команды, дискредитация

конкурента, призыва к кооперации или сотрудничеству, укрепления доверия [Чанышева, 2016, с. 391].

Как уже было сказано, на примере рекламного дискурса, намёк выполняет ряд функций, которые могут быть зафиксированы и в другом виде дискурса. Например, дискредитация конкурента предполагает «плохой отзыв» о человеке, который претендует на взаимоотношения с девушкой/парнем в художественном или песенном дискурсе, а в политическом - об оппоненте на предвыборных дебатах. О.Б. Афанасенко даёт такое определение суггестивному приёму: «Под намёком понимается особая форма демонстрации коммуникативного намерения с помощью словесных/несловесных средств общения, внешнее, буквальное значение которых не соответствует их внутреннему, скрываемому смыслу, подтексту» [Афанасенко, 2016, с. 35–36]. А.Н. Баранов подчёркивает, что в лингвистической экспертизе текста встречаются два типа намёка: истинный (сложный) и регулярный (продуктивный) [Баранов, 2018]. Первый – способ косвенной передачи информации, основанный на усложнении описания информации языковыми формами, а с содержательной – допускает вариативность реконструкции своего содержания в процессе угадывания; при этом намёк способен формировать альтернативный уровень содержания речевого произведения, непонимание которого не ведёт к коммуникативной неудаче в понимании основной части текста [Там же. С. 215]. Второй – способ косвенной передачи информации, основанный с формальной точки зрения на усложнении описания информации языковыми формами, а с содержательной – предполагает обязательную реконструкцию своего содержания по неполным данным, т.е. угадывание, в основе которого лежат относительно регулярные правила вычисления смысла и знания адресата о мире или конкретной проблемной ситуации, затрагиваемой и обсуждаемой в речевом произведении; при этом намёк формирует не альтернативный уровень содержания текста, а его

имплицитную составляющую, непонимание которой может привести к коммуникативной неудаче [Там же. С. 218].

Таким образом, один из важных параметров воздействующего эффекта такого приёма как намёк – управление знанием. Его прагматическая ценность заключается в успешном вычислении адресатом содержания речевого произведения, в котором задействован имплицитный инструмент.

8. *Концентрированное повторение информации.*

В дискурсивном анализе отмечается эффективность данного способа воздействия, особенно в сочетании с другими вербальными стратегиями [ван Дейк, 1989]. Приём концентрированного повторения информации относится к эксплицитным способам речевого воздействия, если субъект суггестивности обладает необходимыми ресурсами – время, деньги, возможность мобилизовать внимание аудитории (адресата) [Баранов, 2018, с. 222].

О.В. Юдаева утверждает, что повтор обладает убеждающим и внушающим эффектом, специфика которого заключается в неоднократном употреблении одной (или нескольких единиц одновременно) определённого лингвистического уровня [Юдаева, 2013, с. 85]. Действительно, в языкознании повтор можно считать универсальным средством для достижения воздействующей силы в речевом продукте, который концентрирует не только внимание адресата, но и формирует восприятие эксплицитной или имплицитной информации.

9. *Языковая игра.*

В лингвистике ряд исследователей в своих трудах рассматривали различные характеристики феномена языковой игры [Амири, 2007; Болдарева, 2002; Исмаилова, 2017; Куранова, 2008; Симутова, 2008; Donalies, 2005; Hausmann, 1974 и др.]. Например, немецкий учёный Ф. Хаусман пишет, что «языковая игра обратно пропорциональна вербальному выражению, является загадкой, для решения которой требуется интеллектуальная работа на метаязыковом уровне» [Hausmann, 1974, р. 126]. О.П. Симутова в своём

исследовании определяет языковую игру как форму речевого поведения человека, в которой может проявляться особенный или индивидуальный стиль, где языковая личность реализует свои собственные лингвистические и креативные способности и умения [Симутова, 2008]. Кроме того, учёный называет языковую игру стилистическим средством, которое выполняет одну из представленных риторических функций: побуждение, комичность, поэтику и аргументацию [Там же].

Т.П. Куранов отмечает, что «языковая игра по своей специфике – многофункциональна, она способна выполнять различные функции в современном медиатексте: от комической до экспрессивной (воздействующей)» [Куранова, 2008]. Языковая игра способна улучшать активность восприятия того или иного речевого произведения, воздействуя и заставляя адресата приобрести совершенно новые для него смыслы из вербального регистра, достраивать ассоциативный ряд определённых понятий в логические цепочки. Также, по мнению Т.П. Курановой, основными способами языковой игры являются каламбур, повтор языковых единиц, избыточный повтор с противопоставлением, деформация фразеологизмов, модификация прецедентных текстов [Там же].

В лингвистической экспертизе текста языковая игра рассматривается как приём речевого воздействия, использование которого в речи позволяет ввести негативную информацию о ком-то или чём-то, а также избежать последствия досудебных преследований [Баранов, 2018, с. 70]. Кроме того, языковая игра устанавливает и формирует множество смысловых уровней – способы понимания и интерпретации текста в определённом речевом произведении.

10. Ссылка на неизвестный источник.

В практике лингвистической экспертизы текста результаты показывают, что автор текста, понимающий последствия своих высказываний в адрес реципиента, не хочет нести ответственность за негативную информацию. Поэтому в таком случае часто используется приём «ссылки на неизвестный

источник», который фокусируется на источники не представляющим возможным проверить их достоверно – по непроверенной (некоторой) информации, по сообщениям разных источников (прессы, СМИ), по слухам и т.д. [Баранов, 2018, с. 236].

Важно отметить, что приведённый приём речевого воздействия строится на феномене лжи. Х. Вайнриха в своей научной работе «Лингвистика лжи» определяет «ложь как неотъемлемую часть языка», категориями данного феномена являются гиперболы, олицетворения, эллипсис, ирония, слова-табу и многое другое [Вайнрих, 1987, с. 46].

В.А. Маслова отмечает, что ложь сопровождает человеческую коммуникацию будучи комплексной связью когнитивных, нравственных и интенциональных параметров [Маслова, 2004, с. 246]. А.В. Ленец ввела понятие «ложный речевой акт» как вид речевого воздействия, в котором адресант намеренно нарушает соблюдением правил речевого этикета с целью достичь определённого эффекта на собеседника [Ленец, 2013, с. 86].

Так, в своём исследовании А.М. Плотникова выделяет подвиды, сопровождающие образ «ненадёжного рассказчика» рассматриваемого суггестивного приёма:

- использование проекции (замена говорящего разными субъектами с целью завоевать внимание и повысить доверие адресатов: «как считают люди, участники, юристы и т.д.);

Здесь возможно использование различных качественных прилагательных, которые будут иметь дополнительный эффект: профессиональные, известные, добрые, сильные и т.д.

- ссылка на слухи (помогает автору дистанцироваться от высказываний, цель приведённого подвида – переложить ответственность за сказанное на неизвестный источник);

Однако спустя некоторое время при определённых усилиях можно доказать наличия/отсутствия «сплетен», «слухов» уже самим адресатом (-ами).

- имплицитная форма представления совокупного мнения (исследователь приводит пример семантического глагола «котироваться» в значении «цениться, расцениваться»);

В данном случае лексема «котироваться» означает «иметь какую-либо оценку в глазах общества». Поэтому мы не знаем точного представления источника и подлинности высказывания с имплицитной формой выражения совокупного мнения.

- смена источников мнения (постоянная (иногда и быстрая) смена источников в речевом акте способствует доверию адресатов) [Плотникова, 2017, с. 248–249].

11. Введение в заблуждение жанром (дискурсивным типом) текста.

Приём речевого воздействия «введение в заблуждение жанром текста» основывается на порождении коммуникативных ожиданий относительно некоторой обсуждаемой сущности, типичных для жанра X, позволяющих автору текста онтологизировать эту сущность в сознании адресата нужным ему образом – навязать относительно этой сущности выгодные ему представления [Баранов, 2018, с. 237].

О.В. Шевченко утверждает, что «жанр – это исторически оформленный, культурно обусловленный, закрепившийся, узнаваемый и перенимаемый набор инвариантных произведений-моделей, специфичных по форме и содержанию, направленных на реализацию некоторых функций. Тематическое своеобразие песенных произведений может выступать способом актуализации функций песенного дискурса и служить одним из критериев выделения его жанров» [Шевченко, 2009а, с. 248]. В утверждении исследователя важно выделить понятие «тематическое своеобразие». Как уже было сказано выше, песенный дискурс – это сложное явление, представленное в виде вербальных и

невербальных компонентов с целью воздействия на аудиторию. Представляется возможным в песенном дискурсе выделить «тематическое своеобразие» конкретного произведения: композиция о счастливой или безответной/неразделённой любви, о родине, славе, природе, трудных жизненных ситуациях, политической обстановке и т.д. Так, песня (произведение) может быть создана и написана в поп-жанре с учётом вербальных и невербальных компонентов, однако определённые «вставки» в данное произведение, например, рэп-жанра «с целью освещения явлений реальности и убеждения реципиентов в истинности взглядов самого автора» [Шевченко, 2009а, с. 246] как приём речевого воздействия «введение в заблуждение жанром текста» позволит с разных сторон продемонстрировать (невербальный компонент) и раскрыть (вербальный компонент) ту или иную проблематику.

А.Н. Баранов также выделяет ещё один способ речевого воздействия в контексте «введения в заблуждение». Соккрытие жанра как средство воздействия и приём управления пониманием заключается в том, что текст, реально относящийся к одному жанру X, который порождает коммуникативные ожидания Int-X, подаётся как представитель жанра Y, порождающего коммуникативные ожидания Int-Y, причём коммуникативные ожидания Int-Y позволяют автору скрыть от рационального и/или критического рассмотрения адресатом некоторые особенности семантики этого текста [Баранов, 2018, с. 239]. Приведённый приём речевого воздействия позволяет «скрыть» в песенном тексте, например, рекламную функцию. На слова популярной композиции пишется специальный текст, чтобы прорекламирровать тот или иной продукт, тем самым происходит воздействие на потенциальных покупателей (см. реклама «Гексорал» на текст Ф.П. Киркорова)².

12. Аргументация.

² Реклама Гексорал - Филипп Киркоров "Цвет заражения синий" // YouTube.ru [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7t8Usqy3nO4> (дата обращения: 07.02.2020)

Содержательная сторона самого понятия «аргументация» обосновывается так: «Аргументация – это способ речевого воздействия на адресата с помощью тезисов и аргументов, в результате которого в модель мира адресата вводятся новые знания с целью непосредственного или опосредованного влияния на процесс принятия им тех или иных решений» [Баранов, 2018, с. 250]. В своём диссертационном исследовании А.Н. Баранов выделяет с точки зрения формальной стороны и структуры аргументации - простую и сложную аргументацию:

- простая - состоит из одноуровневых пар тезис-аргумент вида $\langle T; A_1, \dots, A_n \rangle$;
- сложная - является многоуровневой, связанные с одним общим тезисом [Баранов, 1990].

Речевое воздействие в рамках аргументирования характеризуется как прямое: пропозициональные компоненты высказываний при апелляции к социальным и культурным структурам ценностей аудитории [Баранов, 2018, с. 250]. В лингвистической экспертизе текста на примере политического дискурса выделяются виды ценностно-ориентированные аргументации:

- логическая (диалог строится по принципу использования одной и той же ценности);
- эмоциональная (в качестве ценности выступает структура эмоции);
- порождающая (уничтожение и/или порождение новой ценности);
- диалектическая (изменение порядка ценностей в иерархии) [Баранов, Сергеев, 1998].

Так, в песенном дискурсе реализация рассматриваемого приёма речевого воздействия может включать в себя фактологические аргументации:

- собственные наблюдения, опыт автора;
- мнение людей;
- общеизвестные факты;

- документальные данные;
- научные данные [Bruzzese, Houston, Weinberg, 2002, p. 35–55].

Любая современная песенная композиция имеет автора, который благодаря *собственному опыту, наблюдениям, чувствам и переживаниям* делится с аудиторией «наболевшими» проблемами, создаёт определённую тематику произведения («Я научился любить тебя»). *Мнения людей* условно можно обыграть с помощью лексических, стилистических и синтаксических средств языка в вербальном компоненте продукта массового искусства («Люди говорят, что ты счастлив»). *Общеизвестные факты* могут дополнять тематику того или иного произведения («Бог создал землю за 6 дней»). *Документальные данные и научные данные* могут быть заменены и «обыграны» в тексте песни различными средствами выразительности («Много людей полегло во время войны» или «Я как Земля вращаюсь вокруг тебя, моё Солнце»).

13. Ссылка на авторитет

Часто тезис в процессе аргументирования вводится со ссылкой на авторитет: как сказал / говорил / утверждал Лейбниц / Эйнштейн / Иисус. А.Н. Баранов отмечает, что степень эффективности приведённого приёма речевого воздействия зависит от регламентации дискурса, т.е. степени его структурированности и обязательности ссылки на авторитет в строго фиксированном месте [Баранов, 2018, с. 287]. Е.В. Тенева считает, что ссылка на авторитет как риторический приём способствует эмоциональному воздействию на реципиента с целью пропаганды какой-либо информации, а также передачи принципа «языковой краткости», в котором содержится имплицитная информация [Тенева, 2010, с. 255].

14. «Лексемы-ограничители» – снижение силы утверждения.

Также с феноменом аргументации связан и другой приём речевого воздействия – «лексемы-ограничители». Американский лингвист Дж. Лакофф описал специфику “hedges” «загородок – ограничителей» [Lakoff, 1975]. Так, в

различных языках существуют определённые лексемы, как «по крайней мере» (англ. “at least”, нем. “mindestens”, фран. “du moins”, итал. “almeno”), «вроде» (англ. “such as”, нем. “ähnlich”, фран. “comme”, итал. “come”) и т.д., которые являются ограничителями силы утверждения, поскольку снимают ответственность за высказанный тезис в речевом акте [Баранов, 2018, с. 291].

15. Факторы макроструктуры текста в речевом воздействии

Компоненты текста – заголовок, подзаголовок, название глав, параграфов и т.д. – в лингвистике текста понимается как макроструктура. [Баранов, 2018, с. 174-298]. В понимании Т. ван Дейка «макроструктура способна эксплицитно показывать топики и темы текста, давать характеристику тому, что можно назвать общей когерентностью текста, его общий и основной смысл [ван Дейк, 1989, с. 129].

В лингвистике изучение и исследование песенных текстов имели разные подходы в рамках структуры композиции. Так, А.А. Потебня считал, что поэзия тесно связана с песней, в которой существуют определённые тропы и фигуры речи, определённая ритмичность, рифма [Потебня, 1989, 1990]. Авторские песни имели свои особенности: они отождествляли определённую направленность, не имели зачастую строгую структуру в виде куплета или рефрена [Грачёв, 2007]. Также А.П. Грачёв подчёркивает, что цельность песенного текста – это подчинение всех частей структуры песни идее. Присутствие цельности в композиции фиксирует внимание слушателя к единому понятийному центру и делает произведение наиболее сильным [Грачёв, 2007]. В.А. Панченко отмечает, что «вербальный компонент песни – это специфическое построение, которое принято называть песенным стихом. Чтобы стихотворение стало песней, необходимо наличие в нём внутренней мелодичности, ритмического рисунка, особого построения строфы» [Павченко, 2016, с. 54].

Макроструктура песенного текста может состоять из следующих компонентов, которые были упомянуты выше:

- название (заголовок);
- основной текст песни, состоящий из нескольких частей: вступление (преамбула “introduction”) - куплет (“verse”) - пред-припев (“pre-chorus”) - припев (“chorus”) – бридж (“bridge”) – концовка (“outro”);
- невербальные составляющие (в виде музыкального сопровождения (например, оркестр - эффект «живой музыки»), видеоряда).

Важно выделить в макроструктуре продуктов массового искусства такой компонент как «название» (заголовок). А.Н. Барановым отмечено, что заголовок может выполнять функцию особого типа речевого акта (макроречевого акта) [Баранов, 2018, с. 295]. Кроме того, название композиции оформляется различными способами с помощью шрифта, кегля, различный регистр букв или цифр в словах. Речевоздействующий эффект факторов макроструктуры обладает наибольшим потенциалом воздействия, поскольку внутри других (например, в самом тексте) могут быть использованы другие вербальные приёмы. Из этого следует, что песня по своей природе и структуре является средством воздействия.

Перечисленные выше приёмы речевого воздействия будут рассмотрены на материале песенных текстов конкурса «Евровидение», попавшие в «Топ-10» зрительского голосования с 2001 г. по 2019 г.

1.2.2 Лингвистические подходы к исследованию приёмов речевого воздействия

В современной лингвистике нет универсального подхода к исследованию приёмов речевого воздействия. Можно выделить некоторые частные случаи, применимые в системном анализе суггестивных приёмов.

Как уже упоминалось выше, метафора является одним из главных эффективных приёмов речевого воздействия. Так, А.Н. Баранов применяет фреймовый подход к исследованию средства выразительности. Он утверждает, что фрейм – это некая когнитивная структура, основанная на знании человека и организованная в виде совокупности ассоциаций вокруг какого-либо концепта. А.Н. Баранов представляет процесс метафоризации в совокупности с фреймами: происходит замена традиционных знаний (слота или подслота) определёнными данными, т.е. содержание одного фрейма переходит в другой, либо это содержание уничтожается [Баранов, 1991].

А.А. Котов в исследовании речевого воздействия развивает теорию эмоциональных и рациональных сценариев. Его теория основывается на следующем принципе: если рациональный сценарий обнаруживает компонент смысла, то он формирует результат вывода, а эмоциональный сценарий при нахождении смысла запускает определённые поведенческие и эмоциональные реакции. Поэтому подходы к фиксации эмоциональных сценариев по А.А. Котову выделяются на основе механизмов речевого воздействия при помощи речевой агрессии. Так, в работе описываются различные приёмы речевого воздействия, которые относятся к номинации, замене/подмене омонимичных референтов или знаков, семантическом сдвиге слова [Котов, 2003].

На примере массмедийного дискурса М.Р. Желтухина рассматривает тропологические модели (фреймовые трансформации). По мнению исследователя, тропы – это взаимодействие лингвистических и экстралингвистических компонентов фрейма, в который входят метафора, метонимия, гипербола, оксюморон, каламбур и многие другие. Тропологические когнитивные модели определяются М.Р. Желутхиной как одни из приёмов суггестии, отражающий характер аргументирования и умозаключения [Желтухина, 2004].

Е.В. Шелестюк утверждает, что в идеале языковые средства (как приёмы речевого воздействия) должны входить в комплексный лингвистический анализ [Шелестюк, 2014, с. 133]. Учёный выделяет несколько этапов анализа аспектов аргументативности и суггестивности речевого воздействия:

- первый этап предполагает выявление способов речевого воздействия в представленном тексте (это предполагает сужение регистра приёмов речевого воздействия);

- второй этап заключается в выявлении аргументативно-персуазивного потенциала текста;

- третий этап предполагает исследование суггестивного потенциала рассматриваемого текста [Шелестюк, 2014].

Важно отметить, что Е.В. Шелестюк на третьем этапе предлагает рассматривать суггестивность формальной оболочки текста, в которую входят фоносемантика, фоностилистические характеристики (аллитерация, ассонанс, рифма), метаграфимику и креолизацию. Учёным упоминаются словообразовательные средства суггестии, включающие в себя особенности суффиксации, словосложения, сокращения. Морфологические средства воздействия связаны с восприятием тех или иных частей речи (например, качественные прилагательные формируют оценки, а повелительный глагол выполняет функцию побуждения или призыва к определённому действию). Лексический уровень анализа воздействия включает в себя определённого выбора слов и сочетаний (например, эмоционально-оценочная и лексика с устойчивыми стереотипно-символическими и культурными ассоциациями). Такие сочетания в тексте могут быть представлены в виде языковых средств выразительности (эпитеты, оксюморон, гипербола и т.д.). Синтаксический анализ средств воздействия текста включает грамматический и содержательно-логический компоненты. Такие параметры, как длина и «глубина» предложения, влияют на силу воздействия речевого акта [Шелестюк, 2014, с.133–143].

Важно отметить, что Е.В. Шелестюк на этапе исследования суггестивного потенциала определённого вербального произведения использует понятие «средства» в устоявшемся значении термина «средства выразительности языка». В данном диссертационном исследовании понятие «приём» понимается как синонимичное термину «средства выразительности языка» формальной оболочки текста фонетического, морфологического, лексического-стилистического и синтаксического уровней.

И.С. Самохин в исследовании слов-сигналов песенных текстов также акцентирует внимание на необходимости изучения особенностей вербального компонента на фонетическом, лексическом, словообразовательном, морфологическом и синтаксическом уровнях. Он считает, что именно лексический уровень способствует нахождению общего языка с массовым адресатом [Самохин, 2010, с.76]. Поэтому средства выразительности языка могут активно выступать как суггестивный компонент на различных уровнях языка.

К.И. Бринёв в рамках судебной лингвистической экспертизы говорит о разнообразии подходов, которые сводятся к двум основным типам:

- интроспективный (источник информации – интуиция исследователя);
- экспериментальный (источник информации – полученные данные языкового сознания определенного класса испытуемых) [Бринёв, 2009, с. 59].

В лингвистической экспертизе интроспективные подходы могут быть представлены в виде наименований: «интенциональный анализ», «прагматический анализ» [Там же. С. 60]. Такие методы (интроспекции) базируются на постулате об оппозитивном принципе кодирования информации в естественном языке: существование единицы или смысла в тексте определяется наличием оппозиции этой единицы или смыслу другой единицы [Там же]. Предполагается, что при проведении лингвистической экспертизы важно

доказать, что противопоставленные признаки не находятся в отношениях нейтрализации, и реализуется какой-то определённый признак [Там же].

Экспериментальные подходы могут применяться в двух формах: без возможности опровержения (опрос) и, наоборот, с наличием такой функции. Цель такого подхода является выяснение характера реагирования носителей языка на те или иные вербальные фрагменты [Там же]. В монографии К.И. Бринёва в различных речевых актах (призыва, угрозы) представлены приёмы речевого воздействия, которые реализуются говорящими с определённой целью (оскорбления, унижения, дезинформации и т.д.) [Бринёв, 2009].

Лингвистическая экспертиза текста позволяет более детально рассмотреть феномены языка и речи на различных языковых уровнях с применением экстралингвистических параметров. Так, основные приёмы речевого воздействия были зафиксированы и исследованы именно в экспертной деятельности А.Н. Баранова [Баранов, 2018]. По формальному параметру лингвистические экспертизы делятся на два вида: официальные (выполняются по постановлению суда или органов дознания, имеют статус доказательств) и инициативные (выполняются по инициативе заинтересованных физических или юридических лиц, которые называют заключением специалиста) [Баранов, 2018, с. 13]. При этом комиссионные экспертизы предусматривают участие нескольких экспертов, а неkomиссионные – одного [Там же].

А.Н. Баранов с методологической точки зрения предполагает проведение экспертизы в несколько этапов:

- определение объекта анализа;
- определение глубины анализа, круга привлекаемых источников информации;
- определение круга источников лингвистической информации: словари и справочники, теоретические работы;

- определение возможностей использования репрезентативных корпусов текстов и других инструментов компьютерной обработки языковых данных;
- определение необходимости использования определённых правовых документов (положений, регламентов) – тексты законов, подзаконных актов, комментариев к законам [Там же. С. 17].

Таким образом, в лингвистике существуют различные подходы к исследованию приёмов речевого воздействия. Во-первых, изначально применялись частные случаи описания поведения метафоры как приёма суггестии. Во-вторых, исследования в области речевой агрессии позволили описать эмоциональные сценарии в контексте использования суггестивных приёмов. В-третьих, рядом исследователей было предложено рассматривать особенности приёмов речевого воздействия на различных уровнях языках. В этом случае упор делается на лексический уровень, в котором средства выразительности языка выступают как приёмы воздействия в формировании сознания картины мира. В-четвёртых, в рамках лингвистической экспертизы текста были исследованы основные приёмы речевого воздействия, которые имеют определённые цели и задачи в вербальном произведении адресанта.

В диссертационном исследовании мы рассмотрим фонетическую, лексико-стилистическую и синтаксическую организацию песенного текста, приёмы речевого воздействия, изучим особенности разноязычных композиций XXI в. конкурса «Евровидение» (выбранные телезрителями «Топ-10» с 2001 г. по 2019 г.), проведём инициативную некомиссионную лингвистическую экспертизу спорных произведения политической направленности. В данной работе мы будем использовать представленные выше подходы для описания поведения и функционирования приёмов речевого воздействия в песенном дискурсе, учитывая экстралингвистические компоненты.

Выводы по главе 1

В диссертации на основе изученных научных трудов под дискурсом мы понимаем сложный феномен, представленный в виде устного или письменного вербального произведения, включающий участников «говорящий – слушающий (наблюдающий)» с учётом экстралингвистических факторов (место, время, цель, социокультурный компонент и т.д.).

Дискурс – это речевое произведение, включающее речевые акты, связанные семантической последовательностью с различными социокультурными, психологическими и прагматическими установками в событийной реальности.

Песенный дискурс – это особый тип персонального или институционального дискурса в зависимости от тематической направленности произведения, коммуникативной целью которого является воздействие на слушателя с помощью композиции, имеющий в своей структуре вербальные и невербальные компоненты. В отечественной лингвистике существуют понятия «музыкальный дискурс», «песенный дискурс» и «музыкальный поэтический дискурс»: релевантное понятие – «песенный дискурс», потому что именно песенные тексты находятся в области изучения основных параметров и свойств такого дискурса.

Современный песенный дискурс имеет определённые черты: креолизованность, поликодовость, массовость, эмоциональность, аксиологичность, общедоступность, гедонистичность, конкурентоспособность, тематическую направленность. Так, одним из важных параметров в лингвистических исследованиях песенного дискурса можно считать тематическую направленность конкретного произведения. Однозначно нельзя отнести песенный дискурс к институциональному дискурсу, потому что

исполнитель с помощью композиции способен передать информацию о своих чувствах и переживаниях, своё видение этого мира, отношение к происходящим событиям его жизни. Например, песенный текст о любви к человеку относится к личностно-ориентированному дискурсу (признание в любви), а о событиях в мире - к институциональному дискурсу (политика).

Песенный дискурс конкурса «Евровидение» – это мультимодальный соревновательный продукт с заранее заданными правилами, пользующийся популярностью в международном музыкальном сообществе, обладающий характерными особенностями политического, лингвокультурологического и музыкального контекстов. Песенный дискурс «Евровидения» представляется в большом регистре интертекстуальности: прослеживается комбинаторная функция культурной составляющей и собственно песенного текста на различных языках. Кроме того, немаловажной отличительной чертой песенного дискурса конкурса «Евровидение» является понятие «соседского голосования»: существует «региональный сговор» некоторых стран, которые отдают максимальное количество баллов друг другу с целью поддержать репутацию, культуру, устоявшиеся ценности отдельных стран.

Тексты песен конкурса «Евровидение» – это не только творческая, опосредованная, ритуальная, перформативная, повествовательная, описательная единица, которая фиксирует в себе историю, нацию, коллективность в установленных правилах конкурса (продолжительностью не более трёх минут), но и средство воздействия, в макроструктуре которого авторами используются различные приёмы суггестии на вербальном или невербальном уровне с целью передачи и акцентирования внимания определённых веяний европейского общества.

Роль текстов массовой культуры в рамках теории речевого воздействия несёт определённые «послания» с помощью различных средств передачи информации. Приёмы речевого воздействия – это неотъемлемый компонент

естественно-языковой коммуникации. Приёмы суггестии представляют значительный интерес для исследований в области психолингвистики, теории речевого воздействия, прагмалингвистики, дискурс-анализа, лингвокультурологии и т.д. Так, в лингвистической экспертизе текста выделены основные приёмы речевого воздействия, встречающиеся в текстах рекламы и СМИ: введение в отрицательно оцениваемый ассоциативный ряд, намёк, языковая игра, ссылка на авторитет, концентрированное повторение информации, как вопрос становится ответом, аргументация и другие. В современной лингвистике нет универсального подхода к исследованию приёмов речевого воздействия. Представляется возможным выделить случаи, применимые в системном анализе суггестивных приёмов: комплексный анализ феноменов языка и речи (языковые средства выразительности) в песенном тексте, а также основные вышеперечисленные приёмы речевого воздействия рекламы и СМИ, установленные в теории и практике лингвистической экспертизы текста.

Глава 2. Комплексный лингвистический анализ приёмов речевого воздействия разноязычных песенных текстов «Евровидения»

Цель данного раздела предполагает комплексное изучение и исследование разноязычных песенных текстов на предмет функционирования приёмов речевого воздействия. Песенный дискурс – это сложный, мультимодальный дискурс, который может рассматриваться с применением лингвистических и экстралингвистических понятий и знаний. Лингвистический анализ песенных текстов позволил выявить определённые вербальные характеристики произведений «Евровидения» XXI в. (190 песен «Топ-10» зрительского голосования с 2001 года по 2019 год³): фонетические, лексико-стилистические, синтаксические средства выразительности, феномены языка и речи, семантические особенности речевых актов произведений, специфику употребления конфликтогенных лексем, слов-сигналов определённой тематической направленности композиции. Все перечисленные компоненты являются приёмами речевого воздействия на целевую аудиторию конкурса.

2.1 Методы комплексного лингвистического исследования песенных текстов

Для достижения установленной цели и решения поставленных задач необходимо комплексное применение методов и подходов исследования вербального компонента песенного текста в русле речевого воздействия.

³ В 2002 году 3-е место разделили Эстония и Великобритания (по 111 баллов), в 2003 году Испания и Исландия разделили 8-е место (по 81 баллу), в 2004 году 4-е место разделили Кипр и Швеция (по 170 баллов), в 2005 году Норвегия и Дания разделили 9-е место (по 125 баллов), в 2011 году Грузия и Россия 7-место (по 138 баллов), а в 2012 году Ирландия и Греция разделили 9-е место (по 89 баллов) [Электронный ресурс]. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002> (дата обращения: 17.09.2018).

Когнитивный подход в лингвистическом исследовании песенного текста представляет собой наиболее актуальную, эффективную и современную парадигму научных знаний. Когнитивный подход позволяет описать не только единицы и структуру определённого дискурса, но и перейти к моделированию структуры сознания, поведения, действий участников коммуникации (исполнитель-слушатель). Такого рода моделирование когнитивных знаний участников коммуникативных актов песенного дискурса может осуществляться через анализ значимых и частотных фонетических, лексико-стилистических, синтаксических средств выразительности, моделей феноменов языка и речи, метафорических и идиоматических моделей, которые могут присутствовать в вербальном компоненте произведения. Использование когнитивного подхода к анализу песенного дискурса представляет возможность не только для применения теоретических знаний в практических целях, но и для расширения теоретико-методологической базы исследования и выявления определённых закономерностей реализации и функционирования мультимодального дискурса в сфере конкурентно-репрезентативного конкурса Европы.

К изучению песенных текстов целесообразным является применение дискурсивного подхода. А.Н. Баранов и П.Б. Паршин отмечают, что с языковой точки зрения дискурсивные практики предстают как тенденции в использовании близких по функции, альтернативных языковых средств выражения определённого смысла (вариативных интерпретаций действительности) [Баранов, Паршин, 2000]. Кроме того, важно понимать, что дискурсивный подход может найти применение в частоте и в качестве использования различных вербальных явлений. Например, фонетический, морфологический, синтаксический и семантический уровни могут определить совокупность дискурсивных практик, принятых или официально разрешённых в определённой установленной коммуникации между говорящими в конкретной сфере деятельности или при обсуждении какой-то темы [Баранов, 2001]. Произведения

(тексты) конкурса «Евровидение» ограничены во многих аспектах: запрещено использовать политический дискурс, употреблять разного рода инвективы, плагиат, нападки на личность и многое другое [Rules, Электронный ресурс]. В некоторых типах дискурса речевые практики ограничены и закреплены институционально – в виде законов, постановлений или жёстко действующих неформальных соглашений между участниками [Баранов, 2018]. Поэтому применение дискурсивного подхода к изучению песенных текстов заведомо ограниченных (согласно правилам международного конкурса) является целесообразным для данного исследования с целью доказывания или опровержения пунктов, которые могут быть использованы имплицитно авторами текста.

Известно, что теоретическая база основных понятий дистрибутивного подхода к изучению языка принадлежит Л. Блумфильду [Блумфильд, 1968], которая была расширена и глубоко раскрыта в работах З. Харриса. Он писал, что при анализе учёные сталкиваются «не с речевой деятельностью в целом, но с регулярностями определённых признаков речи, которые заключаются в повторяемости признаков друг друга в пределах высказываний» [Harris, 1970, p. 790]. Дистрибутивный подход также является значимым для исследования песенных текстов, потому что порой несложные и довольно популярные произведения состоят только из нескольких речевых актов, высказываний, фраз. В целом эти выражения могут быть наделены особыми приёмами воздействия, имплицитной информацией, характеристиками «языка вражды», речевыми актами призыва и т.д.

В данном исследовании изучение «языка вражды», который может быть продемонстрирован эксплицитно или имплицитно, возможно с помощью качественного контент-анализа. Такой метод направлен на понимание изучаемых явлений, на анализ взаимосвязей и процессов между этими явлениями, он ориентирован на совокупность и сложность вербальных явлений,

а также на изучение единичных случаев [Кирпиков 2018; Шалак, 2004; Krippendorf, 1980]. В ходе данного исследования, где объектом являются песенные тексты, созданные согласно правилам конкурса, необходимо применить именно качественный контент-анализ. Он поможет внедрить содержательную сторону песенного текста в конкретный социально-общественный контекст, понять намерения автора, подробно рассмотреть причины и следствия конкретных проблем, затрагиваемых в произведении.

Выявление и рассмотрение различных подходов к изучению приёмов речевого воздействия в песенных текстах было принято использовать в исследовании необходимые и эффективные методы:

- *фонетический анализ*, позволил рассмотреть использование в песенном тексте перцептивную функцию различных приёмов воздействия фонетической стороны языка;

- *лексико-стилистический анализ*, который позволил проанализировать структурную форму речи, использование значимых, редких или частотных средств выразительности, которые могут воздействовать на реципиента;

- *синтаксический анализ*, предполагающий выявить определённые закономерности построения песенных текстов, показать тенденции, которые авторы при создании текста используют в качестве приёмов вербального воздействия на уровне предложения;

- *семантический анализ*, который заключался в выявлении и описании плана содержания слова, выражения, предложений песенного текста, а также эксплицитной или имплицитной информации;

- *дискурс-анализ*, позволяющий исследовать экстралингвистические характеристики песенного текста, которые способствуют созданию определённых смыслов, имплицитной информации;

- *качественный контент-анализ* позволил рассмотреть конкретные употребления «агрессивного языка» в песенном тексте;

- *дистрибутивный анализ*, позволяющий изучить окружение определённых единиц в песенном тексте;
- *сравнительно-сопоставительный анализ*, позволил зафиксировать некоторые закономерности использования различных вербальных средств выразительности, приёмов речевого воздействия в разных языках, на которых исполнялись произведения конкурса;
- *функционально-прагматический анализ*, который помогает охарактеризовать иллокутивную функцию высказывания и определить тип речевого акта;
- *классификация*, позволяющая установить определённые тематические направленности песенного дискурса конкурса «Евровидение», а также описать важные и актуальные проблемы для адресантов конкурса.

Исследование и анализ эмпирического материала проходил в несколько этапов. Прежде всего, был собран корпус из 190 песенных текстов Евровидения участников XXI в. с 2001 г. до 2019 г., попавших в «Топ-10» зрительского голосования (Приложение Б).

Массивы песенных текстов были проанализированы в диахроническом срезе исследования (с начала 2001 г.). Для каждого параметра исследования были выбраны специальные шифровки отдельных интересующих нас речевых актов, высказываний, слов в песенном тексте. Такого рода шифровка представлена в виде выделения или подчёркивания фрагментов текста с последующей комплексной характеристикой и аннотацией. Кроме того, в качестве шифровки, например, были использованы фонетические, лексико-стилистические, синтаксические средства выразительности, феномены языка и речи, имплицитная информация, «языка вражды», которые непосредственно связаны с конструированием в лингвистике приёмов речевого воздействия.

2.2 Средства выразительности языка как приёмы речевого воздействия в песенном дискурсе

В данном параграфе мы проводим комплексный анализ песенных текстов на разных языках, в которых, в первую очередь, исследуется применение частотных средств выразительности как приёмов речевого воздействия на фонетическом, лексико-стилистическом и синтаксическом уровнях. Использование и употребление авторами композиций тропов [Приходько, 2008], феноменов языка и речи [Баранов, 2018] в вербальной стороне песенного дискурса превращает структуру произведения в художественный текст, что является живым воплощением реализации и функционирования определённых аспектов языка. В этом параграфе рассмотрены наиболее частотные и продуктивные средства выразительности в песенных текстах, передающие конкретную тему, форму, содержание и намерения автора.

2.2.1 Фонетическая организация песенного текста

Значимость фонетической организации текста, а именно средств выразительности, в различных текстах признаётся рядом отечественных и зарубежных исследователей [Валуйцева, 1987, 2020; Орлова, 2013, Шелестюк, 2014; Burridge, 2004; Crystal, 2010; Graham, 2017; Hodge, 1985]. В нашем диссертационном исследовании мы выделяем основные подходы к изучению звукообразности в языке и тексте:

1. Психолингвистический подход (обращение к различным экспериментальным методикам, которые позволяют выявить ассоциативные значения звуков как внутри самого текста, так и вне его) [Орлова, 2013, с. 95].

2. Текстофоносемантический подход (необходимость значимости звуковых повторов, определение слов-сигналов текста, в которых функционирует определённый звуковой комплекс) [Там же].

3. Лингвофоносемантический подход (область изучения лексикологии и лексической семантики, которая рассматривает мотивированность слова как знака) [Там же].

4. Суггестивный подход (предусматривает анализ и описание суггестивности формальной оболочки текста) [Шелестюк, 2014].

Н.И. Мокрова в своём исследовании изучила особую звуковую организацию песенного текста на примере кёльнских диалектных произведений. В песне слова и музыка, которые взаимодействуют друг с другом, обеспечивают целостность произведения и его коммуникативный эффект [Мокрова, 2015, с. 415]. Е.В. Мякотин считает, что текст в любом случае должен «подстроиться» под музыку, её правила, ритм [Мякотин, 2006]. Это может выполняться с учётом формальной макроструктуры песенного текста (вступление, куплет, рефрен, бридж) и фонетической организации композиции (рифма, аллитерация, ассонанс, звукоподражание).

Бесспорно, в фонетической системе любого языка важны средства выразительности, которые способствуют передачи, выделения, различения определённых единиц языка: звуков и слогов (в песенном тексте они могут реализовываться в качестве междометий), слов, словосочетаний, фраз, предложений. Если сохранять правила построения поэтического текста, то целесообразно упомянуть, что для песенного текста характерна интонация при исполнении композиции, а также рифма, соблюдение слога, размера. Все эти компоненты помогают исполнителю передать экспрессивность звучащей речи.

В данном исследовании уделяется внимание именно строению и форме песенных текстов Евровидения, поэтому важно отметить, что средства выразительности на фонетическом уровне способны приблизить к истинности - некой вспомогательной помощи для успешного речевого воздействия на адресата.

Рифма является одним из сильных средств фонетики. Н.И. Мокрова выделяет следующие функции, которые выполняет данное фонетическое средство:

1. Ритмическая (образует стихотворение, в данном случае рифма – это явление ритма);
2. Фоническая (здесь рифма выступает как опорная позиция для звукописи целого текста);
3. Интонационная (способствует возникновению логического ударения, в результате чего рифмующееся слово резко выделяется из речевого потока, поэтому к нему привлекается особое внимание реципиента);
4. Семантическая (существенный компонент поэтической речи заключается в выборе рифмующихся слов и их взаимоотношение с точки зрения значения) [Мокрова, 2015].

Песенные тексты конкурса Евровидение рассчитаны на широкий круг слушателей не только Европы, но и других континентов, поэтому авторы не «нагромождают» композицию, используют простые рифмы. Практически во всех трёхминутных композициях в текстах произведений можно её встретить: “caldo – arrivando”, “Ramadan – Chan”, “detto – petto” [Soldi (Italy-2019), Электронный ресурс], “thunder – under”, “lover – discover”, “attack – back” [Rhythm Inside, (Belgium-2015), Электронный ресурс], “alone – own”, “find – mind”, “blue – too” [Never Ever Let You Go (Denmark-2001), Электронный ресурс], “соскочит – перехочет”, “клеммы – темы”, “гаси – проси” [He верь, не бойся (Russia-2003), Электронный ресурс], “amar – dar”, “querer – aprender” [Amar Pelos

Dois (Portugal-2017), Электронный ресурс], “szemed – engemet”, “szemem – bennem” [Origo (Hungary-2017), Электронный ресурс] “errance – importance”, flames – femmes” [Requiem (France-2017), Электронный ресурс], “hömlulaust – tilgangslaust”, “blekkingar – refsingar” [Hatrið mun sigra (Iceland-2019), Электронный ресурс] и т.д.

Важно отметить, что в некоторых песенных текстах отсутствуют рифмы. Такие композиции передают небольшое повествование, погружая адресата в определённую проблематику. Кроме того, они содержат другие средства выразительности, то есть в данном случае не делается акцент на сохранение поэтического лирического текста. Примеры можно проследить во многих композициях:

A broken heart is all that's left

I'm still fixing all the cracks

Lost a couple of pieces when

I carried it, carried it, carried it home [Arcade (The Netherlands-2019), Электронный ресурс].

Такая тенденция прослеживается в песенных текстах, которые стали победными на конкурсе. Стоит добавить, что композиции, где не использована рифма, в популярной музыке характеризуют медленные произведения (баллады), в которых может прослеживаться не только тема любви, но и другие, например, политический контекст:

We could build a future

Where people are free

to live and love.

The happiest time [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Однако в таких песенных текстах всё же можно встретить рифмы, например, в рефрене, но в куплетах зачастую отсутствует одно из сильных средств фонетики [Hold Me (Azerbaijan-2013), Электронный ресурс; LoveWave

(Armenia-2016), Электронный ресурс; Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс; Sound Of Silence (Australia-2016), Электронный ресурс; Suus (Albania-2012), Электронный ресурс и т.д.].

Лингвистический анализ песенных текстов, которые вошли в «десять лучших» по версии зрителей, показал, что **аллитерация** не является исключением применения частотного средства фонетики. «Гармония согласных» – одно из наиболее важных изобразительных средств, воздействующих на слух и даже подсознание [Приходько 2008, Рыжкова-Гришина 2015]. В речевых актах, где использовано фонетическое средство выразительности, можно встретить и другие лексико-стилистические феномены языка. Таким образом, происходит взаимодействие средств выразительности, которое способно сильнее воздействовать на адресата:

Now my heart awakes to the sound of silence

And it beats to the sound of silence [Sound Of Silence (Australia-2016), Электронный ресурс].

В этом примере прослеживается не только использование аллитерации, но и олицетворения “my heart awakes” («моё сердце пробуждается»), метафоры “the sounds of silence” и эпитеты в речевых актах композиции.

В песенном тексте Великобритании “It's my time, it's **my time** / **My moment**, **I'm** not gonna let go of it” [It's my time (The United Kingdom-2009), Электронный ресурс] использована аллитерация звуков ‘m’ и ‘t’, первое выражение, в котором отсутствует шифровка, мы не можем отнести к примеру аллитерации, так как использован лексический повтор. Безусловно, с помощью лексического повтора можно создать аллитерацию, однако мы не будем учитывать это в примерах фонетических характеристик песенного текста. На примере итальянского языка продемонстрировано также использование нескольких повторяющихся согласных звуков:

Te la prenderai per un bugiardo

Ti sembrava amore ma era altro [Soldi (Italy-2019), Электронный ресурс].

Италия всегда исполняет композиции на родном языке, в редких случаях в песенных текстах для понимания содержания рефрена могут употребляться и другие языки, например, английский, арабский. Если рассмотреть песенные тексты на итальянском языке, то во всех, которые по зрительскому голосованию попали в «десять лучших», можно обнаружить аллитерацию: “**Non** mi avete fatto niente <...> / Ingressi separati della stessa casa” [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс], “**Intellettuali** nei caffè, / **internettologi**, <...> / coca dei **popoli**, **oppio** dei **poveri**” [Occidentali's Karma (Italy-2017), Электронный ресурс], “**Dimmi** che **mai** / **Che non mi** lascerai **mai**” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс], “**Annullo** ogni tuo **singolo dolore**” [L’Eaenziale (Italy-2013), Электронный ресурс].

В других произведениях конкурса Евровидение на славянских языках (русском, украинском, сербском, боснийском) авторами текста используется аллитерация. В данном случае важно сказать о прогнозировании. Если слушатель (например, португалец) не знает славянских языков, то фонетические средства будут неотъемлемыми помощниками в плане воздействующей вербальной стороны композиции. Так, функционирование аллитерации возможно проследить в следующих произведениях конкурса в сочетании с другими средствами выразительности:

Хочет - не хочет, любит - не любит

Кто-то отс[ц]танет, кто-то соскочит

Кто-то устанет и перехочет [Не верь, не бойся (Russia-2003), Электронный ресурс].

Љубиши ме ко балавица, није те срам

Београд, Београд, ја безобразан

Не једном, не двапут, три пута не

Београд, Београд, три пута, по нашки је [Ово је Балкан (Serbia-2010), Электронный ресурс].

Фонетическое средство выразительности языка выполняет воздействующую функцию и в произведениях на вымышленном языке. Так, в песенном тексте “Sanomi” представителей Бельгии 2003 года аллитерация и ассонанс являются самыми главными и эффективными компонентами вербального продукта:

Sanomi helé, manilla keranu

Aliya irema nia lago, ture madilé

Sanomi helé, manilla keranu

Aliya irema nia madilé

<невербальный компонент>

Kenatu narilé, lakenatu narilé

Pasema niamo ture saro, delamaoré

Kenatu narilé, lakenatu narilé

Pasema niamo ture sanisi [Sanomi (Belgium-2003), Электронный ресурс].

Композиция Бельгии заняла второе место, несмотря на то, что исполнялась на вымышленном языке [Eurovision, Электронный ресурс].

В композициях на французском языке также прослеживаются частотные случаи употребления аллитерации: “**P**uisqu’il faut dire, **p**uisqu’il faut **p**arler de soi / <...> Oh juste **m**on **â**me / **M**on **â**me et **m**a voix” [Je N'ai Que Mon âme (France-2001), Электронный ресурс], “Pour se **l**aiss**er** **a**ller au rythme de l'année” [Allez Olla Olé (France-2010). Электронный ресурс], “Des **a**mours **m**eurent, des **a**mours naissent / Les siècles passent et disparaissent / <...> **E**mbrasse-**m**oi, dis-**m**oi que tu **m**'aimes” («Любовь умирает, любовь рождается / Века проходят и исчезают») [Requiem (France-2017), Электронный ресурс]. В последнем примере помимо аллитерации используется и другое лексическое средство выразительности – олицетворение – «любовь умирает, любовь рождается».

В других композициях на разных языках также использовано фонетическое средство выразительности: “We are standing closely skin to skin” [Work Your Magic (Belarus-2007), Электронный ресурс], “Wer **Liebe lebt**, wird unsterblich sein / Wer **Liebe lebt**, ist niemals allein” [Wer Liebe Lebt (Germany-2001), Электронный ресурс], “Siento algo **nuevo en mi interior**” [Europe’s Living A Celebration (Spain-2002), Электронный ресурс], “**Молитва**, као жар на мојим уснама је, **молитва**, место речи само име твоје” [Molitva (Serbia-2007), Электронный ресурс] и др.

Аллитерация внутри речевого акта способствует фонетическому выделению и повтору лексем с целью подчеркнуть эмоциональную выразительность, логическую и семантическую значимость ключевых слов. Стоит отметить, что каждый песенный текст имеет свою определённую тематическую направленность. Например, в композиции 2007 года представителей Болгарии, занявших 5-е место, идея произведения заключается в том, чтобы рассказать адресатам о природе через любовную историю [Eurovision, Электронный ресурс]. Композиция “Water” была исполнена на болгарском языке. В песенном тексте содержатся разнообразные средства фоники, которые передают основную идею произведения:

Море, малка моме, ий...

<невербальный компонент>

Море, море, пее, ий...

Море, Митра пее на реката

Митре ле, ий... Митре ле

Море, на реката, до гората

Митре ле, ий... Митре ле

<невербальный компонент>

Море, йоздол иде, лудо младо

Митре ле, ий... Митре ле

Море, лудо младо, конче води

<...>

<невербальный компонент>

<...>

<невербальный компонент>

Море, лудо младо, конче язди

Митре ле, ий... Митре ле

Море, конче язди, мома любви

Митре ле, ий... Митре ле

<невербальный компонент>

Тара-ду-да дай-ду-дара дара-ду-да,

Митре ле

<невербальный компонент>

<...> [Water (Bulgaria-2007), Электронный ресурс].

В приведённом песенном тексте «Mitra» – это божество, которое связано с дружбой, согласием и солнечным светом. Аллитерация способствует выделению основных слов-сигналов в композиции, которые передают замысел произведения: главные действующие лица «малка моме» («маленькая девочка»), «лудо младо» («сумасшедший парень»), «Mitra» (божество, которое связано с дружбой, согласием и солнечным светом); семантическое поле понятия «природа» - «море», «реката» («река»), «гората» («лес»). В конце произведения можно выделить повторение согласных звуков, которые имитируют барабанный звук. Поэтому в этом случае особый интерес представляют размышления Е.И. Замятина на тему ассоциаций звуков в русском языке: «Всякий звук человеческого голоса вызывает в человеке известные представления, создаёт определённые звукообразы. Например, Р – ясно говорит о чём-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л – о чём-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Н – о чём-то нежном, возможно, вызывает ассоциации

снегопада, ночи, неба. Д и Т – говорит о чём-то душном, тяжком, о тьме. М – о миле, мягком, о матери, о море» [Солганик, 1996, с. 19]. Смысловая звукопись (лексические ассоциации) – это некоторые подобия звуковой оболочки слова, многократное повторение звуков логически выделяемого слова в ряду соседних слов на протяжении всего аллитерационного ряда [Приходько, 2008, с. 28].

В песенных текстах Евровидения встречается **ассонанс**. Особенно гармоничный повтор гласных наглядно продемонстрирован в примерах с языками романской группы: “**V**olviendo loco con” [Dile Que La Quiero (Spain-2001), Электронный ресурс], “**A**nullo ogni tuo singolo dolore” [L’Eaenziale (Italy-2013), Электронный ресурс], “**A**ltre a far l'amore” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс], “**D**iz que vivi para te amar <...> / **C**ansado e sem nada p'ra dar” [Amar Pelos Dois (Portugal-2017), Электронный ресурс] и т.д.

В песенных текстах на славянских языках ассонанс также является частотным компонентом, создающий благозвучие гласных звуков: “**U** kosu stavi ruzmarin” [Lejla (Bosnia & Herzegovina-2006), Электронный ресурс], «**А** лажем ако кажем / Молитва, као жар на мојим уснама је» [Molitva (Serbia-2007), Электронный ресурс], «**К**о ли милује мило моје» [Oro (Serbia-2008), Электронный ресурс], «**И** на вољу мою[jy] душу не пустил» [Mamo (Russia-2009), Электронный ресурс] и т.д.

Композиции на английском языке по содержанию в большинстве случаев просты с вербальной точки зрения: речевые акты (стихи) могут состоять из одного или двух слов, не использованы средства выразительности, множество лексических повторов и т.д. Поэтому ассонанс в английском языке песенных текстов Евровидения практически отсутствует. Однако в ходе исследования были выявлены некоторые случаи употребления фонетического средства выразительности: “**S**ilence ri|ɪ|ngi|ɪ|ng i|ɪ|nside my head” [Arcade (The Netherlands-2019), Электронный ресурс], “**M**a|eɪ|y the winter sta|eɪ|y awa|eɪ|y” [Apricot Stone (Armenia-2010), Электронный ресурс], “**M**y se|i:|cre|ɪ|t combi|ɪ|nation i|ɪ|t's a

my|ɪ|stɛrɪ|i| for you” [Secret Combination, (Greece-2008), Электронный ресурс], “Take a chance, and take a ho|oo|ld gi|ɪ|ve i|ɪ|t a|ɔ:|ll / Gi|ɪ|ve i|ɪ|t a|ɔ:|ll and turn i|ɪ|t to go|oo|ld [This Is Our Night (Greece-2009), Электронный ресурс] и др.

Таким образом, при создании трехминутного песенного текста Евровидения использование ассонанса и аллитерации может быть намеренным или ненамеренным. Выявление фонетических средств выразительности в отдельных речевых актах произведений говорит о цели психологического воздействия на реципиентов, чтобы погрузить их в определённую эмоциональную сферу, передать чувства, эмоции, душевное состояние, создать определенное настроение.

Ещё одним важным средством воздействия в песенном тексте может быть **звукоподражание (идеофон)**. Бесспорно, такие «слуховые впечатления» в мультимодальном дискурсе актуальны по причине легкого запоминания. Прежде всего, стоит обратить внимание, что названия произведений, в которых содержится звукоподражание, на конкурсе представлено внушающее количество [Allez Ola Olé (France-2010), Электронный ресурс; Drip drop (Azerbaijan-2010), Электронный ресурс; Düm Tek Tek (Turkey-2009), Электронный ресурс; Ora (Greece-2010), Электронный ресурс; Tick-Tock (Ukraine-2014), Электронный ресурс; Yodel It! (Romania-2017), Электронный ресурс]. Возможно, идеофоны способны изначально визуально воздействовать на адресата, предварительно слушатели даже могут и не знать текст или мелодию. В 2018 году зрителям заполнился вербальный и невербальный компоненты произведения “Toy”, которое одержало победу в Лиссабоне. В песенном тексте, как показал анализ, действительно много речевых актов, где можно встретить различные виды идеофонов: “*Ree, ouch, hey, hm, la <...>/ Pat pat pa hoo, turram pat pa hoo / He's a baka-mhm-bakabakabaka-mhm boy / I'm not your baka-mhm-bakabakabaka-mhm / Cululoo, cululoo*” [Toy (Israel-2018), Электронный ресурс]. Важно отметить, что в звукоподражаниях “baka-mhm-baka” и “cululoo, cululoo” имеется имплицитная

информация. Образ исполнителя передаёт крик птицы (курицы). Поэтому в одном речевом акте исполнитель «называет» парня «петухом, петушком» (к обращению “boy”), а в другом берёт отрицательную роль на себя “I’m not your *baka-mhm*” («Я не твоя курочка»). Кроме того, в приведённом речевом акте стоит обратить внимание на слово “baka”, которое в японском языке имеет значение «дурак, глупый» (“ばか”) [Зарубин, 1988]. При этом исполнитель имитирует в данном речевом акте взмахи крыльев локтями, что является невербальным компонентом. Также автор песни заменяет другие высказывания, используя идеофоны, чтобы продемонстрировать мнение, содержащее какую-либо оценку. Так, в выражении “Money men *bling-bling*” звукоподражание использовано с целью «напомнить» о дискриминации женщин в современном мире. В имплицитном высказывании автор текста «намекает» (приём речевого воздействия), что мужчинам платят больше, чем женщинам. Такого рода звукоподражание было позитивно воспринято слушателями по всему миру, что стало одной из причин популярности песни “Toy”.

В других песенных текстах использованы другие идеофоны, которые выступают в роли вспомогательных средств, описывающие действия, впечатления, природные явления: “I know you ‘*bop-whop-a-lu bop*’ on his wood bamboo” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс], “*He-lo e loi-la*” [Spirit in the Sky (Norway-2019), Электронный ресурс], “These tear drops / That *drip drop, drip drop / Drip drop, drip drop*” [Drip Drop (Azerbaijan-2010), Электронный ресурс], “Кырзалом *жон-жон-жон*” [Party For Everybody (Russia-2012), Электронный ресурс] и т.д. Кроме того, в композиции представителей Франции использованы футбольные идеофоны со стандартной формой призыва: “Allez, allez, allez... *ola, olé... <...> / Tout le monde, dam badam... / Badabadam badam...*” [Allez Ola Olé (France-2010), Электронный ресурс]. Данный песенный текст практически весь построен на звукоподражании и призывах к ним. Имитация барабана через идеофон “badabadam badam” усиливает своё

воздействие на восприятие через взрывные звуки |b| и |d|. Примечателен тот факт, что в песенном тексте использование звукоподражаний имеет положительное воздействие на адресата. Во-первых, они легко распознаются в композиции и быстро запоминаются. Во-вторых, некоторые звукоподражания, как спортивные призывы, являются интернациональными, поэтому те реципиенты, которые не владеют определёнными иностранными языками, с большей вероятностью оценят произведение, в котором употреблены такого рода идеофоны.

Таким образом, звуки в их намеренном или ненамеренном употреблении в определённом песенном тексте в виде средств выразительности могут стать символами восприятия сложного мультимодального дискурса, который при этом содержит в себе другие вербальные и невербальные компоненты. Рассматривая и анализируя песенные тексты, можно сказать, что аллитерация, ассонанс и звукоподражание являются значимыми языковыми феноменами произведений, с помощью которых происходит воздействие на адресата.

В 2015 году представитель Бельгии на конкурсе «Евровидение» в Вене исполнил песню “Rhythm inside”, которая заняла четвёртое место по зрительскому голосованию и стала предметом мемов среди молодёжи из-за лексического повтора, в котором содержится фонетическое средство выразительности:

We gonna ra-pa-pap, ra-pa-pap

We gonna ra-pa-pap tonight

We gonna ra-pa-pap, ra-pa-pap

We gonna ra-pa-pap tonight

We gonna ra-pa-pap, ra-pa-pap

We gonna ra-pa-pap tonight

We gonna ra-pa-pap, ra-pa-pap

We gonna ra-pa-pap tonight [Rhythm inside (Belgium-2015), Электронный ресурс].

Выражение “ra-ra-рар”, в котором присутствует аллитерация и ассонанс повторяющихся звуков [р] и [а] можно отнести в целом к идеофону. Рассматриваемое в контексте песенного текста речевой акт “ra-ra-рар” имеет несколько вариантов перевода: 1. «отбивание дроби» под музыкальный ритм; 2. оторваться под музыку, веселиться [Словарь молодёжного сленга, Электронный ресурс]. Действительно, фонетические средства выразительности запоминаются, употребляются и воспроизводятся людьми уже вне песенного текста, приобретая новое семантическое значение в качестве уже самостоятельной лексемы. Поэтому средства фонетики имеют особенную воздействующую силу в произведениях.

Комплексный анализ песенных текстов конкурса «Евровидение» показал, что основными фонетическими приёмами речевого воздействия композиций являются рифма, аллитерация, ассонанс и звукоподражание. Они могут взаимодействовать с другими приёмами речевого воздействия и усиливать суггестию речевых актов песенного текста.

2.2.2 Лексико-стилистическая организация песенного текста

Рассмотрим основные лексико-стилистические средства выразительности песенных текстов «Евровидения», которые могут способствовать усилению восприятия эксплицитной или имплицитной информации.

Эпитет является частотным средством выразительности в песенных текстах, обозначающий внешний облик, окружающую обстановку, пейзажные зарисовки, порой психологическое состояние: “*the clear horizon*” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс], “*cattive abitudini*” [L’Eaenziale (Italy-2013), Электронный ресурс], “*the magic power*” [Work Your

Magic (Belarus-2007), Электронный ресурс], “*the starry night*” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс], “*northern girl*” [Northern Girl (Russia-2002), Электронный ресурс], “*beautiful mess*” [Beautiful Mess (Bulgaria-2017), Электронный ресурс], “*silver skies*” [Requiem (France-2017), Электронный ресурс], “*crazy fast life*” [Sound Of Silence (Australia-2016), Электронный ресурс], “*empty desire*” [Color of Your Life (Poland-2016), Электронный ресурс], “*cool vibes*” [Cool Vibes (Switzerland-2005), Электронный ресурс], “*unsubstantial blues*” [Unsubstantial Blues (Hungary-2007), Электронный ресурс], “*wild dances*” [Wild Dances (Ukraine-2004), Электронный ресурс], “*shady lady*” [Shady Lady (Ukraine-2008), Электронный ресурс], “*secret combination*” [Secret Combination (Greece-2008), Электронный ресурс], “*нове бојум*” [Molitva (Serbia-2007), Электронный ресурс], “*καλή κυρά*” («честная девушка») [Alcohol Is Free (Greece-2013), Электронный ресурс] “*hóbortos álmok*” («причудливые мечты») [Kedvesem (Hungary-2013), Электронный ресурс], «*gorąca krew*» [My Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014). Электронный ресурс], “*un Paradis perdu*” («потерянный рай») [J'ai Cherché (France-2016), Электронный ресурс] и т.д. В приведённых примерах содержатся различные виды эпитетов, которые придают песенному тексту художественный образ. Примечательно, что большинство названий композиций (Греция-2008, Россия-2002, Украина-2004, Украина-2008, Швейцария-2005 и другие) уже содержат в себе данное средство выразительности. Эпитеты реализованы во всех языках композиций, которые были представлены аудитории на конкурсе.

Гипербола редко встречается в композициях песенных текстов конкурса: “I see a million burning stars” [Always (Azerbaijan-2009), Электронный ресурс], “For a thousand years, through a million tears with a hungry heart, every day apart” [I’ve Been Waiting for This Night (Lithuania-2016), Электронный ресурс]. В приведённых примерах гипербола взаимодействует с другими лексическими средствами языка: эпитеты “burning stars”, “a hungry heart”; аллитерация “For a

thousand years, through a million tears with a hungry heart”, ассонанс “a mi[ɪ]lli[ɪ]on tears wi[ɪ]th” [I’ve Been Waiting for This Night (Lithuania-2016), Электронный ресурс].

В песенных текстах можно встретить речевые акты, в которых присутствуют **сравнения**. Как показал анализ лексико-стилистической организации произведений, данные средства выразительности можно встретить в любом языке исполнения. Например, победная песня 2007 года на сербском языке содержит сравнения: “*Молитва, као жар на мојим уснама <...> / то небо зна, баи као ја*” [Molitva (Serbia-2007), Электронный ресурс]. В данном примере адресант повествует о молитве, которая как «пламя» исходит из уст. Такой лексический приём воздействия помогает приблизить адресата к более полному пониманию дискурса, передать эмоции и создать определённую психологическую обстановку. В песенном тексте на французском языке с помощью сравнения передаётся послание «новой жизни»: “*Mais demain renaîtra le jour / Comme si nous n'avions pas vécu*” [Requiem (France-2017), Электронный ресурс]. В итальянском языке авторы текста часто используют средство выразительности, которое обогащает речь, а наличие в речевых актах других средств выразительности усиливает воздействие: “*La felicità volava / Come vola via una bolla*”, “*Di volti illuminati come muri senza quadri*” [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. В испанском языке также прослеживаются примеры употребления сравнений для демонстрации действий: “*Y todo vuelve a ser como era entonces*” [Dime (Spain-2003), Электронный ресурс]. В данном примере адресант повествует о том, что «всё становится как прежде». В английском языке использование сравнений можно встретить практически в любой композиции, которая, по мнению зрителей, достойна быть в списке лучших произведений. Например, победная песня 2014 года в названии содержит сравнение, которое усиливает воздействие с помощью призыва: “*Rise like a phoenix*” [Rise Like a Phoenix (Austria-2014), Электронный ресурс]. Сравнение

содержится и в названии другого произведения: *“In a moment like this”* [In A Moment Like This (Denmark-2010), Электронный ресурс]. Кроме того, в английском языке можно заметить речевые акты, в основе которых лежит сравнение, где демонстрируются примеры сопоставления с именами собственными (приём речевого воздействия «ссылка на авторитет», например, известными историческими героями, современниками: *“Moves like Aphrodite / So high above the rest / Smooth like Cleopatra / An angel in a devil's dress”* [Yassou Maria (Greece-2007), Электронный ресурс]. Сравнение с Афродитой имеет нейтральную окраску. Однако образ Клеопатры в данном речевом акте представлен с негативной стороны, так как использовано выражение «ангел в одежде дьявола». Сравнение субъектов/объектов речевых произведений прослеживается в композиции Чехии: *“<...> her skirt goes up like Marilyn Monroe's <...> / She rocking high heels Prada her face like Madonna”* [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. В данном примере автор ссылается на знаменитую сцену с Мерлин Монро, где от внезапного порыва воздуха вентиляционного люка поднимается юбка. Лицо героини, о которой повествует адресант, выглядит, словно облик Мадонны, которой посвящено множество произведений искусства. Также автор текста в данном речевом акте мог упоминать и американскую певицу (Мадонна Луиз(а) Чикконе). Сравнение тесно взаимодействует с другими лексико-стилистическими средствами воздействиями, которые усиливают представление адресата и идею композиции: *“My mind feels like a foreign land”* [Arcade (The Netherlands-2019), Электронный ресурс]. В победном песенном тексте 2019 года можно проследить употребление речевого акта, в котором автор сравнивает разум с «незнакомой, чужой землёй». В других примерах также мы можем проследить и другие взаимодействия сравнений со средствами выразительности: *“You're like a lovewave”* [LoveWave (Armenia-2016), Электронный ресурс], *“Now go sing it like a hummingbird / The greatest anthem ever heard”* [Heroes (Sweden-2015), Электронный ресурс], *“You and*

I we collide / Like the stars on the summer night” [If Love Was a Crime (Bulgaria-2016), Электронный ресурс] и т.д.

Для песенного текста характерны **лексические повторы**, которые могут быть также представлены в основном в виде анафор или эпифор вербального компонента песенного дискурса. Такие средства выразительности способны воздействовать на адресата, потому что несложные речевые акты в виде повторений «задерживаются» и оказываются «на слуху», их легко воспроизвести и напеть. Лексический повтор в песенном тексте можно отнести к приёму речевого воздействия – концентрированному повторению информации. Например, Р.О. Якобсон писал, что повтор можно считать одним из главных и основных принципов повторения стихов [Якобсон, 1985]. Повтор в поэзии – это чередование слабых и сильных долей в размере; фонемы, создающие рифмы (внутренние и внешние); лексемы, акцентирующие авторский замысел, организующие композицию произведения [Приходько, 2008]. В данном разделе мы рассмотрели лексические, синтаксические и фразовые повторы в разных частях песенных текстов. Анализ лексико-стилистической организации композиций конкурса показал, что многие речевые акты наполнены функциями усиления признаков, действий и выразительности посредством повтора. Например, “But it's *cold, cold, cold, cold* when the music dies” [When The Music Dies (Azerbaijan-2012), Электронный ресурс], стоит обратить внимание, что после повтора употреблено олицетворение. Оно помогает создать определённую картину и передать состояние адресанта. “I was looking for some *high high highs yeah / Ah yeah ah yeah ah yeah yeah ah yeah ah yeah*” [Fuego (Cyprus-2018), Электронный ресурс]. В приведённом примере второго речевого акта можно проследить нагромождение междометий. Возможно, такого рода лексический повтор демонстрирует усиление выразительности, либо автор текста посчитал нужным сделать композицию проще в плане содержания на лексическом уровне. “Më lerni të *qaj... qaj... qaj...*” [Suus (Albania-2012), Электронный ресурс]. С

помощью лексических повторов инфинитива “qai” («плакать») на албанском языке и намеренной паузации в речевом акте высказывания адресант акцентирует внимание на длительности действия (три повтора глагола). Так, исполнитель делится своим душевным состоянием с реципиентами. Лексический повтор глагола в повелительной форме часто употребляется в песенном тексте: “*Gimme, gimme, gimme your lovin*” [Gimme (Cyprus-2002), Электронный ресурс]. Такого рода приём может рассматриваться как речевое воздействие, в основе которого содержится не только средство выразительности, но и призыв, побуждение к определённому действию. В песенных текстах в ходе исследования замечены и повторы обращений: “*Mamma, mamma, don't be so down*” [Hey Mamma (Moldova-2017), Электронный ресурс], “*Girl, girl, girl can't you see <...> / Boy, boy, boy, if you're mean*” [Playing With Fire (Romania-2010), Электронный ресурс].

Бесспорно, анафора и эпифора являются одними из основных стилистических фигур речи, которые создают форму песенного текста. Кроме того, они способны воздействовать на адресата, акцентировать внимание зрителя, а также создавать определённые смысловые нагрузки внутри композиции и интонационно усиливать предшествующие слова или выражения. Исследование песенных текстов «Евровидения» показало, что **анафора** часто употребляется авторами в произведениях: «*Кто-то* закрутит провод на клеммы / *Кто-то* замутит новые темы» [Не верь, не бойся (Russia-2003), Электронный ресурс], “*Vote for the winners / Vote (vote), vote (vote)*” [We Are The Winners (Lithuania-2006), Электронный ресурс], “*Everything you do / Everything I fear / Everything on you*” [Everything (Greece-2006), Электронный ресурс], “*She let her body talk / She make the party stop / She gettin' naughty, ya*” [She Got Me (Switzerland-2019), Электронный ресурс], “*J'ai fini le cœur sans défense / J'ai cherché*” [J'ai cherché (France-2016), Электронный ресурс] и т.д. Лексический повтор в виде анафоры прослеживается и в песнях на вымышленном языке:

“*Léala, léala, sorimana, sorimana / Léala, léala, sorimana soléo*” [Sanomi (Belgium-2003), Электронный ресурс].

В песенных текстах конкурса большинство примеров, где использована фразовая анафора: “*Show me your love / Show me how much you care*” [Show Me Your Love (Ukraine-2006), Электронный ресурс], “*We are the win (We are, we are, we are, we are)*” [We Are The Winners (Lithuania-2006), Электронный ресурс], “*Hey you, it's me again / Hey you, stone in my shoe*” [Zero Gravity (Australia-2019), Электронный ресурс], “*I could have told you to slow down and stay down / I could have told you a secret – won't you keep it now?*” [You Are the Only One (Russia-2016), Электронный ресурс], “*Nad rändavad nii päevast päeva / Nad rändavad siis ajast aega*” [Rändajad (Estonia-2009). Электронный ресурс], “*Dile que la quiero / Dile que soy sincere*” [Dile Que La Quiero (Spain-2001), Электронный ресурс] и т.д. В конкурсных произведениях анафора часто используется в рефрене композиции. Например, припев победной песни 2002 года в каждом стихе содержит выражение “*I wanna*” [I wanna (Latvia-2002), Электронный ресурс]. Название композиции соответствует анафоре в рефрене композиции.

С целью усиления тождества соседних речевых актов (стихов), создания ритмообразующего компонента, выделения логической связи смежных строф песенного текста авторы используют лексическую и фразовую **эпифору**: “*Mi chiede come va, come va, come va? / Sai già come va, come va, come va? <...>/ Pensavi solo ai soldi, soldi / Come se avessi avuto soldi, soldi*” [Soldi (Italy- 2019), Электронный ресурс], “*I'm not your toy / Not your toy / You stupid boy / Stupid boy*” [Toy (Israel-2018), Электронный ресурс], “*Dimmi che mai / Che non mi lascerai mai*” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс], “*You'll see forever's here to stay / Forever's here to stay*” [Wer Liebe Lebt (Germany-2001), Электронный ресурс], “*Party for everybody – dance / Come on and dance*” [Party For Everybody (Russia-2012), Электронный ресурс], “*I will be popular, I will be popular / I'm gonna get there, popular*” [Popular (Sweden-2011), Электронный ресурс] и т.д. Кроме

того, с помощью анализа песенных текстов на итальянском языке выявлены примеры употребления анафоры, лексического повтора и эпитеты в смежных речевых актах: “*Dimmi perché quando penso, penso solo a te / Dimmi perché quando vedo, vedo solo te*” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс].

Названия конкурсных композиций содержат семантическое ядро определённой тематической направленности. Например, чтобы выделить его в рефрене, то есть упомянуть адресату, авторы используют **подхват**: “Taken by a *stranger / Stranger things are starting to begin*” [Taken By A Stranger (Germany-2011), Электронный ресурс], “Let's try again and say *goodbye / Goodbye to yesterday*” [Goodbye To Yesterday (Estonia-2015), Электронный ресурс], “Come and *lie to me / Lie to me oh baby*” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. Такая стилистическая фигура речи позволяет выделить семантически важное слово, выражение и привлечь внимание слушателей к названию композиции.

Симплока (охват, окружение, сплетение) – это один из важных компонентов не только лексико-стилистической организации конкурсных произведений «Евровидения», но и синтаксической организации. Примеры данной стилистической фигуры можно обнаружить во многих композициях: «Корка тыр ик нылпиосы, бертйзы мусоосы / Корка тыр ик нылпиосы, бертйзы мусоосы» [Party For Everybody (Russia-2012), Электронный ресурс], “Alcohol, alcohol, alcohol is free / Alcohol, alcohol, alcohol is free” [Alcohol Is Free (Greece-2013), Электронный ресурс], “She calls for help / She calls for help” [Running (Hungary-2014), Электронный ресурс], «Не верь, не бойся / Не верь, не бойся» [Не верь, не бойся (Russia-2003), Электронный ресурс], “They scream / They scream” [Scream (Russia-2019), Электронный ресурс] и т.д. Симплока способна акцентировать внимание реципиента на определённой мысли, выделить связь элементов песенного текста, придать характерную выразительность произведению.

Анализ конкурсных произведений показал, что лексический повтор – это неотъемлемая часть вербального компонента песенного дискурса. Повтор может выполнять различные функции в тексте, например, как уже было сказано выше, для привлечения внимания реципиентов, усиления выразительности в определённых речевых актах (чаще в рефрене композиции), передачи чувств адресанта, выражения главной мысли автора. Такое концентрированное повторение информации является частотным и эффективным приёмом речевого воздействия.

Слова и музыка могут создать яркие, выразительные и фантастические образы. Представление и восприятие таких картин может быть продемонстрировано с помощью **олицетворения**: “I bol me prti kao sjena” («И боль следует за мной как тень») [Lejla (Bosnia & Herzegovina-2006), Электронный ресурс], “Love's carving it in my heart” («Любовь высечет это в моём сердце») [Never Let You Go (Russia-2006), Электронный ресурс], “Mentre il mondo cade a pezzi” («Мир рассыпается на части») [L'Essenziale (Italy-2013), Электронный ресурс], “Que j'en ai les lèvres de pierre” («Что у меня губы окаменели») [J'ai Cherché (France-2016), Электронный ресурс], “Se o teu coração não quiser ceder / Não sentir paixão, não quiser sofrer” («Если твоё сердце не желает сдаться / Не чувствуя страсти, не желая страдать») [Amar Pelos Dois (Portugal-2017), Электронный ресурс], “Silence ringing inside my head” («Тишина, звенящая в моей голове») [Arcade (The Netherlands-2019), Электронный ресурс], “Fear begins to revel” («Страх начинает пировать») [Under the Ladder (Ukraine-2018), Электронный ресурс] и т.д. Олицетворения в песенных текстах Евровидения не являются частотным компонентом лексико-стилистической организации.

Эмоционально-экспрессивную окраску в песенных текстах конкурса создают **риторические обращения**. Анализ произведений показал, что существуют различные виды обособленных компонентов в речевых актах композиций. Например, обращение исполнителей друг к другу (дуэт): “Come on,

Dave” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс]. Данный пример в песенном тексте демонстрирует смену ролей в исполнении композиции. В песенных текстах присутствуют обращения адресантов к богу, всевышним силам: “Oh God, I need you, anyway” [Running Scared (Azerbaijan-2011), Электронный ресурс], “Come on saints” [What If (Russia-2013), Электронный ресурс], “Lord have mercy” [Yassou Maria (Greece-2007), Электронный ресурс], “Та βήματα μου κάνω ως το Θεό” [Alcohol Is Free (Greece-2013), Электронный ресурс]. Такие обособленные компоненты речи употребляются в контексте помощи, воззвании к небесным силам в повествовании о трудных жизненных обстоятельствах или о любви. Авторами песенных текстов использованы обращения к близким родственникам для погружения адресата в бытовой дискурс композиции: “Daddy, why why why?” [Running (Hungary-2014), Электронный ресурс], «Мамо, а ти ж мені казала» [Mamo (Russia-2009), Электронный ресурс]. В композиции Финляндии зафиксировано обращение, которое относится к религиозному дискурсу: “Brothers and sisters, keep strong in the faith” [Hard Rock Hallelujah (Finland-2006), Электронный ресурс]. В песенных текстах зачастую встречаются обращения к одушевлённым именам существительным: “Wonder Woman, don't you ever forget” [Toy (Israel-2018), Электронный ресурс], “Shake it up, şekerim” [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс], “Girl, it's too soon” [Truth (Azerbaijan-2019), Электронный ресурс], “Baby, I love you... and you?” [Angel (Ukraine-2011), Электронный ресурс], “Ladies, this sure feels right” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс], “Nothing in the world that could stop me, no sir” [Everyway That I Can (Turkey-2003), Электронный ресурс], “Lane moje, ovih dana” [Lane Moje (Serbia and Montenegro-2004), Электронный ресурс], “Don't cry, don't cry, little bird” [Not Alone (Armenia-2014), Электронный ресурс], “Boy, you don't wanna let me down” [Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс] и т.д. Также зафиксировано обращение к неодушевленному имени существительному: “Zero gravity, I am

free” [Zero Gravity (Australia-2019), Электронный ресурс]. Риторические обращения в песенных текстах придают особую выразительность и привлекают внимание реципиентов к задуманной тематике и идее песни.

Идиомы, пословицы, фразовые глаголы являются неотъемлемой частью конкурсных композиций. Они формируют в песенном тексте неделимые выражения, которые способны оказывать речевое воздействие на адресата. Идиома прослеживается в композиции 2001 года: “So let the spirit hit the roof” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс]. Выражение “hit the roof” описывает чувства приступа бешенства, ярости [Oxford Learner's Dictionaries, Электронный ресурс]. Например, в композиции 2019 года использована идиома с целью завершения отношений между бывшими возлюбленными: “I don't need your games, game over / Get me off this *rollercoaster*” [Arcade (The Netherlands-2019), Электронный ресурс]. Такого рода речевой акт, в котором помимо идиомы использован лексический повтор, акцентирующий внимание на имплицитную информацию адресанта, позволяет реципиенту более образно представить завершение отношений. Фразовый глагол “get off” и существительное “rollercoaster” добавляют образы к восприятию замысла автора.

Устойчивые выражения представлены и в других песенных текстах: «Не соли ми рану» [Oro (Serbia-2008), Электронный ресурс], “I tried my best and I came so far” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс], “We are standing closely skin to skin” [Work Your Magic (Belarus-2007), Электронный ресурс], “I want you by my side” [Strings Of My Heart (Croatia-2001), Электронный ресурс], “Tornerò all'origine” («возвращусь к первоисточникам») [L'Essenziale (Italy-2013), Электронный ресурс], “Take a little time then you'll know better” [Hold me (Azerbaijan-2013), Электронный ресурс], “I'm in love with a fairytale” [Fairytale (Norway-2009), Электронный ресурс], “Take a chance, and take a hold” [This Is Our Night (Greece-2009), Электронный ресурс], “Nad rändavad nii päevast päeva” («день за днём») [Rändajad (Estonia-2009), Электронный ресурс], “It's all black and

white and there's no sunrise” [Hold me (Azerbaijan-2013), Электронный ресурс] и т.д.

В ходе исследования была выявлена поговорка в песенном тексте представителя Польши: “There is no smoke without fire” [Color of Your Life (Poland-2016), Электронный ресурс]. Такие выражения могут являться бесспорными *аргументациями* (приём речевого воздействия) в определённом дискурсе, выполняющие суггестивную функцию.

Фразовый глагол содержит в себе не только культурные компоненты языка, но и в равной степени личностные. Р. Диксон пишет, что «без знания подобных выражений речь иностранца будет неестественной и высокопарной даже при хорошем знании грамматики» [Dixson, 1951]. Поэтому неудивительно, что фразовый глагол широко используется не только в бытовом дискурсе (разговорный стиль речи), но и в других видах институционального дискурса: политический, военный, медицинский, спортивный, административный и т.д. Фразовые глаголы – это пласт фразеологической лексики, который существует непосредственно только в английском языке. Они способны обуславливать национальную окраску вербальной коммуникации [Дмитриева, 2016]. Конкурсные песенные тексты «Евровидения» в своём содержании имеют тот самый пласт фразеологической лексики. Это логично, поскольку большинство композиций исполняется на английском языке, чтобы приблизить к пониманию темы композиции больше аудитории не только в Европе, но и в мире. Фразовые глаголы были выявлены в названиях произведений: [Come Back (The United Kingdom-2002), Электронный ресурс; Die For You” (Greece-2001), Электронный ресурс; Hold On Be Strong (Norway-2008), Электронный ресурс; I Can’t Go On (Sweden-2017), Электронный ресурс; I’m Not Afraid To Move On (Norway-2003), Электронный ресурс; I’ve Been Waiting for This Night” (Lithuani-2016), Электронный ресурс; Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс; The War Is Not Over (Latvia-2005), Электронный ресурс] и т.д.

В песенных текстах представлены другие фразовые глагольные сочетания, демонстрирующие в естественном языке определённые действия и образы. В победном произведении 2001 года выражение “kick the sadness out the door” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс] содержит фразовый глагол, который употреблён в повелительном наклонении. Песенный текст призывает реципиентов к веселью, танцам, вечеринке. Поэтому в данном примере фразовый глагол может воздействовать, побудить адресатов к прослушиванию композиции в определённых условиях, не только на международном конкурсе, но и в домашних или общественной обстановке. В песенном тексте 2015 года фразовый глагол служит неким призывом и апеллирует к названию композиции: “Singing out, singing out / A million voices” [A Million Voices (Russia-2015), Электронный ресурс]. Выражение “sing out” («петь песни, петь громко») позволяет адресанту выполнить функцию объединения реципиентов, призвать людей к пению. Предположительно, что речевое произведение России годом ранее имплицитно могла содержать намёк на негативное отношение к стране в политическом контексте: “No one's gonna bring me down, bring me down” («Никто не сломит меня») [Shine (Russia-2014), Электронный ресурс]. Лексический повтор в рефрене песенного текста акцентирует внимание на взаимоотношения России и Европы⁴. Анализ фразового глагола демонстрирует, что языковые «намёки», как приёмы речевого воздействия, существуют имплицитно в контексте экстралингвистических знаний. Поэтому политическая тематика, которая запрещена правилами конкурса Евровидения, выражается имплицитно намеренно или случайно.

В отдельных случаях фразовые глаголы служат для оформления рифмы в произведении: “I wanna know, wanna know, wanna know what you're looking for / I wanna know, wanna know, wanna know if you'll ask for more” [In A Moment Like

⁴ Почему Россия так стремится победить на «Евровидении» / BBC News [Электронный ресурс]. URL: https://www.bbc.com/russian/russia/2016/05/160513_eurovision_russia_approach (дата обращения 23.07.2019)

This (Denmark-2010), Электронный ресурс], “On a cosmic track, love *attack* / I'm gonna get that rhythm *back*” [Rhythm Inside (Belgium-2015), Электронный ресурс], “I'll swallow *hard* / Fall apart / **Break and bleed but** / You won't see” [Scream (Russia-2019), Электронный ресурс]. Стоит обратить внимание, что в приведённом куплете песни 2019 года использована аллитерация ‘ll’ – ‘ll’ – ‘ll’ / ‘b’ – ‘b’ – ‘b’, поэтому фразовые глаголы в песенном тексте могут выполнять вспомогательную функцию в построении фонетических средств выразительности. В других произведениях также представляется возможным проанализировать употребление фразового глагола: “And every|i| li|l|tle thought wi|ll|lea|i:|d me|i:| right back to you” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс]. Эпитет “every little thought” и фразовый глагол в будущем времени “will lead me right back” снова образуют фонетические средства выразительности – аллитерацию ‘l’ – ‘l’ – ‘l’ – ‘l’ / ‘t’ – ‘t’ – ‘t’ – ‘t’ и ассонанс | i | - | l | - | l | - | i:|. В других примерах фразовые глаголы комбинируют суггестию с фонетическими средствами выразительности: “Get down on my body and love me like it was always meant to be” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс], “Face the fear and **hold** your **head up high**” [Higher Ground (Denmark-2018), Электронный ресурс], “Don't swallow up my soul / Our souls” [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс], “**Won't ever give up** 'cause you're still somewhere out there” [You Are the Only One (Russia, 2016), Электронный ресурс], “Falling out of a perfect dream” [Is It True? (Iceland-2009), Электронный ресурс], “And I would fall out into the night” [Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс], “You can't go back to before / **But** tomorrow will bring even more” [Shine (Georgia-2010), Электронный ресурс], “You can turn the winter into summer” [Give Me Your Love (Sweden-2003), Электронный ресурс], “**Reach out**, I|a|'m ri|a|ight by|a| your si|a|de” [Open Your Heart (Iceland-2003), Электронный ресурс], “That always stays within our hearts / Come on, every|i|body|i| and let i|i|t out” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс] и т.д.

Грамматические вариации фразовых сочетаний глагола можно выявить в рефрене произведения конкурса Кипра: “Coz I’m way up and I ain’t comin’ down <...> / Coz I’m burning up and I ain’t coolin’ down” [Fuego (Cyprus-2018), Электронный ресурс]. Стоит обратить внимание на использование противопоставления (антитеза) в речевых актах песенного текста, в основе которого находятся фразовые глаголы настоящего времени. Оборот поэтической речи способен усилить выразительность противоположных действий речевых актов адресанта. В победной песне 2014 года использовано противопоставление действий: “I rise up to the sky / You threw me down but / I’m gonna fly” [Rise Like a Phoenix (Austria-2014), Электронный ресурс]. Анализируемые речевые акты песенного текста можно представить в дискурсионно-семантическом хронотопе: «взлёт – падение – взлёт». Поэтому два фразовых глагола обеспечивают развитие действий через противопоставление. Фразовые глаголы, синонимичные выражения, анафора, обращение и антитеза способны в песенном тексте создать экспрессивный образ: “*Shine into* my darkness / *Shine into* the night, my rising sun / *Drive away* the madness” [Shine (Russia-2014), Электронный ресурс]. В данных речевых актах слова “darkness”, “night”, “madness” можно считать синонимичными, которые создают образ «тьмы». Обращение к восходящему солнцу “my rising sun” противопоставляется тьме, о которой упоминает адресант. Фразовые сочетания глаголов и анафора усиливают восприятие такого образа. Антитеза и фразовые глаголы создают наиболее точные синтаксические и семантические характеристики песенного дискурса с целью воздействовать и акцентировать внимание адресата в конкретном смысловом речевом отрезке.

Примечательно, что для песенных текстов «Евровидения» характерно частотное употребление фразового глагола “give up” («перестать пытаться сделать что-то, прежде чем закончить, потому что это слишком сложно») [Longman Dictionary, 1995] в разных грамматических формах и синтаксических конструкциях: “I would give up and lose all trials” [LoveWave (Armenia-2016),

Электронный ресурс], “Won't ever give up 'cause you're still somewhere out there” [You Are the Only One (Russia-2016), Электронный ресурс], “Girl, this ain't giving up, it's knowing where to stop” [Standing Still (Germany-2012), Электронный ресурс], “Just the heaven and sea / No, I won't give them up” [Watch My Dance (Greece-2011), Электронный ресурс], “I don't think they'll give up the rage” [We Could Be The Same (Turkey-2010), Электронный ресурс] и т.д.

Таким образом, фразовые глаголы в песенных текстах являются достаточно частым феноменом языка не только потому, что они обладают разнообразием, идиоматичностью значений, но и формируют структуру вербальной стороны композиции, создают фонетические, лексико-стилистические и синтаксические средства выразительности.

Антитеза является частотной стилистической фигурой в песенных текстах. Так, в произведениях были зафиксированы случаи использования противопоставления: “That someone’s the loser, someone’s the winner” [The War Is Not Over (Latvia-2005), Электронный ресурс], “Every day we started fighting / Every night we fell in love” [Fairytale (Norway-2009), Электронный ресурс], “She has always been neither black or white” [Tomorrow (Malta-2013), Электронный ресурс], “Be you enemy or lover / <...> Be you enemy or brother” [Rhythm Inside (Belgium-2015), Электронный ресурс], “Tell me black or white / What color is your life?” [Color Of Your Life (Poland-2016), Электронный ресурс], “Never mind wrong or right” [If Love Was a Crime (Bulgaria-2016), Электронный ресурс] и др. Контраст способствует расширению образов в песенном тексте, придавая ему художественный компонент и обогащая образы.

Топонимы в песенных текстах конкурса «Евровидение» могут быть эффективным лексическим приёмом речевого воздействия. Упоминания стран или столиц в композициях способны выполнять суггестивную функцию. Так, топонимы были зафиксированы в некоторых композициях: “I found them fiery, tender, bright and sweet / In Rome and Paris, Lisbon and Madrid” [Northern Girl

(Russia-2002), Электронный ресурс], «Ну, ну, ну, Helsinki / Україна – це круто? (Круто!) / А Україна – це кльово? (Кльово) / Танцює Europe» [Dancing Lasha Tumbai (Ukraine-2007), Электронный ресурс], «Београд, Београд, три пута, по нашки је» [Ово је Балкан (Serbia-2010), Электронный ресурс], “Κι η πλώρη μας τραβάει για Γρεβενά” [Alcohol Is Free (Greece-2013), Электронный ресурс], “And before I leave, let me show you Tel Aviv” [Golden Boy (Israel-2015), Электронный ресурс]. Слушатели из разных стран «тепло» воспринимают упоминания географических названий, которые связаны с ними по месту рождения, проживания или нахождения. ИмPLICITный топоним с политическим подтекстом зафиксирован в названии и в тексте песни Украины "Dancing Lasha Tumbai": “I want to see – Lasha Tumbai” [Dancing Lasha Tumbai (Ukraine-2007), Электронный ресурс]. Данное выражение было расценено как политическое⁵, потому что замена звуков в речевом акте предполагает фразу “Russia, goodbye”. Однако исполнитель от Украины отрицал тот факт, что «прощается с Россией».

Оксюморон был зафиксирован нами в ходе анализа песни “7th Wonder” Мальты: “Turning in into virtual reality” [7th Wonder (Malta-2002), Электронный ресурс].

Инвективу в современной лингвистике определяют как вид высказывания, выступление против кого-то, содержащее обвинения, оскорбления, резкие выпады, а также грубую брань, бранные (нецензурные) слова и выражения [Кораева, 2011, с. 119]. Бранная лексика по своей природе имеет агрессивный характер, поскольку в ней реализуется намерение говорящего причинить адресату «вред», осудив его, осмеяв, обидев, опозорив, унизив, оскорбив [Маркина, 2019, с. 158]. В.И. Жельвис выделяет значительное число функций бранной лексики [Жельвис, 2001; Жельвис, 2008]. Так, песенные тексты, содержащие сегменты такой лексики, запрещены правилами конкурса

⁵ "Раша гудбай": известный продюсер рассказал, кому был выгоден скандал с Сердючкой на Евровидении 2007 [Электронный ресурс]. URL: <https://styler.rbc.ua/rus/zvyozdy/rasha-gudbay-izvestnyy-prodyuser-rasskazal-1515772522.html> (Дата обращения: 23.07.2019)

«Евровидение» [Rules, Электронный ресурс]. Однако авторы песенных текстов предпринимают различные варианты, чтобы слушатели до финала шоу имели возможность прослушать песенные тексты, содержащие сегменты бранной лексики. Бесспорно, вербальную сторону композиции до проведения конкурса можно изменить: употребить синонимичные выражения общеупотребительной лексики, переписать часть произведения или убрать её. Поэтому употребление и замена различных инвектив в песне до проведения шоу может быть одним из эффективных приёмов речевого воздействия.

В 2007 г. песенный текст России имел несколько выражений, которые можно считать бранной лексикой. Адаптивное действие сексуально-вербальных компонентов в произведении “Song #1” способствовало закреплению образа участниц коллектива: “I’ll get you to my bad ass spinning for you” [Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс]. В данном речевом акте выражение “bad ass”, в котором содержится инвектива, способно выполнять функцию эмоциональной разрядки. Она воздействует на адресатов, оживляет чувства и настрой. В приведённом речевом акте инвектива помогает закрепить образ сексапильного женского коллектива на музыкальном конкурсе Европы. Кроме того, в данном песенном тексте также употреблено бранное слово, которое демонстрирует социальную иерархию, используя ругательство: “I’ve got my bitches standing up next to me” [Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс]. В приведённом речевом акте адресант ссылается на других девушек в группе. Инвектива “b*tches” в песенном тексте может быть употреблена в нескольких значениях: 1. «кто-то, кто будет делать всё, что вы скажете, потому что у вас есть полный контроль над ним», 2. «с юмором между друзьями (номинация подруг)» [Cambridge Dictionary, Электронный ресурс]. Вокалистка женского коллектива с помощью инвективы называет остальных участниц «с**ками», закрепляя их образ перед адресатами. Тематическая направленность песенного текста “Song number one” эксплицитно выражает сексуальное поведение, которое создаётся благодаря определённым

словам, выражениям, инвективам и средствам выразительности, поддерживая атмосферу сексуальной тематической направленности песенного дискурса. Так, встречается ещё одно имплицитное выражение: “Put your cherry on my cake / And taste my cherry pie” [Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс]. Так, в словаре сленга зафиксировано значение: 1. «девственная вагина» [Urban Dictionary, Электронный ресурс]. Организаторы допустили к участию в конкурсе композицию “Song number one”, в которой присутствовали инвективы. Такая ситуация демонстрирует некий рекламный ход со стороны организаторов «Евровидения» с целью создать ажиотаж у поклонников шоу. Произведение “Song number one” в финале конкурса получило 3-е место по результатам зрительского голосования [Eurovision, Электронный ресурс]. Инвективы, которые содержат сексуальную семантику, олицетворяют в песенном тексте то, что противопоставлено повседневности. Такие произведения конкурса раскрывают понятие «секс», где в его структуре задана логика власти, вытаскивания глубинного на поверхность обыденной жизнедеятельности. Бранная лексика, в таком случае, воздействует на адресата, подчиняет к проговариванию и запоминанию. Кроме того, М. Фуко считает, что наше общество несет на себе эмблему говорящего секса [Фуко, 1996]. Инвективы способны лучшим способом передать эмоции, чувства для раскрытия этой темы [Князьков, 2020a].

Существуют другие примеры использования бранной лексики в песенных текстах. Однако перед конкурсом инвективы были заменены авторами иными выражениями. В песенном тексте “I can’t go on” конкурсанта от Швеции 2017 г. первоначальный вариант содержал бранное выражение: “When you look this f*cking beautiful” [I Can’t Go On (Sweden-2017), Электронный ресурс]. Однако вскоре авторы изменили на фонетически идентичное слово “freaking”. Семантическое значение “freaking” выражает гнев к предмету, признаку или действию [Cambridge Dictionary, Электронный ресурс]. Фоносемантическая

организация слов остаётся практически идентичной “f*cking” – “freaking”. Очевидно, что до конкурса реципиенты прослушивают композицию, поэтому инвектива в данном примере запоминается и воспроизводится, несмотря на то, что её в конечном итоге меняют на нейтральное слово. Это также может быть одной из тактик в применении приёмов речевого воздействия. Бранные слова способствуют эмоциональной разрядке, поэтому в данном случае замена слова в песенном тексте “I can’t go on” играет положительную роль. Данная композиция по результатам зрительского голосования заняла 8-е место [Eurovision, Электронный ресурс].

Аналогичная ситуация с изменением лексики авторами в песенном тексте мы можем наблюдать в произведении “Lie to me” Чехии 2018 г. В ходе анализа были выявлены инвективы, которые звучат в официальном клипе композиции⁶. Авторы текста также использовали бранные слова, но перед конкурсом заменили их на общеупотребительные выражения: “But steady lenty motherf*ckers wanna eat my spaghetti”. В период проведения Евровидения изменённый текст выглядел следующим образом: “But steady plenty these greedies wanna eat my spaghetti” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. В лексическом варианте “these greedies” не сохранена фонетическая сторона выражения, в отличие от композиции Швеции, описанной выше. В данном случае авторы сохранили только семантику речевого акта. Во втором куплете первоначальной версии песенного текста можно встретить ещё несколько бранных выражений: “Quit sweet talking me now baby I don't give a f*ck / You should have thought about me before you fu*ked him at the club” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. Устойчивое выражение “I don’t give a f*ck” демонстрирует не только безразличие исполнителя в адрес объекта, но и речевую агрессию. Кроме того, глагол “f*ck” во втором речевом акте передаёт свойство

⁶ Mikolas Josef - Lie to Me (Official Music Video) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DLGfxc3eTNw> (дата обращения 16.11.2019).

театрализации сексуальных действий. В новой конкурсной версии приведённые выше примеры заменены другими выражениями: “Quit sweet talking me now baby I don't give a damn / You should have thought about me back when I was your man” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. Первый анализируемый речевой акт имеет слово “damn” («выражение злости, негодования») [Cambridge Dictionary, Электронный ресурс]. Примечателен тот факт, что фраза “I don't give a damn” было употреблено в фильме 1939 г. “Gone with the wind” («Унесённые ветром»)⁷. Главный герой произносит это выражение девушке в качестве своих финальных строк. В русском языке, например, слово “damn” имеет значение беззлобного ругательства «чёрт». Во втором исследуемом речевом акте меняется семантика выражения: автор текста должен был сохранить рифму в куплете “damn – man”. Чешская композиция заняла 4-е место по результатам зрительского голосования [Eurovision, Электронный ресурс].

В победной песне Израиля “Toy” 2018 г. можно заметить выражение фонетически идентичного с “baka” (с японского языка «дурак»)⁸: “Dancing with my dolls on the motha-bucka beat” [Toy (Israel-2018), Электронный ресурс]. Имеется графическое различие “baka” / “bucka”, но произносятся слова одинаково. Выделенное выражение в приведённом речевом акте имеет созвучие с бранным выражением “motherf*cker”. Данный пример демонстрирует имплицитное употребление инвектива как приёма речевого воздействия в песенном дискурсе. Произведение “Toy” в финале конкурса по результатам зрительского голосования получило 1-е место [Eurovision, Электронный ресурс].

В итальянской песне “Soldi” 2019 г. в рефрене композиции присутствует повтор вульгарного слова в его основном значении “föttere” («пох*р») [Русско-итальянский словарь, Электронный ресурс] для усиления выразительности и

⁷ Унесенные ветром (Gone with the Wind) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/456/> (дата обращения: 17.11.2019).

⁸ См. Фонетическая организация песенного текста

акцентирования внимания: “Dimmi se ti manco o te ne fotti, fotti” [Soldi (Italy-2019), Электронный ресурс]. В данном примере глагол “fòttere” (“fotti”) при переводе на русский язык можно использовать в нейтральном значении просторечия «надуть, провести» [Русско-итальянский словарь, Электронный ресурс], так как у слова есть семантическая вариативность значения. В тексте песни представителей Италии такое выражение в рамках регламента и правил конкурса является допустимым. Кроме того, для носителей других языков такого рода инвектива и вовсе может не восприниматься адресатами. Поэтому в данном случае речевой акт, приведённый выше, может создавать только цельную структуру рефрена, благодаря которой образуется рифма. Организаторы конкурса допустили до участия в шоу песенный текст, в котором глагол “fòttere” может быть вульгарным или просторечным. Данная композиция заняла 3-е место по результатам зрительского голосования [Eurovision, Электронный ресурс].

Инвективы имеют множество свойств и могут выполнять различные функции в песенном тексте, зависящие от дискурса в целом и намерений автора произведения. В ходе анализа было выявлено, что композиции России, Израиля и Италии были допущены до конкурса, а в остальных был изменён текст. Важно отметить, что песни были высоко оценены зрителями в результате голосования [Князьков, 2020а].

2.2.3 Синтаксическая организация песенного текста

С лингвистической точки зрения современные популярные песни характеризуются тем, что в них используются упрощённые синтаксические структуры, характерные для иностранного языка на данном этапе его развития

[Плотницкий, 2005, Самохин, 2010, Трофименко, 2018, Tragaki. 2013, Bohlman, 2017].

В макроструктуре песенных текстов конкурса «Еurovision» авторами используются как простые, так и сложные предложения. Поэтому утверждать, что в композициях массового искусства присутствуют упрощённые синтаксические конструкции, однозначно нельзя. В данном разделе рассматривалась синтаксическая структура определённой части (куплет, рефрен) песенного текста в пределах одного или двух стихов (речевого акта), в зависимости от семантической завершенности тема-рематических отношений. Каждое предложение, созданное автором произведения, не только служит в построении формы композиции, но и выполняет суггестивную функцию. Особую роль в песенном синтаксисе играют средства выразительности (параллелизм, риторические вопросы и восклицания, использование сложных комбинированных предложений с сочинительной, подчинительной и бессоюзной связью).

Так, в ходе анализа были выявлены различные виды (распространённых и нераспространённых) **простых предложений**: “The two of us still know the moves” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс], “Baby, you’re perfect for me” [Düm Tek Tek (Turkey-2009), Электронный ресурс], “I’m in love with a beautiful girl” [I’m Not Afraid To Move On (Norway-2003), Электронный ресурс], “Juego con la arena entre mis pies” [Dime (Spain-2003), электронный ресурс], «Ових дана више и не тугујем» [Lane Moje (Serbia & Montenegro-2004), Электронный ресурс], “Yo la quise tanto” [Para Llenarme De Ti (Spain-2004), Электронный ресурс], “Boonica bate doba” [Boonica Bate Doba (Moldova-2005), Электронный ресурс], “Mia per sempre tu sarai” [Tornero (Romania-2006), Электронный ресурс], “Not today” [Believe (Russia-2008), Электронный ресурс], “Táncolt egy délibábbal” [Kedvesem (Hungary-2013), Электронный ресурс], “I just can’t go on no more” [I Can’t Go On (Sweden-2017), Электронный

ресурс] и т.д. Бесспорно, зачастую речевые акты произведений построены с помощью простых предложений, авторы «не нагромождают» текст лишней информацией, делают его простым для восприятия адресатами.

Еще одной отличительной чертой песенного синтаксиса конкурсных произведений Евровидения является частотность **определённо-личных предложений**, в которых авторы «опускают» подлежащее. Таким образом, речевой акт (выражение) становится побудительным, наделённым свойством призыва: “Go, go, go, wild dancers!” [Wild Dances (Ukraine-2004), Электронный ресурс], “Shake, shake, shake, shake, shake it, mi amor” [Shake It (Greece-2004), Электронный ресурс], “Save us from all fears / Oh Lord, save us / <...> Show us the right way day after day” [Day After Day (Azerbaijan-2008), Электронный ресурс], “Pay for the hopeless despair” [One More Day (Georgia-2011), Электронный ресурс], “Më lerni të qaj...qaj...qaj...” [Suus (Albania-2012), Электронный ресурс], “Dimmi che mai / Che non mi lascerai mai / Dimmi chi sei” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс] и т.д. Стоит отметить, что приведённые выше синтаксические конструкции песенных текстов содержат лексические повторы, обращения, восклицания и другие средства выразительности языка.

В композициях конкурса Евровидения авторами используются три вида **сложных предложений**: сложносочинённые, сложноподчинённые и бессоюзные (чаще в сочетании друг с другом). Так, были выделены в разных языках следующие примеры: “I found them fiery, tender, bright and sweet in Rome and Paris, Lisbon and Madrid / But one girl remains for me still a real mystery / <...> Even when you look aside, I amire you” [Nothern Girl (Russia-2002), Электронный ресурс], “I can be the one you love forever / I can be the dream of your heart” [Give Me Your Love (Sweden-2003), Электронный ресурс], “You say you love me and you roll your eyes / <...> I thought it was over and we passed all that” [Everyway That I Can (Turkey-2003), Электронный ресурс], “And I hold her now, when the rain starts to fall” [I’am Not Afraid To Move On (Norway-2003), Электронный вариант],

“Denn alle, die dort oben einmal warn” [Keine Grenzen – Zadnych Granic (Poland-2003), Электронный ресурс], “When I kiss your lips, you know, you take me higher” [My Number One (Greece-2005) Электронный ресурс], “Pokušaću da te poljubim a ti se pravi luda” [Pokušaj (Bosnia & Herzegovina-2008), Электронный ресурс], “Des amours meurent, des amours naissent” [Requiem (France-2017), Электронный ресурс], “A Il Cairo non lo sanno che ore sono adesso” [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс] и др.

Кроме того, в песенных текстах встречается употребление **прямой и косвенной речи**: “She smiled at me, said: “Would you like it sweet and low?” / “I know a place where we can take it nice and slow” / <...> She said in a sexy lazy low key: “Can I make it right?” [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс], “You said I was your fantasy” [Hold me (Azerbaijan-2013), Электронный ресурс], “You said I had one life” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс] и др. Прямая и/или косвенная речь расширяет сюжет произведения, внедряя туда больше «героев» с их мнениями, переживаниями, чувствами.

Условные предложения также встречаются в песенных текстах. Так, в песне “If I were sorry” Швеции можно встретить большое количество примеров таких синтаксических явлений: “If I were sorry / I'd run a thousand miles / Wouldn't stop until I dropped / Wouldn't take a break to breathe / <...> If I were sorry I'd give you all the glory” [If I Were Sorry (Sweden-2016), Электронный ресурс]. В других песнях также используется достаточное количество примеров условных предложений: “If I am condemned, I will answer my fate” [Je N'ai Que Mon âme (France-2001), Электронный ресурс], “If you love me / How will I survive without you” [Come Back (The United Kingdom-2002), Электронный ресурс], “If you knew me you'd be surprised” [Hey Mama (Moldova-2017), Электронный ресурс], “If you never try, you'll never be alive” [Yodel It! (Romania-2017), Электронный ресурс], “Ha nem kellek, hadd menjek” [Origo (Hungary-2017), Электронный ресурс].

Важно сказать, что условные предложения усиливают воображения адресатов, позволяют более детально «воссоздать» определённые образы и детали, чтобы понять идею автора песенного текста.

В лексико-стилистической организации песенных текстов мы частично рассмотрели некоторые средства выразительности как приёмы речевого воздействия, которые могут относиться непосредственно и синтаксису (анафора, эпифора, симплока, подхват, антитеза, риторические обращения). Мы считаем, что данные средства в композициях конкурса Евровидение формируют стилистику произведения, происходит комплексное взаимодействие лексики и синтаксиса. В этом разделе мы рассмотрим более сложные синтаксические конструкции. Например, **синтаксический параллелизм** в песенном тексте используется авторами в разных языках: “<...> Whatever ... whatever you may / <...> when ... when you stray” [I wanna (Latvia-2002), Электронный ресурс], “Es sterben bald alle Vögel / Es sterben bald alle Käfer” [Weil Der Mensch Zählt (Austria-2003), Электронный ресурс], “Music is what I want / Music is what I need” [Lane Moje (Bosnia & Herzegovina-2004), Электронный ресурс], “Dimmi che mai che non mi lascerai mai <...> / Dimmi chi sei <...> / Dimmi che sai che non mi sbaglierai mai” [Grande Amore (Italy-2015), Электронный ресурс], “All alone in the danger zone <...> / All alone in the flame of doubt” [City Lights (Belgium-2017), Электронный ресурс], “Non mi avete fatto niente / Non mi avete tolto niente” [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс], “She let her body ... talk / She make the patry ... stop” [She Got Me (Switzerland-2019), Электронный ресурс] и др. В последнем приведённом примере в песенном тексте нарушены грамматические нормы: “she go”, “she know”, “she ain’t here tonight”, “kinda of lady that mama like” [She Got Me (Switzerland-2019), Электронный ресурс]. Глаголы должны быть в форме 3-го лица единственного числа: be – is, у остальных окончание –s.

В композиции “In the disco” представлено комплексное взаимодействие средств выразительности как приёмов речевого воздействия на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях:

I'm lying, I'm late, I'm losing my weight

Because I want to dance all night

Because I want to stay all night

In the disco, in the disco [Lane Moje (Bosnia & Herzegovina-2004), Электронный ресурс].

В первом речевом акте представлено сложное бессоюзное предложение и аллитерация согласных звуков [l]. Второй и третий речевые акты имеют синтаксический параллелизм, анафору и эпифору. В четвёртом выражении упоминается название произведения, чтобы усилить «запоминание», авторами использован лексический повтор.

Риторические вопросы и восклицания также выполняют суггестивную функцию как приёмы речевого воздействия на уровне синтаксиса:

Is it good? Is it bad?

Am I simply going mad?

Is it fiction or fact?

Am I really losing tact?

Is he magical, logical, natural? [7th Wonder (Malta-2002), Электронный ресурс].

Рефрен рассмотренной композиции “7th Wonder” полностью состоит из риторических вопросов. Кульминацией в данной части является выражение: “I wonder he’s got the making of my seventh wonder” [7th Wonder (Malta-2002), Электронный ресурс]. Речевой акт, в котором содержится метафора «седьмое чудо», даёт ответ на поставленные автором вопросы в рефрене.

В композиции “Northern girl” можно проследить употребление трёх риторических обращений и риторического вопроса в рефрене: “Northern girl, Lady

Ice – how can I melt you, baby?” [Northern Girl (Russia-2002), Электронный ресурс]. Важно отметить, что авторы текста использовали в двух обращениях эпитет “northern girl” и метафору “Lady Ice”. Это усиливает суггестивность речевого акта композиции в рефрене.

Риторические вопросы, синтаксический параллелизм и эпифора во взаимодействии способствуют формированию структуры песни и речевого воздействия в куплете композиции:

Are you in? Are you out?

Do you know your way out? [For Real (Turkey-2004), Электронный ресурс].

Другой пример взаимодействия нескольких средств выразительности в песенном тексте “Without your love” был выявлен в ходе анализа:

Should I live, should I die without your love?

Should I smile, should I cry without your love?

Should I fall, should I fly without your love? [Without Your Love (Armenia-2006), Электронный ресурс].

В рефрене песни авторами употребляются риторические вопросы, синтаксический параллелизм, анафора, эпифора, антитеза “live-die”, “smile-cry”, “fall-fly”.

В славянских языках мы можем зафиксировать аллитерацию и ассонанс разных согласных и гласных звуков в риторических вопросах:

Ко ли милује мило моје?

Ко ли усне те снене буди? [Oro (Serbia-2008), Электронный ресурс].

Часто восклицание и вопросы могут взаимодействовать, например, во вступлении или в пред-рефрене, чтобы заинтриговать зрителя и подготовить к кульминации произведения: “Ау! ¿Cómo? ¿Cómo? ¿Cómo?” [Zaleilah (Romania-2012), Электронный ресурс], “Wanna sing and shout? Yodele, yodele oo, sing it!” [Yodel It! (Romania-2017), Электронный ресурс], “Don’t you go and play? Shake!” [Toy (Israel-2018), Электронный ресурс] и т.д.

По структуре синтаксис песенного текста неоднозначный. В нём использованы разные виды простых и сложных предложений. Фонетическое, лексико-стилистическое и синтаксическое взаимодействие средств выразительности превращают композицию в более эмоциональное, интересное и художественное произведение массового искусства.

2.3 Приёмы речевого воздействия в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» разных тематических направленностей

В этом параграфе анализируются приёмы речевого воздействия, которые были рассмотрены в теоретической части диссертационного исследования. Как было сказано, песенный дискурс – это сложное явление, характерной чертой которого является *тематическая направленность произведения*. В результате комплексного анализа рассмотрены все композиции и выявлены суггестивные приёмы в каждой теме произведения.

С помощью песенного текста можно не только художественно передавать чувства, переживания, недовольство в отношении чего-либо, но и затрагивать злободневные темы, которые способны призвать реципиента к размышлению, обсуждению или действию. Поэтому исследование приёмов речевого воздействия с точки зрения дискурс-анализа понимается как некий алгоритм использования дискурсивных практик при выражении соответствующего содержания произведения.

Зачастую песенный текст имеет множество подтекстов различного характера [Князьков, 2018, 2019, 2020а, 2020б]. Регламент конкурса «Евровидение» запрещает упоминать современные политические темы, которые могут носить враждебный или агрессивный характер [Rules, Электронный

ресурс]. Однако европейская арена шоу предоставляет их участникам возможность заранее проработать вербальную сторону песенного текста разными способами, чтобы она не только попала в список «лучших», но и затронула эксплицитно или имплицитно определённую тематику, где функция приёмов речевого воздействия имеет важное значение.

Анализ фонетической, лексико-стилистической и синтаксической организации произведений музыкального конкурса показал, что средства выразительности способны выполнять не только эстетическую и информационную функцию, но и суггестивную.

Результаты исследования определения дискурсивных типологий песенных текстов «Евровидения» XXI в. показали, что в основном затрагивается тема «успешных» или «неуспешных» любовных взаимоотношений. Это отчасти подтверждает цель мероприятия самого конкурса, призывающая Европу к объединению, любви и взаимопониманию [Tragaki, 2013].

В ходе дискурс-анализа были выявлены основные тематические направленности песенных текстов, которые оказались «лучшими» по результатам зрительского голосования (см. Рис. 1).

Как видно из приведённой диаграммы, авторами в песенном тексте затрагиваются следующие темы: счастливая любовь, несчастная любовь, трудная жизненная ситуация, политика, секс, торжество (вечеринка), религия, слава, природа (экология), национализм, родина. Композиция 2003 г. “Sanomi” написана на вымышленном языке, поэтому определить тематику произведения считается невозможным (Приложение А). Необходимо рассмотреть и проанализировать слова-сигналы, закономерности композиций, функционирование и передачу эксплицитной и имплицитной информации с помощью суггестивных приёмов во всех тематических направленностях.



Рисунок 1 – Тематические направленности «Топ-10» песенных текстов
«Евровидения» XXI в.

Тематическая направленность: счастливая любовь. Как уже было сказано выше, действительно, в большинстве композиций «Евровидения» прослеживается любовная лирика. Победные песни, например, 2002, 2004, 2005, 2007, 2009, 2010 гг. и т.д. являются бесспорными примерами счастливой любовной тематики. Такие песни передают внутренний мир человека, его переживания, чувства, эмоции, состояние.

Песенные тексты представленной категории содержат не только фонетические, лексико-стилистические, синтаксические приёмы речевого воздействия, но и конфликтогенные лексические образы. Кроме того, частотным приёмом речевого воздействия в песенном дискурсе данной тематики является введение адресата в положительный/отрицательный ассоциативный ряд/контекст. Все упомянутые приёмы речевого воздействия способны усиливать суггестию на реципиента, манипулировать сознанием, а также

выделить лучшую композицию из такого же типа направленности, который представлен на конкурсе.

В песенных текстах на английском языке наиболее частотными лексическими компонентами являются “love”, “lover”, “lovely”, “loving”, “loved”. Однако в конкурсных произведениях данной тематики употребляются конфликтогенные компоненты борьбы: “Love you, know I’ll fight for you” [Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс]. В других песенных текстах также прослеживаются примеры идентичных компонентов: «Тамо, ljubavi, gdje zvone zvona» [Zauvijek Moja (Serbia & Montenegro-2005), Электронный ресурс], “Every day we must fight with the wind” [Color of Your Life (Poland-2016), Электронный ресурс], “You gotta learn to fight” [Don’t Break My Heart (Romania-2003), Электронный ресурс] и т.д. Конфликтогенные образы вводят адресата в отрицательно оцениваемый контекст, предлагают «пережить» эмоции и действия вместе с исполнителем.

В речевых актах счастливой любовной лирики встречаются другие примеры конфликтогенных образов: “If love was a crime then we would be criminals” [If Love Was a Crime (Bulgaria-2016), Электронный ресурс]. Условное наклонение метафорически сравнивает понятие «любовь» с преступными семантическими понятиями “crime / criminals”. Например, метафорическая замена общего понятия «любовь» сменяется другими конфликтными образами: “A force more powerful than gravity” [Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс]. Как видно из приведённого примера, метафора “force” заменила “love”. Адресант использует устойчивое выражение конфликтогенного характера: “You sometimes make me sad and blue / Wouldn't have it any other way” [Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс]. Однако второй речевой акт позволяет понять, что субъект не хочет менять такое душевное состояние. В другом произведении музыкального конкурса проявляются устойчивые словосочетания конфликтности: “You put a knife against my back / And you dare me to face the

attack” [I Feed You My Love (Norway-2013), Электронный ресурс]. Изначально такие речевые акты можно отнести к типу «неудачных взаимоотношений», однако песенный текст наполнен страданием от взаимоотношений с объектом, но адресант счастлив от разрешения ситуации: “The whole world is mine / So I feed you my love” [I Feed You My Love (Norway-2013), Электронный ресурс]. Самопожертвование в композиции считается вполне положительным явлением в композициях конкурса, что в итоге разрешает конфликт всего произведения. Средства выразительности в совокупности с конфликтогенными вербальными компонентами дополняют друг друга и позволяют воздействовать на адресата: “You drive me crazy, you drive me wild / You make me dance, dance like a maniac” [Aphrodisiac (Greece-2012), Электронный ресурс]. Лексические повторы слов “drive” и “dance”, сравнение “like a maniac” помогают акцентировать внимание на образах, порождающие мотиваторы конфликтогенеза.

В песенных текстах часто символом успешных любовных взаимоотношений является образ «огня»: “Oh your love is like wild wild fire” [Fuego (Cyprus-2018), Электронный ресурс]. В данном примере лексема “fire” усиливает воздействие с помощью средств выразительности: сравнение “like”, лексический повтор “wild, wild”, а также эпитет “wild fire”. В других произведениях конкурса прослеживается употребление такого образа: “the fire burning” [Another Summer Night (Malta-2001), Электронный ресурс], “Bring the fire, I don't care if it hurts” [I Feed You My Love (Norway-2013), Электронный ресурс], “You're a fire and desire” [My Number One (Greece-2005), Электронный ресурс], “You and me, can't you see, we're playing with fire? / Tell me now, do you feel this burning desire?” [Playing With Fire (Romania-2010), Электронный ресурс] и т.д. Стоит отметить, что слова “fire” – “desire” закрепились как частотная рифма во многих песенных текстах конкурса.

Также частотными приёмами речевого воздействия данной категории является введение в положительно оцениваемый ассоциативный ряд/контекст:

“Another summer night down by the ocean / Under the palm trees, you and I / Walking on the beach beneath the moonlight” [Another Summer Night (Malta-2001), Электронный ресурс], “You and I we collide / Like the stars on the summer night / We can shine forever” [If Love Was a Crime (Bulgaria-2016), Электронный ресурс], “I wanna be the sunshine in your arms / I wanna be the light from shooting stars / I wanna be the queen in your sweet lies / I wanna be the love-spark in your eyes” [I wanna (Latvia-2002), Электронный ресурс], “You’re fire and desire / <...> You're addiction / My conviction / You're my passion, my relief, my crucifixion” [My Number One (Greece-2005), Электронный ресурс] и т.д.

В тематике любовных взаимоотношений авторы текста используют приём концентрированного повторения информации в рефрене и в конце произведения, часто во взаимодействии с аргументацией: “Always on my mind, always in my dreams / I wanna hold you close to me, always, all the time” [Always (Azerbaijan-2009), Электронный ресурс], “Love, oh love, I gotta tell you how I feel about you / 'Cause I, oh I, can't go a minute without your love / Love, love, love, love, love...” [Satellite (Germany-2010), Электронный ресурс], “I'm running, I'm scared tonight / I'm running, I'm scared of life / I'm running, I'm scared of breathing / 'Cause I adore you” [Running Scared (Azerbaijan-2011), Электронный ресурс] и т.д.

В победной композиции “Euphoria” Швеции 2012 года в названии песенного текста содержится метафора как основной приём речевого воздействия:

Euphoria

Forever, till the end of time

From now on, only you and I

We're going u-u-u-u-u-up...

Euphoria

An everlasting piece of art

A beating love within my heart

We're going u-u-u-u-u-up... [Euphoria (Sweden-2012), Электронный ресурс].

В приведённом примере лексема “Euphoria” метафорически заменяет слово “love”. В рефрене речевых актов композиции зафиксированы выражения, отражающие тематическую направленность счастливой любви “only you and I” – выделительно-ограничительная частица “only” усиливает суггестию местоимений, “We're going u-u-u-u-u-up” – движение «вверх» (“up”) доказывает «успешность» употребляемой метафоры “euphoria – love” [Lakoff, 2003], метонимия “an everlasting piece of art” и олицетворение “a beating love within my heart” усиливают суггестию рефрена, придают ему больше художественного образа. Также повтор последнего речевого акта в данной макроструктуре песенного текста является приёмом речевого воздействия (повторение информации), который сопровождается ассонансом [a] (“up”).

Языковая игра как приём речевого воздействия представлен в тексте “Lie to me” в семантической вариативности глагола “lie” в рефрене композиции: “Come and lie to me / Lie to me, oh baby come a little closer / Lie to me / Lie to me, oh baby lean upon my shoulder” [Lie To Me (The Czech Republic-2018), Электронный ресурс]. В приведённых речевых актах значение глагола “lie” может пониматься в двух значениях: «лгать» или «лечь». Поэтому можно перевести первый речевой акт, как «подойди и солги мне», а в последнем «ляг со мной, о, дедка (малыш), обопрись на моё плечо» [Longman Dictionary, 1995, p. 814].

Таким образом, основными словами-сигналами данной тематической направленности песенного дискурса являются “love” (итал. “amore,”), “heart”, “crazy”, “fire”, “life”, “star”, “summer”, “desire”, “baby” (тип. “canım”) и т.д. Важно отметить, что компоненты конфликтной лексики также зафиксированы нами в любовной лирике произведений [Can't Wait Until Tonight (Germany-2004), Электронный ресурс; Invincible (Sweden-2006), Электронный ресурс; It's My Life (Romania-2013), Электронный ресурс; La Forza (Estonia-2018), Электронный

ресурс; Loin d'ici (Austria-2016), Электронный ресурс; Miracle (Romania-2014), Электронный ресурс; My Friend (Croatia-2017), Электронный ресурс; My Lucky Day (Moldova-2017), Электронный ресурс; Qele, Qele (Armenia-2008), Электронный ресурс; Say Na Na Na (San-Marino-2019), Электронный ресурс; Waterline (Ireland-2012), Электронный ресурс; When We're Old (Lithuania-2018), Электронный ресурс и др.].

Тематическая направленность: несчастная любовь. Бесспорно, в данную классификацию попали песенные тексты, в которых поднимается темы неразделённой любви, семейных проблем, смерти возлюбленных. Такие композиции содержат определённые фразы и выражения, конфликтогенные образы, передающие специфику направленности произведений, способствуют детальному повествованию и описанию действий, эмоций, чувств и переживаний героев.

Наиболее частотными компонентами «несчастной любви» песенных текстов конкурса являются конфликтогенные глаголы (слова-сигналы) в разных временах и языках: “leave”, “die”, “lose”, “kill” (исп. “matando”), “cry”, “miss”, “hurt” (исп. “hecho daño”), “break”, “lie” (итал. “mentire”), “suffer” (порт. “sofrer”). Авторы текста зачастую используют метафору с целью скрыть основное семантическое понятие «любовь»: “está matando esta melancolía” («Эта меланхолия убивает меня») [Dile Que La Quiro (Spain, 2001), Электронный ресурс]. В речевом акте продемонстрирован конфликтогенный образ действия, автор, таким образом, усиливает обстановку эмоционального состояния. Другие примеры употребления частотных глаголов: “Não sentir paixão, não quiser sofrer” («Не чувствуя страсти, не желая страдать») [Amar Pelos Dois (Portugal-2017), Электронный ресурс], “Don't break my heart tonight, don't leave me when I cry” [String Of My Heart (Croatia-2001), Электронный ресурс], “I wonder if you miss me too” [Never Ever Let You Go (Denmark-2001), Электронный ресурс], “As you leave me now” [Standing Still (Germany-2012), Электронный ресурс], “That's when I miss

you most” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс], “Menti a casa” («Лжёшь дома») [Soldi (Italy-2019), Электронный ресурс], “She wants to break you” [Truth (Azerbaijan-2019), Электронный ресурс], “Tu as tué la peur” («Ты убила страх») [J'ai Cherché (France-2016), Электронный ресурс], “Yeah we fight a lot” [Goodbye to Yesterday (Estonia-2015), Электронный ресурс], “We can't be lovers <...> / but we lost it somehow” [Listen To Your Heartbeat (Sweden-2001), Электронный ресурс], “Cool vibes, why don't you kill me?” [Cool Vibes (Switzerland-2005), Электронный ресурс], “Can't live the lie, no reason to cry” [Hasheket Shenish'ar (Israel-2005), Электронный ресурс], “Should I die without your love?” [Without Your Love, (Armenia-2006), Электронный ресурс], “How many times can we break the rules?” [Only Teardrops (Denmark-2013), Электронный ресурс], “Undo what hurts so bad” [Undo (Sweden-2014), Электронный ресурс] и т.д.

Понятие «одинокость» может определять специфику направленности «несчастливая любовь» песенного текста и выступать в качестве частотного компонента с конфликтогенной лексикой для данной тематики: “Each morning I wake up *alone* / I'll never ever be the same since you left me *lonely*” [Never Ever Let You Go (Denmark-2001), Электронный ресурс], “But now you're gone and I'm all *alone*” [Goodbye to Yesterday (Estonia-2015), Электронный ресурс], “With *dozen lonely nights* in my empty bed” [Hasheket Shenish'ar (Israel-2005), Электронный ресурс], “Every touch means you're not *alone*” [Every Song Is A Cry For You (Ireland-2006), Электронный ресурс], “Ooh, don't wanna be *lonely*” [Hold On Be Strong (Norway-2008), Электронный ресурс] и т.д.

Также лексема “game” является маркером вербального компонента песенного дискурса тематики несчастной любви: “I cry out your name, I'm sick and tired of this game” [Never Ever Let You Go (Denmark-2001), Электронный ресурс], “Is it all just a game? – Oh... tell me why we can't be lovers” [Listen To Your Heartbeat (Sweden-2001), Электронный ресурс], “Gentle words, no aim, it seems we're playing

a game” [Never Let You Go (Russia-2006), Электронный ресурс], “Sostengono gli eroi se il gioco si fa duro, è da giocare” [L’Essenziale (Italy-2013), Электронный ресурс] и т.д. Таким образом, лексема “game” в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» приобретает метафорический компонент, характеризующий тематику несчастной любви.

Установление автором в песенном тексте «врага» является частотным явлением и на музыкальном конкурсе. Например, в композиции Швейцарии тема неразделённой любви выражается следующим образом: “Don't do that, though people say that you're my enemy” [Cool Vibes (Switzerland-2005), Электронный ресурс].

Аргументация также является частотным приёмом речевого воздействия: “I'll never be the same since you left me lonely” [Never Ever Let You Go (Denmark-2001), Электронный ресурс], “Με κράτά στη ζωή / Cause I would die for you” [Die For You (Greece-2001) Электронный ресурс], “Je sais tellement que l'amour a ses lois” [Je N'ai Que Mon âme (France-2001), Электронный ресурс], (France-2001), “You never really kept them and now it's goodbye” [Hasheket Shenish'ar (Israel-2005), But you will never know / Cause you let me walk this road alone” [You Let Me Walk Alone (Germany-2018), Электронный ресурс], “Be cool under pressure / Cause she wants to break you” [Truth (Azerbaijan-2019), Электронный ресурс] и т.д.

Ссылка на неизвестный источник как приём речевого воздействия употребляется авторами, чтобы передать информацию «людей» (грамматическая категория множественного числа) или «кого-то» (грамматическая категория единственного числа): “Me han contado que tú estás igual” [Europe's Living A Celebration (Spain-2002) Электронный ресурс], «Питам само да л'си сама / Људе које не чујем» [Lane Moje (Serbia & Montenegro-2004), Электронный ресурс], “Don't do that, though people say that you're my enemy” [Cool Vibes (Switzerland-2005), Электронный ресурс] и т.д.

Намёки также зафиксированы в песенных текстах в данной тематической направленности: “Love is all over me / You are the only one / Livin’ in my fantasy, in my dream” [Cool Vibes (Switzerland-2005), Электронный ресурс], “I don't need your games, game over / Loving you is a losing game” [Arcade (The Netherland-2019), Электронный ресурс] и т.д.

Название произведения Словении “Energy” («Энергия») метафорически заменяет понятие «любовь»:

Oh, what you do to me

Your rhythm runs right through me

You're my destiny

My whole life is one big fantasy

And yet the closer that I get, you're further away [Energy (Slovenia-2001), Электронный ресурс].

В приведённом выше примере адресант формирует с помощью метафоры понятие «энергия – любовь». Во втором и третьем речевом акте можно увидеть, что с помощью метафоризации и олицетворения автор создаёт положительный ассоциативный ряд: «твой ритм пронзает меня насквозь» и «ты моя судьба». Однако в последнем примере куплета мы можем определить, что «любовь» исполнителя претерпевает трудности, фразовый глагол “be further away” настраивает слушателя на дальнейшее развитие повествования. Кроме того, аллитерация и ассонанс в первом куплете рассматриваемого песенного вербального фрагмента оказывают дополнительную функцию воздействия, помогают слушателям «погрузиться» в мир, где создана атмосфера «энергия – любовь»: “**rhythm runs right through me / life i[ɪ]s one bi[ɪ]g fantasy[ɪ]**”. Лексема “fantasy”, в тексте «намекает» адресатам, что метафора «энергия – любовь» – это лишь фантазии или мечты.

Также функционирование метафоры как приёма речевого воздействия прослеживается в тексте “Fairytale” 2009 года, где для адресанта его возлюбленная является «сказкой»:

I'm in love with a fairytale

Even though it hurts

'Cause I don't care if I lose my mind

I'm already cursed [Fairytale (Norway-2009), Электронный ресурс].

В песенных текстах данной тематики присутствует приём немотивированного сходства с отрицательно оцениваемой сущностью: “life is a blur / Slave of my love, of my emotions” [The Image Of You (Albania-2004), Электронный ресурс], «Вышел из тени вновь, мой враг, моя любовь / <...> Мамо, мамо, любов – біда» [Мамо (Russia-2009), Электронный ресурс], «Желим ти све најбоље ова љубав само мој је бродолом» [Није љубав ствар (Serbia-2012), Электронный ресурс] и т.д.

Итак, кроме конфликтогенных глаголов в песенном дискурсе тематической направленности «несчастливая любовь» зафиксированы и другие слова-сигналы: “love” (рус. «любовь», укр. «любов», исп. “amor”, итал. “amore”), “game”, “goodbye”, “fantasy”, “dream”, “alone” [Anytime You Need (Armenia-2007), Электронный ресурс; Calm After The Storm (The Netherlands-2014), Электронный ресурс; Deli (Turkey-2008), Электронный ресурс; Hunter Of Stars (Switzerland-2014), Электронный ресурс; I Can (The United Kingdom-2011), Электронный ресурс; I’m Alive (Albania-2015), Электронный ресурс; In My Dreams (Norway-2005), Электронный ресурс; It Hurts (Sweden-2004), Электронный ресурс; Let Me Try (Romania-2005), Электронный ресурс; Lipstick (Ireland-2012), Электронный ресурс; Love In Rewind (Bosnia & Herzegovina-2011), Электронный ресурс; Love Me Back (Turkey-2012), Электронный ресурс; Stronger Every Minute (Cyprus-2004), Электронный ресурс; Talking To You (Denmark-

2005), Электронный ресурс; Tell Me Why (Romania-2002), Электронный ресурс; Too Late for Love (Sweden-2019), Электронный ресурс и др.].

Тематическая направленность: трудная жизненная ситуация. В данную категорию вошли все произведения, в которых затрагиваются как жизненные проблемы самого адресата, так и объекта его композиции. По мнению зрителей, победными песнями с такой тематикой стали “Believe” (Russia-2008), “Rise like a phoenix” (Austria-2014), “Toy” (Israel-2018), “Spirit in the sky” (Norway-2019). Всего было нами зафиксировано 30 композиций (см. Приложение А). Основными «постулатами» рассматриваемой тематики стали следующие прессупозиции: «оставаться собой», «верить в себя», «верить в мечту», «бороться со стереотипами» и т.д. Авторы песенных текстов используют различные приёмы речевого воздействия, чтобы донести основную идею произведения до адресатов. Так, в песенном тексте “Believe” в рефрене композиции зафиксировано навязывание прессупозиции, а также концентрированное повторение информации посредством лексемы “believe”:

Cause I've got something to believe in

As long as I'm breathing

There is not a limit to what I can dream

Cause I've got something to believe in

Mission to keep climbing

Nothing else can stop me if just believe [Believe (Russia-2008), Электронный ресурс].

О том, как важно оставаться собой в этом мире, не обращать внимания на веяние модных течений и общественного мнения, прослеживается в семантике многих произведений данной тематической направленности. В таких песенных текстах авторы используют различные приёмы речевого воздействия, например, концентрированное повторение информации: “Just run away to the... / Just run away to the stars / Just run away till you're high enough” [Runway (Estonia-2002),

Электронный ресурс], “Together we can change the path of time <...> / Together we can make a better place / On this little island out in space / Together we can change the world forever” [What If (Russia-2013), Электронный ресурс], «Не верь, не бойся, не проси / Не верь, не бойся / Не верь, не бойся и не проси» [Не верь, не бойся (Russia-2003), Электронный ресурс], “It's my time, it's my time / My moment, I'm not gonna let go of it / My time, it's my time / And I'll stand proud / There's nothing I'm afraid of / I'll show you what I'm made of / Show you all it's my time now” [It's My Time (The United Kingdom-2009), Электронный ресурс], “Beauty never lies, never hides, never gives a damn! / Beauty never lies, no, it cries “Here I am!” [Beauty Never Lies (Serbia-2015), Электронный ресурс]; аргументация: “But don't break my heart cause I don't wanna cry” [Don't Break My Heart (Romania-2003), Электронный ресурс], “It will never be impossible / Not today / Cause I've got something to believe in / As long as I'm breathing “You must believe love will come through” [Angel (Malta-2005), Электронный ресурс], “If it ain't right, it is wrong” [Hold On Be Strong (Norway-2008), Электронный ресурс], “And why do dreams make people scream / You're not alone... <...> What if it's all in one kiss / That turns all seeds into trees” [Not Alone (Armenia-2014), Электронный ресурс]; навязывание пресуппозиции: “See on tee / Nad rändavad nii päevast päeva / See on tee / Nad rändavad siis ajast aega / See on tee / Та nähtamatu rajana kulgeb” («это путь – так они путешествуют изо дня в день – это путь – так они будут путешествовать время от времени – это путь – он уходит в невидимый путь») [Rändajad (Estonia-2009), Электронный ресурс], “We are the heroes of our time / But we're dancing with the demons in our minds / We are the heroes of our time / Heroes” [Heroes (Sweden-2015), Электронный ресурс] и т.д.

В песенных текстах рассматриваемой категории практически отсутствует воздействие на реципиентов введением в отрицательный оцениваемый контекст/ассоциативный ряд. В композиции “Fight” 2007 года нами был зафиксирован такой приём речевой суггестии:

Never let nobody in

And step right on your dream

If you really wanna take this trip

Fighting anywhere we go

To face this cruel world

We gotta just fight forever [Fight (Moldova-2007), Электронный ресурс].

В приведённом примере рефрена произведения конфликтогенные компоненты речи вводят в отрицательный ассоциативный ряд: исполнитель призывает «сражаться, бороться» за свои мечты в этом «жестоким мире».

Основными словами-сигналами тематической направленности «трудная жизненная ситуация» являются “fight”, “dream”, “free”, “freedom”, “cry”, “world”, “God”, “time”, “be”, “together”, “alone”, “afraid”, “destiny”, “fear” и т.д. В основном все песенные тексты данной категории представлены на конкурсе на английском языке [Bistra Voda (Bosnia & Herzegovina-2009), Электронный ресурс; Gravity (Ukraine-2013), Электронный ресурс; Heroes (Sweden-2015), Электронный ресурс; Hold On Be Strong (Norway-2008), Электронный ресурс; Never Let It Go (Sweden-2002), Электронный ресурс; The Fire In Your Eyes (Israel-2008), Электронный ресурс; What If (Russia-2013), Электронный ресурс и др.].

Тематическая направленность: торжество (вечеринка). Произведения представленной тематики зачастую бывают популярными среди слушателей. Так, в 2001 г. первая песня “Everybody” XXI в. принесла победу Эстонии, Украина в 2007 году и Россия в 2012 г. заняли 2-е места [Eurovision, Электронный ресурс]. В таких произведениях авторы текста также применяют различные приёмы речевого воздействия. Концентрированное повторение информации в таких песенных текстах являются частотными в рефрене и в бридже: “Come on, everybody, let's sing along / Oh yeah... - Let's sing along / Y'all come on - Come on, everybody” [Everybody (Estonia-2001), Электронный ресурс], “Celebration, celebration / Europe's living a celebration / Todos juntos, vamos a cantar / Europe's

living a celebration / Es tu fiesta y no hay vuelta atrás” [Europe’s Living Celebration (Spain-2002), Электронный ресурс], “Because you want to dance with me / Because you want to stay with me / In the disco, yeah, in the disco” [In The Disco (Bosnia & Herzegovina-2004), Электронный ресурс], “Party for everybody – dance / Come on and dance / Come on and dance / Come on and boom boom” [Party For Everybody (Russia-2012), Электронный ресурс].

Необходимо отметить, что в приведённых речевых актах песенного текста присутствуют глаголы в повелительном наклонении (речевые акты призыва к объединению и веселью). Кроме того, в некоторых песнях используется несколько языков, чтобы адресант сумел «захватить» больше аудитории в голосующих странах-участницах. Наконец, основными словами-сигналами в таких композициях на разных языках (английский, испанский, немецкий, украинский и т.д.) являются однокоренные существительные и глаголы «танцевать», «петь», «веселиться». Упоминание известных личностей как приём речевого воздействия (ссылка на авторитет) также прослеживается в песенных текстах анализируемой категории: “ Who's the Beatles? Where from is Peter Pan? Who's the gypsy Jimi Hendrix? She doesn't care, that Mrs. L.” [Boonika Bate Doba (Moldova-2005), Электронный ресурс].

В песенном тексте “Dancing Lasha Tumbai” зафиксирован приём языковой игры слов посредством замены звуков. Тем самым языковая игра на фонетическом уровне переходит в другой приём – семантическую импликацию выражения: “I want to see – Лаша тумбай / I want to see / Tanzen” [Dancing Lasha Tumbai (Ukraine-2007), Электронный ресурс]. Выражение «лаша тумбай» заменяет изначально задуманное словосочетание “Russia, goodbye” («раша гудбай»). Кроме того, повторение согласного звука [t] посредством лексического повтора фокусирует внимание реципиента в приведённом политическом подтексте.

В речевых актах песенного текста, где адресант призывает к веселью, используются лексемы-ограничители, чтобы усилить воздействие вербального и невербального компонентов: “*Dam badam... (Comme ça, man)*” [Allez Olla Olé (France-2010), Электронный ресурс].

Основные слова-сигналы данной тематической направленности: “*dance*”, “*sing*”, “*song*”, “*party*”, “*want*”, “*come on*”, “*celebration*” [Allez Olla Olé (France-2010), Электронный ресурс; *Dancing Lasha Tumbai* (Ukraine-2007), Электронный ресурс; *Everybody* (Estonia-2001), Электронный ресурс; *Nor par* (Jan jan) (Armenia-2009), Электронный ресурс; *Party For Everybody* (Russia-2012), Электронный ресурс; *Tonight Again* (Australia-2015), Электронный ресурс и др.] и др.

Тематическая направленность: политика. Повышенный интерес к политической тематике среди авторов песенных текстов возрос после 2016 г., когда победу одержала представительница Украины Джамала с песней “1944” [Князьков, 2018]. Дискурс-анализ всех представленных композиций показал, что данные песенные тексты содержат в основе такие приёмы речевого воздействия как семантическая импликация. Как уже было сказано, на музыкальном конкурсе Европы запрещены явно ангажированные политические тексты, которые направлены разрушить репутацию страны, нации. Тем не менее, на конкурсе было зафиксировано 9 композиций (см. Приложение А), которые имеют политический подтекст в содержании. Так, композиции Франции (2002) и Латвии (2005) имплицитно апеллируют к злободневным темам (борьба за права человека, теракты в США, Великобритании, Испании, война в Ираке):

Je me suis battue pour ça, j'ai serré dans ma voix

Tous ces mots qui font peur quand on n'les entend pas

Je me suis battue pour ça, j'ai serré dans mes bras

Toutes ces femmes qui pleurent et que l'on ne voit pas

<невербальный компонент>

Je me battrai pour ça, ici et maintenant

J'entends monter le vent, mais qui se lèvera?

*Je me battrai pour ça, je me battra*i comment**

On dit qu'il faut du temps, mais des milliers de voix

Le crieront avec moi [Il Faut Du Temps (France-2002), Электронный ресурс].

В представленных речевых актах можно выделить несколько приёмов речевого воздействия. Во-первых, навязывание пресуппозиции - автор использует конфликтогенную лексему “se battre” в разных временах с целью продемонстрировать «борьбу» за права в современном мире: «я боролась за это», «я бы боролась за это», «я буду бороться за это». Во-вторых, в песенном тексте присутствует ссылка на авторитет: “Monsieur Gandhi est mort, est-il mort pour longtemps?” [Il Faut Du Temps (France-2002), Электронный ресурс]. Автор композиции упоминает общественно-политического деятеля, который призывал к ненасильственной борьбе за независимость. Упоминание в произведении “femmes qui pleurent” «плачущих женщин», возможно, позволяет предположить, что адресант поднимает проблему общественного положения слабого пола в современном мире.

В песенном тексте "The war is not over" Латвии прослеживается имплицитная информация и описание современного мира:

I slowly walk into the night around

To see how dreams of people die

They gently fall from windows all around

And crash against the ground like glass

And I'm so sorry I'm so helpless in this angry world

If only I could change it for one day

<невербальный компонент>

The war is not over, everyone knows it

It's just a reason to make us believe

That someone's the loser, someone's the winner

To make us believe that's the way it should be

But I don't wanna believe [The War Is Not Over (Latvia-2005), Электронный ресурс].

В рефрене композиции прослеживается комплекс приёмов речевого воздействия: прессупозиция “The war is not over”, ссылка на неизвестный источник “everyone knows it”, аргументация, в которой задействована антитеза “It's just a reason to make us believe that someone's the loser, someone's the winner” [The War Is Not Over (Latvia-2005), Электронный ресурс]. Автор текста утверждает, что кому-то «повезло» (“winner”) и «не повезло» (“loser”) жить/погибнуть в рутине происходящих событий, “reason” («причина») в аргументации заставляет «поверить» адресатов в «правильность» сложившихся обстоятельств. Автор выражает своё мнение в финальном речевом акте: “But I don't wanna believe”, - он не хочет в это верить.

В песенном тексте “Hatrið mun sigra” 2019 г. основными приёмами речевого воздействия являются введение в отрицательно оцениваемый контекст (использование конфликтогенной лексики) и концентрированное повторение информации (лексические повторы):

Hatrið mun sigra

Evrópa hrynja

Vefur lyga

Rísið úr öskunni

Sameinuð sem eitt

<...>

Hatrið mun sigra

Ástin deyja

Hatrið mun sigra

Gleðin tekur enda

Enda er hún blekking

Svikul tálsýn [Hatrið Mun Sigrá (Iceland-2019), Электронный ресурс].

Отрицательный контекст авторы текста создают при помощи конфликтных слов и выражений: “Hatrið” («ненависть»), “Evrópa hrýnjá” («Европа рухнет»), “lyga” («ложь»), “deyja” («умирать»), “Svikul” («коварный») [Hatrið Mun Sigrá (Iceland-2019), Электронный ресурс]. Название композиции часто повторяется в макроструктуре всей песни. Участники группы хотели обратить внимание на проблему современной Европы, а именно к беженцам: настроение и отношение людей меняется к чужеземцам, но содержание текста имплицитно отражает оценку авторов, что всё же «наплыву мигрантов» должен наступить конец.

Вербальная сторона песенного дискурса «Евровидения» в части политической тематики имеет следующие слова-сигналы: “war”, “fight” (“se battre”), “kill”, “die” (серб. “deyja”, исп. “morte”), “people” (итал. “uomini”), dream (исл. “tálsýn”), happy (итал. “felicità”) [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс; Hatrið Mun Sigrá (Iceland-2019), Электронный ресурс; Il Faut Du Temps (France-2002), Электронный ресурс; Million Voices (Russia-2015), Электронный ресурс; The War Is Not Over (Latvia-2005), Электронный ресурс и др.] и т.д.

Тематическая направленность: религия. Зачастую в песенном дискурсе исполнители обращаются к «всевышним силам», например, были рассмотрены риторические обращения в лексико-стилистической организации произведений конкурса. Так, победители Финляндии 2006 г. с песней “Hard Rock Hallelujah” наделяют «тяжёлый рок» божественной силой, в которую Европа «поверила» и отдала большинство голосов. Таким образом, метафора выступает в данной композиции как основной приём речевого воздействия:

Hard rock hallelujah

<невербальный компонент>

It's the Arockalypse, now bare your soul

<...>

Rock 'n' roll angels, bring that hard rock hallelujah

Demons and angels all in one have arrived

Rock 'n' roll angels, bring that hard rock hallelujah

In God's creation, supernatural high

<невербальный компонент>

The true believers, thou shall be saved

Brothers and sisters, keep strong in the faith

On the Day of Rockoning, it's who dares, wins

You will see the jokers soon'll be the new kings

All we need is lightning with power and might

Striking down the prophets of false [Hard Rock Hallelujah (Finland-2006),

Электронный ресурс].

Во вступлении исполнители намеренно повторяют выражение “Hard rock hallelujah”, междометие “hallelujah” относится к религиозной лексике, обозначает «молитвенную похвалу Богу». Метафора “Hard rock” является неким божеством в песенном тексте, поэтому невербальный компонент в виде рок-жанра усиливает воздействие на слушателей. Кроме того, в композиции зафиксированы другие приёмы воздействия, например, языковая игра “Arockalypse” (=apocalypse), “On the day of Rocking” (=on the day of coming). В речевом акте “Demons and angels all in one have arrived” исполнитель «объединяет» силы света и тьмы. Концентрированное повторение информации в рефрене “Rock 'n' roll angels, bring that hard rock hallelujah” также является важным приёмом речевого воздействия в данном произведении [Hard Rock Hallelujah (Finland-2006), Электронный ресурс]. Кроме того, авторы текста использовали аргументацию, которая содержит другие средства выразительности в последних приведённых речевых актах: синекдоха “the prophets of false”, аллитерация [s], ассонанс [i] и [ai].

Азербайджан в 2008 году с композицией “Day after day” также обращался к религиозной тематике:

For peace we pray

Save us from all fears

Oh Lord, save us...

<...>

Burn the earth with flame of sins

<...>

From all horrors of the world

Salvation is love, love [Day After Day (Azerbaijan-2008), Электронный ресурс].

При дискурсивном анализе песенного текста необходимо рассматривать всю сюжетную линию повествования авторов. Во-первых, адресанты (дуэт) в образе ангела и демона [Eurovision, Электронный ресурс] ведут диалог между собой: «молятся за мир», обращаются к Богу “Oh, Lord”, используют лексические повторы слов-сигналов “save us”, “love”. Важно отметить, что в данном тексте лексема “love” представлена в речевом акте как приём речевого воздействия (метафора) - “salvation” (спасение – любовь). В приведённом песенном тексте важную роль играют метафоры: “flames of sins” («пламени грехов»), “horrors of the world” («ужасы мира»). Необходимо отметить, что лексемы “horrors”, “flame”, “sin”, “fear” являются конфликтогенными, способные оказывать дополнительный эффект воздействия в речевом произведении. Поэтому песня представителей Азербайджана носит имплицитный характер – некий «совет» для реципиентов, что «любовь» является спасением для людей в этом мире.

Для песен религиозной тематики характерны метафоры, как основные приёмы речевого воздействия произведений. Словами-сигналами данных композиций являются “God” (венг. “Isten”), “angel”, “demon”, “sin”, “believer”, “Lord”, “save”, “hallelujah”, “faith”, “love”, “soul” (венг. “lelke”) [Day After Day

(Azerbaijan-2008), Электронный ресурс: Hard Rock Hallelujah (Finland-2006), Электронный ресурс; Origo (Hungary-2017), Электронный ресурс].

Тематическая направленность: родина. Песенные тексты с данной тематикой не часто представляются на конкурсе «Евровидение». Всего было выявлено две композиции “Apricot stone” и «Ово је Балкан» 2010 г. В песне на сербском языке повествуется о родине метафорически: любовь парня и девушки - это любовь к родной земле. В композиции упоминаются Балканский полуостров, столица Сербии – Белград:

Љубиш ме ко балавица, није те срам

Београд, Београд, ја безобразан

Не једном, не двапут, три пута не

Београд, Београд, три пута, по нашки је

<невербальный компонент>

Балкан, Балкан, Балкан, ово је Балкан, цоме он!

Хоп, хоп, хоп, ово је Балкан, цоме он! [Ово је Балкан (Serbia-2010), Электронный ресурс].

Автор текста использует числительные в речевом акте как приём речевого воздействия «выбор единицы измерения»: «Не једном, не двапут, три пута не / Београд, Београд, три пута, по нашки је» [Ово је Балкан (Serbia-2010), Электронный ресурс]. Смысл выражений заключается в том, что в Белграде «три поцелуя» - это устоявшиеся правила.

Метафора является главным приёмом речевого воздействия в песенном тексте Армении. Автор проводит параллель «родной земли» с помощью «абрикосовой косточки»:

I began to cry a lot and she gave me apricots (she – mama)

Kisses of the earth, fruits of the sun

<...>

Apricot stone, hidden in my hand

Given back to me from the motherland

<...> once I waved my home goodbye

I just wanna go back to my roots [Apricot Stone (Armenia-2010), Электронный ресурс].

Во втором приведённом стихе можно встретить метафоры, в которых отражается окружающий нас мир и явления природы “kisses of the earth” («поцелуи земли»), “fruits of the sun” (фрукты солнца). В первом куплете использовано местоимение “she” (в тексте “mama”) – во многих языках ассоциируется с «родиной, домом, теплом, уютom». Так, лексема “motherland” в английском языке в первой части слова имеет корень “mother”. Поэтому в песенном тексте Армении метафора «абрикосовая косточка» является «мостиком» к воспоминаниям о родной земле, доме. Данную композицию зрители определили на 4 место [Eurovision, Электронный ресурс]. Использование метафоры в песенном тексте как приёма речевого воздействия позволяет расширить представления о мире, понятиях, ценностях.

Главными словами-сигналами в песенном тексте тематической направленности «родины» являются “mother”, “motherland”, “home”, “root”, “earth”, “kiss” (серб. «киссни»), “child”, “world”, “love” (серб. «Љубиш») [Ово је Балкан (Serbia-2010), Электронный ресурс; Apricot Stone (Armenia-2010), Электронный ресурс].

Тематическая направленность: слава. В ходе нашего анализа было выявлено несколько произведений, в которых упоминается значение славы в обыденной или профессиональной жизни. Так, в тексте “We are the winners” представителей Литвы 2006 года зафиксировано несколько приёмов речевого воздействия:

We are the winners of Eurovision

(We are, we are, we are, we are)

We are the winners of Eurovision

(We are, we are, we are, we are)

<невербальный компонент>

Yeah, so you gotta vote (vote), vote (vote)

Vote for the winners

Vote (vote), vote (vote)

Vote for the winners

(Ooh...)

<невербальный компонент>

We are the winners of Eurovision

De Vilnius city à Paris, LT United ici

We are the winners of Eurovision [We Are The Winners (Lithuania-2006),
Электронный ресурс].

Во вступлении автор текста использует приёмы речевого воздействия «навязывания пресупозиции» и «концентрированного повторения информации». Кроме того, в речевых актах адресанты призывают слушателей голосовать “Vote for the winners / Vote (vote), vote (vote)”, глагол “vote” употреблён в повелительном наклонении [We Are The Winners (Lithuania-2006),
Электронный ресурс]. В куплете с помощью метафоры “the winners of Eurovision” авторы текста расширяют понятие пресупозиции и названия композиции. Упоминание топонимов и группы участников песни на французском языке позволило получить 7 баллов от Монако и 4 балла от Бельгии, где французский язык является официальным [Eurovision, Электронный ресурс].

В песенном тексте “Popular” 2011 года главный сюжет песни заключается в стремлении «быть популярным»:

I put my hands up in the light

You see me dancing for my life

I will be popular, I will be popular

I'm gonna get there, popular

<невербальный компонент>

Spread the news, I'm gonna take the fight

For the spotlight, day and night

I can take this to the number one

Be someone before you're gone

Be someone before you're gone [Popular (Sweden-2011), Электронный ресурс].

Кроме фонетических, лексико-стилистических приёмов речевого воздействия использовано концентрированное повторение информации речевых актов “I will be popular” и “Be someone before you're gone”. Также повелительное наклонение глаголов “spread”, “be” выполняют суггестивную функцию в песенном тексте.

Основные слова-сигналы тематической направленности «славы»: “popular”, “winner”, “win”, “possible”, “beauty”, “vote” [Popular (Sweden-2011), Электронный ресурс; Shady Lady (Ukraine-2008), Электронный ресурс; We Are The Winners (Lithuania-2006), Электронный ресурс].

Тематическая направленность: секс. Все произведения данной тематики имеют подтекст: в них открыто не повествуется/ не описывается о сексуальных действиях, поведении. В лексико-стилистической организации песенных текстов мы рассматривали употребление инвектив в композиции “Song #1”. В данной композиции речевые акты “<...> you pickin' me / You better get a chill”, “I'm your killin' pill”, “My dress, my flashy skin”, “funny bunny”, “I'll blow you money, money / I'll get you to my bad ass spinnin' for you” содержат намёки «сексуального характера». Во втором куплете автор использует лексемы, выражения и обращения, которые непосредственно могут быть связаны с рассматриваемой тематикой:

Keep on takin' over you

It's kinda gettin' free

Baby boy, you know I still

Got sexy freak in me

Gotta tease you, nasty guy

So take it, don't be shy

Put your cherry on my cake

And taste my cherry pie [Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс].

В другом песенном тексте автор с помощью намёка в первом куплете интригуется слушателей:

She smiled at me, said: "Would you like it sweet and low?"

"I know a place where we can take it nice and slow"

I know what you're thinkin': don't stop, I need that sweet thing

Telling you now, this is real [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс].

В выражении “Would you like it sweet and low?” («Ты бы хотела нежно и низко?») местоимение “it” является семантической импликацией лексемы “sex” [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс]. Далее повествуется о «месте»: автор «знает» место, где можно уединиться “I know a place where we can take it nice and slow” («Я знаю место, где мы можем овладеть (им) хорошо и медленно» [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс]. Далее автор утверждает, что “I need that sweet thing” («Я знаю ту вкуснятину»). Выражение “sweet thing” имплицитно может обозначать понятие «секс» в приведённом речевом акте [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс]. Поэтому приёмы речевого воздействия (намёк, семантическая импликация) являются основными в песенном тексте, которые апеллируют к тематике «секса». Произведения России и Турции заняли 3-е и 4-е места [Eurovision, Электронный ресурс].

Основными словами-сигналами тематической направленности «секса» являются “sexу”, “dirty”, “slow”, “money”, “shake”, “feel”, “nasty”, “boys”, “girls”, “wild”, “low”, “body” [Shake It Up Shekerim (Turkey-2007), Электронный ресурс; She Got Me (Switzerland-2019), Электронный ресурс; Song #1 (Russia-2007), Электронный ресурс]. Представленные лексемы подтверждают теорию М. Фуко о взаимосвязи «власть (деньги) – секс» [Фуко, 1996].

Тематическая направленность: природа (экология). В ходе анализа было выявлено две композиции “Weil der Mensch zählt” 2003 года и «Вода» 2007 года. В композиции на немецком языке поднимается проблематика отношений к животным в современном мире: “Die-die Tiere dieser Erde / Die mag ich ziemlich gern” [Weil der Mensch zählt (Austria-2003), Электронный ресурс]. Так, в части куплета адресант посредством приёмов речевого воздействия введения в отрицательно оцениваемый контекст и синтаксического параллелизма более детально повествуется о главной идее композиции:

Es sterben bald alle Vögel

Es sterben bald alle Käfer

Nur im Bett da liegt der Adam

Und vermehrt sich mit der Eva [Weil der Mensch zählt (Austria-2003), Электронный ресурс].

Глагол “sterben” является конфликтогенным. В третьем и четвёртом речевом акте присутствует отсылка к религиозной тематике: автор текста метафорически сравнивает людей с Адамом и Евой. Далее следуют выражения, которые относятся к аргументации:

Kleine Hasen haben kurze Nasen

Und kleine Katzen haben weiche Tatzen

Und die Frau Holle hat gern die Wolle

Vom Dromedar aus Afrika [Weil der Mensch zählt (Austria-2003), Электронный ресурс].

Стоит отметить, что в третьем и четвёртом речевом акте песенного текста автор использует «ссылку на неизвестный источник» - “die Frau Holle”, которой нравится шерсть верблюда из Африки. Таким образом, приёмы речевого воздействия (введение в отрицательно оцениваемый контекст, аргументация и ссылка на неизвестный источник) позволяют задуматься слушателям над проблематикой произведения.

Композиция «Вода» была нами рассмотрена ранее в фонетической организации песенного текста. В произведении лексема «вода» является метафорой, как «источник жизни и света». Упоминание божества солнечного света Митры в произведении можно определить как приём речевого воздействия – «ссылка на авторитет».

Словами-сигналами тематической направленности «природы» на материале проанализированных текстов являются “Tiere” (семантическое поле «животные»), “Biologie”, “paws”, “wool”, «вода», “Wald”, «гората», «реката» [Water (Bulgaria-2007), Электронный ресурс; Weil der Mensch zählt (Austria-2003), Электронный ресурс].

Тематическая направленность: национализм. В 2014 г. участники от Польши с песней “My Słowianie - We Are Slavic”, исполненной на польском и английском языках, заняли 5-е место в финале конкурса [Eurovision, Электронный ресурс]. Идея произведения заключалась в том, чтобы продемонстрировать некое превосходство славянских девушек над другими с точки зрения внешности и красоты. Так, навязывание пресупозиции как приём речевого воздействия можно зафиксировать в рефрене и куплете композиции: “My Słowianie wiemy jak nasze na nas działa / <...> To jest ta gorąca krew, to jest nasz słowiański zew / My Słowianki wiemy jak użyć mowy ciała / To jest ta słowiańska krew, to jest ta uroda i wdzięk” My [Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014), Электронный ресурс]. Выделенные выражения «навязывают» некие знания и утверждения слушателям: «мы славяне – мы знаем, как это», «это горячая кровь

- славянский звон», «славянские девушки – мы знаем, как использовать нашу красоту», «славянская кровь – это красота и грация». Стоит отметить, что структура данного песенного текста не является универсальной: рефрен (польский) – куплет (польский) – рефрен (польский) - куплет (английский) – рефрен (английский). Поэтому намеренное изменение макроструктуры песни также является приёмом речевого воздействия: адресант с самого начала погружает реципиента в кульминацию произведения. Если зритель не владеет польским языком, то в таком случае фонетические средства выполняют суггестивную функцию: “*My Słowianie wiemy jak nasze na nas działa*” [Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014), Электронный ресурс]. Употребление двух и более языков в композиции можно считать особым приёмом речевого воздействия песенного дискурса.

Во втором куплете на английском языке авторы вводят адресата в положительно оцениваемый контекст:

On Our lands you have everything you need

So pour the Vodka straight, no need to mix.

Cream and butter taste so good

We will prepare for you delicious food

Our beauty is famous all over the world [Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014), Электронный ресурс].

Тематика произведения не нарушает правила конкурса, исполнитель повествует о прекрасных и красивых девушках славянского происхождения. В песенном тексте не использованы сравнения и прилагательные в сравнительной или превосходной степени. Частотными и главными словами-сигналами тематической направленности «национализма» являются “Słowianie”, “Slavic”, “Słowianki”, “słowiańska krew”, “mama”, “land”, “Polish”, “Slavic blood”, “Slavic girls” [Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014), Электронный ресурс]. К тематике родины и славы мы не можем отнести данный песенный текст, поскольку

частотность употребления лексем и выражений представителей конкретной народности преобладает над всеми другими.

Выводы по главе 2

Во второй главе данного диссертационного исследования были использованы различные методы для рассмотрения и выявления суггестивных приёмов в песенном дискурсе конкурса «Евровидение»: фонетический анализ, лексико-стилистический анализ, синтаксический анализ, семантический анализ, дискурс-анализ, функционально-прагматический анализ и др.).

Собранный корпус текстов из 190 произведений XXI в. позволил рассмотреть фонетическую, лексико-стилистическую и синтаксическую организацию композиций музыкального мероприятия, в которых авторы текста применяют тропы, феномены языка и речи в вербальном компоненте песенного дискурса, превращая структуру произведения в художественный текст, что является живым воплощением реализации и функционирования определённых аспектов языка.

Так, наиболее частотными приёмами речевого воздействия на фонетическом уровне в разноязычных произведениях являются рифма, аллитерация, ассонанс и звукоподражание. Приведённые средства фонетики способны создавать и другие приёмы речевого воздействия: языковая игра, намёк, повторение информации. Фонетические средства выразительности в песенном тексте – это главный вербальный компонент восприятия сложного мультимодального дискурса. Особенно средства фонетики функционируют в романских, славянских и вымышленных языках с целью воздействовать на аудиторию, не владеющую перечисленными языками.

Комплексный анализ лексико-стилистической организации песенных текстов конкурса «Евровидение» показал, что наиболее частотными средствами выразительности являются эпитеты, сравнения, лексические повторы (анафора, эпифора, подхват, симплока), олицетворения, устойчивые выражения, фразовые глаголы, противопоставления и др. Важно отметить, что в композициях на лексическом уровне нами были выделены топонимы и инвективы. Топонимы воспринимают слушатели из разных стран положительно, так как упоминания географических названий, которые связаны с ними по месту рождения, проживания или нахождения, воздействуют на адресатов. Использование авторами песенных текстов инвектив зачастую характеризуется их заменой перед конкурсом как некая стратегия с целью воздействия на адресата.

Синтаксическая организация произведений массовой культуры содержит в себе различные виды простых и сложных предложений. Синтаксический параллелизм, риторические вопросы и восклицания являются частотными средствами (приёмами) выразительности. Синтаксические средства выразительности взаимодействуют с лексико-стилистическими феноменами языка, что усиливает суггестивность речевых актов в песенных текстах.

Из 190 произведений продуктов массового искусства в ходе дискурс-анализа были выявлены основные тематические направленности песенного дискурса конкурса «Евровидение»: несчастная любовь (63), счастливая любовь (61), трудная жизненная ситуация (30), торжество (вечеринка) (12), политика (9), религия (3), секс (3), слава (3), природа (экология) (2), родина (2), национализм (1). Произведение на вымышленном языке “Sanomi” представителей Бельгии невозможно отнести ни к одной тематической группе.

В каждой тематической группе были проанализированы основные частотные приёмы речевого воздействия, как неотъемлемый компонент письменной или устной речи. Для тематической направленности «счастливая любовь» характерны такие суггестивные приёмы: метафора, введение в

положительно/отрицательно оцениваемый контекст/ряд, повторение информации, языковая игра и др. В песенных текстах символом успешных любовных взаимоотношений является образ «огня» (“fire”).

В тематике «несчастной любви» в ходе анализа часто встречаются конфликтогенные лексемы. Понятие «одинокость» (“lonely”) определяет специфику данной направленности в песенном тексте, выступает в качестве частотного компонента. Лексема «игра» (“game”) в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» приобретает метафорический компонент, характеризующий тематику несчастной любви. Удалось зафиксировать такие частотные приёмы речевого воздействия в тематике «несчастной любви» как метафора, аргументация, намёки, ссылки на неизвестный источник.

Основными «постулатами» тематики «трудной жизненной ситуации» стали следующие прессупозиции: «оставаться собой», «верить в себя», «верить в мечту», «бороться со стереотипами» и т.д. Чтобы донести основную идею произведения, авторы песенных текстов используют следующие суггестивные приёмы: концентрированное повторение информации, навязывание прессупозиции, введение в отрицательно оцениваемый контекст ряд.

В тематической направленности «торжество (вечеринка)» наиболее частотными приёмами речевого воздействия являются языковая игра, концентрированное повторение информации, семантическая импликация.

Дискурс-анализ позволил выявить и зафиксировать политическую тематику произведений песенного дискурса конкурса «Евровидение». В таких композициях наиболее частотными приёмами суггестии являются навязывание прессупозиции, семантическая импликация, ссылка на неизвестный источник, введение в отрицательно оцениваемый контекст. Регламент музыкального мероприятия, запрещающий политические темы на конкурсе, всё же допускает к участию произведения с имплицитной информацией политического характера.

Семантическая импликация как приём речевого воздействия характерен для всех песенных текстов тематической направленности «секс». В тематиках «религия», «родина» и «природа» метафора помогает раскрыть посыл произведений. Навязывание пресуппозиции и концентрированное повторение информации характерно для песенных текстов тем «национальность» и «слава».

Кроме того, в ходе анализа композиций конкурса выделены основные слова-сигналы, рассмотрены конфликтогенные лексемы, речевые акты призыва, усиливающие суггестию произведений массовой культуры.

Важно отметить, что взаимодействие фонетических, лексико-стилистических и синтаксических средств выразительности с основными приёмами речевого воздействия усиливает художественный образ, восприятие вербального компонента определённой тематической направленности композиции, что, в свою очередь, влияет на мнение адресата при голосовании в финале музыкального конкурса.

Глава 3. Лингвоэкспертология песенного дискурса конкурса «Евровидение»

3.1 Лингвистическая экспертиза песенного текста политической направленности

Т.В. Чернышова в проблеме выбора метода в лингвоэкспертной практике отмечает, что на данном этапе современная лингвистика накопила богатый исследовательский инструментарий, используя который, эксперт-лингвист, анализируя спорный текст, создаёт аргументированное заключение, опираясь на всё богатство и разнообразие теоретико-методологической базы современного знания о языке и способах его использования в речи [Чернышова, 2016, с. 348]. Она подчёркивает и признаёт, что в основе проведения исследования лингвистической экспертизы текста лежит интерпретативный подход, так как невозможно понимание любого текста без его интерпретации [Там же]. Так, интерпретация в практике лингвистической экспертизы означает, что необходимо понять текст самому эксперту и обосновать это понимание другим, используя различные приёмы исследования [Демьянков, 2001; Левченко, 2013; Чернышова, 2016].

В данном разделе мы проведём инициативные лингвистические экспертизы трёх песенных текстов политической направленности. Первый текст “1944” по зрительскому голосованию занял второе место, а по совокупности голосов жюри и слушателей – первое. Победа Украины в 2016 г. вызвала неоднозначные споры. Европейский вещательный союз заявил, что песенный текст был исследован, и в нём отсутствует политический подтекст [Князьков, 2018]. Второй текст “Non avete fatto niente” занял третье место по зрительскому

голосованию. Композиция была исполнена полностью на итальянском языке. В сети Интернет пользователи утверждали, что необходимо ознакомиться с переводом песенного текста, так как в нём прослеживается злободневная политическая тематика, которая затронула сердца реципиентов и привела к высокой позиции в рейтинге стран-участниц на конкурсе в 2018 году [Князьков, 2019]. Третий текст “We don’t wanna put in” был дисквалифицирован оргкомитетом конкурса за политический подтекст (намёк) в 2009 году [Eurovision, Электронный ресурс; Князьков, 2020б]. Лингвистическая экспертиза упомянутых выше песенных текстов и её выводы не были представлены публике, поэтому в этой связи, на наш взгляд, важно проследить основные закономерности и найти границу в допущении на конкурс политически ангажированных текстов. На материале трёх разных песенных текстов представляется возможным не только обосновать и описать содержание композиций, но и выявить основные приёмы речевого воздействия, которые авторы текста применяли в произведениях, чтобы донести до адресатов главную идею.

Достоверность результатов лингвистической экспертизы спорных песенных текстов политической направленности обеспечивается применением различных приёмов лингвостилистического анализа:

-смысловой анализ (направлен на полное понимание главной мысли речевого произведения);

-интерпретация смысла и толкования значения слов и выражений;

-перефразирование (выявление логики авторского рассуждения);

-концептуальный анализ (фиксирование контекстуального значения – интерпретирование с учётом интралингвистических и экстралингвистических параметров);

-структурно-логический анализ (определение основных тезисов текста и поддерживающих его аргументов);

-лингвостилистический анализ (направлен на выявление контекстуального значения языковых единиц, например, приёмов речевого воздействия, а также их функционирование в данном тексте) [Чернышова, 2016].

3.1.1 Лингвистическая экспертиза спорного песенного текста “1944”

В данном разделе проводится инициативная экспертиза текста песни “1944” украинской исполнительницы Джамалы, с которой она победила на конкурсе «Евровидение» в 2016 г. Дискуссии по поводу этой песни не утихали несколько лет⁹. Российские СМИ разными способами пытались доказать, что в данной песне присутствует политический намёк (как средство воздействия), что запрещено правилами Евровидения. Как к моменту исполнения, так и сейчас не было представлено ни одной лингвистической экспертизы на данную композицию ни со стороны Европейского вещательного союза, ни со стороны российских или зарубежных СМИ.

Цель анализа песни “1944” – выявить наличие или отсутствие скрытого намёка как приёма речевого воздействия. Композиция ”1944” написана на двух языках: на английском и крымско-татарском. Песня передаёт события депортации крымских татар, боль и душевные переживания военного времени. Прежде всего, проанализируем название композиции:

“1944” – название, содержащее интертекстуальную отсылку (приём речевого воздействия) к периоду Второй мировой войны, а для советского народа, в том числе и для крымских татар, – это события Великой Отечественной

⁹ Avec la victoire d’une chanteuse tatar, la Crimée s’invite à l’Eurovision // Le Monde [Электронный ресурс]. URL: https://www.lemonde.fr/musiques/article/2016/02/22/avec-la-victoire-d-une-chanteuse-tatare-le-cas-de-la-crimée-s-invite-a-l-eurovision_4869281_1654986.html (Дата обращения: 28.10.2017)

войны, имевшие трагические последствия для этой народности. 11 мая 1944 г., когда был освобождён Крым, Сталин подписал Постановление Государственного комитета обороны СССР № ГОКО-5859 от 11 мая 1944 о выселении всех крымских татар с территории Крыма¹⁰. Необходимо напомнить, что реализацию и достоверность постановления, в нашем случае, следует рассматривать историкам. Это не входит в компетенции лингвиста при выполнении лингвистической экспертизы [Бринёв, 2009].

Итак, название композиции “1944” уже несёт в себе политический подтекст. Лингвистическая экспертиза позволит ответить нам на следующие вопросы:

1. Сопоставимо ли название композиции “1944” с текстом (куплеты, припев)?
2. Содержатся ли инвективные слова, фразы или предложения в тексте песни «1944»?
3. Имеется ли наличие прямых/скрытых политических намёков в тексте песни?

Рассмотрим текст песни “1944”, разбив его на смысловые фразы/речевые акты:

When strangers are coming...

They come to your house [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Фраза построена в Present Continuous, из чего можно сделать два вывода: 1) с вопросительным словом «when» настоящее длительное время не может быть употреблено; 2) может быть отсылкой в будущее время. Слово “strangers” в данной фразе переводится как «незнакомцы».

Если вернуться к событиям 1944 г. и к названию композиции “1944”, то получается, что «strangers» (незнакомцы) – это сотрудники НКВД, которые

¹⁰ Постановление ГОКО № 5859-сс «О крымских татарах» от 11 мая 1944 года, Кремль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.memorial.krsk.ru/DOKUMENT/USSR/440511.htm> (дата обращения: 29.10.2017)

исполняли постановление Сталина. Далее получаем перевод: «Они приходят в твой дом». В двух предложениях слова не имеют отрицательной коннотации, они нейтральны. В этих двух предложениях присутствует лексический повтор слова «come». Рассмотрим грамматическое оформление времён: 1) «Когда приходят незнакомцы (в данный момент), они приходят в твой дом (вообще, в принципе)». В данном случае невозможно употребить эту конструкцию, потому что она не соответствует правилам согласования времён в английском языке; 2) «Когда придут незнакомцы (в будущем), они приходят в твой дом (вообще, в принципе)». Здесь получаем идентичную картину согласования времён. Present Continuous можно употребить для будущего времени, если есть некий план, но в данных выражениях это не реализуется. Хотя длительное время в английском языке может быть употреблено «в середине действия, т.е. я начал делать что-то и ещё не закончил» [Murphy, 2016]. Получается, что «незнакомцы до сих пор туда приходят».

They kill you all and say

We're not guilty, not guilty [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

В предложении “They kill you all and say» есть словосочетание с негативной/отрицательной окраской и компонентом аллитерации “kill you all”. Можно перевести так: «Незнакомцы приходят в твой дом и убивают вас всех». Употребление Present Simple в этом предложении говорит о том, что это происходит вообще, в принципе, то есть и в настоящее время, спустя 76 года. Таким образом, здесь содержится скрытый смысл, который можно определить благодаря грамматической категории времени, что эти события происходят и сегодня. Вторая фраза: «Мы не виновны, не виновны», также характеризуется наличием лексического повтора “not guilty, not guilty”. Джамала оправдывает тех «незнакомцев, которые приходят и убивают вас всех», цитируя их слова «мы не виновны, не виновны». «Незнакомцы убивают» не по собственной воле, а потому

что так сказали «сверху». В таком случае стоит обратить внимание и на личное местоимение “We” (мы):

Where is your mind?

Humanity cries [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

В строчке “Where is your mind?” содержится риторический вопрос, один из способов языкового воздействия. Она призывает задуматься «незнакомцев», что они хотят сделать, но ни в коем случае «что вы сделали». Следует обратить внимание на употребление настоящего времени. “Humanity cries” содержит в себе глагол “cries” снова в настоящем времени. «Человечество плачет» сегодня, в настоящем времени. Эти примеры из первого куплета доказывают, что певица не пересказывает события прошлого времени, произошедшие с крымскими татарами в 1944 г., а акцентирует своё внимание только на настоящем событии.

You think you are gods but everyone dies

Don't swallow (up) my soul, our souls [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

В строке композиции “You think you are gods but everyone dies” снова присутствует настоящее время (Present Simple). Кроме того, глагол “dies” также имеет определенную отрицательную коннотацию. Певица обращает внимание слушателя на то, что «незнакомцы считают себя богами» (“You think you are gods”), заменяя слово “strangers” личным местоимением “you”. В отрывке “gods but everyone dies” имеется множество взрывных звуков: “g”, “b”, “t”, “d”, что при исполнении песни помогает певице воздействовать на слушателей с помощью аллитерации, в данном случае, этим может передаваться идея взрыва, стрельбы, т.к. повторяются взрывные звуки. В выражении “Don't swallow up my soul, our souls” снова присутствует лексический повтор в единственном и во множественном числе “soul/souls” (душу, души). Глагол “swallow up” (поглощать) имеет ряд синонимов, таких как “kill”, “pick up”, “take away”, “end”, “wreck”, “despoil” и т.д., так, с помощью синонима певица завуалировала глагол

«забирать». В Longman Dictionary даётся такое определение глаголу “swallow”: “if a company or country is swallowed up by a larger one, it becomes part of it and no longer exists on its own”. Стоит обратить внимание на подчёркнутые выражения в определении фразового глагола (поглощённое крупным, часть крупного и не существует как самостоятельное). Кроме того, в первом куплете Джамала избегает употребления “up”, что противоречит в данном контексте употреблению глагола “swallow”, т.к. в Longman Dictionary дефиниция первого значения данного глагола такова: “to make food or drink go down your throat and towards your stomach” (проглотить/поглощать еду или жидкость) [Longman Dictionary, 1995, p. 1345].

Рефрен содержит в себе 2 одинаковые фразы на крымско-татарском языке: “Yaşlığima toyalmadım” и “Men bu yerde yaşalmadım” («Я не могла провести свою молодость там, потому что вы забрали мой мир») [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс], где всё-таки появляется слово «забрать», но в первом куплете, как было сказано выше, певица употребляет ошибочно глагол “swallow”, а втором куплете фразовый глагол “swallow up”, тем самым меняется смысл. Также Джамала впервые во втором куплете использует прошедшее время.

We could build a future

Where people are free [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Впервые в композиции “1944” встречается прошедшее время модального глагола “could” (могли). Здесь также есть сомнение в правильном согласовании времён. Вторая строчка, которая начинается с вопросительного слова “where”, построена в настоящем времени (Present Simple). Таким образом, получаем, что “We could build a future where people are free” (Мы могли бы построить будущее, где люди свободны) [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс]. Глагол “be” (are в настоящем времени) следовало бы заменить на “were”. В конкретном примере прослеживается несогласованность времён.

to live and love

The happiest time [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Два глагола «жить» и «любить» имеют скорее положительную окраску, а употребление превосходной степени прилагательного “the happiest” (наисчастливейший) украшает фразу, призывает слушателя представить счастливую жизнь для самого себя.

Where is your heart?

Humanity rise [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Автор песни вновь употребляет риторический вопрос “Where is your heart?” (Где ваше сердце?) [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс]. Но неясно, кому адресован риторический вопрос, поскольку в первом куплете речь идёт о «незнакомцах» во множественном числе. “Humanity rise” (Человечество встаёт, поднимается на ноги) имеется два варианта интерпретации: 1) ошибочное употребление, т.к. в глаголе “rise” нет окончания “-s” у 3-его лица единственного числа субъекта. 2) исполнитель использует повелительное наклонение (призыв) “Humanity, rise” (Человечество, поднимайтесь/вставайте и т.д.) [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

You think you are gods

But everyone dies.

Don't swallow up my soul, our souls [1944 (Ukraine-2016), Электронный ресурс].

Повтор части первого куплета. “Up” отчётливо слышен в финальной версии второго куплета композиции “1944”. Данный фрагмент был подробно описан выше.

Проведённый анализ текста песни “1944” позволяет ответить на вопросы, которые были поставлены перед началом лингвистической экспертизы:

1. Название песни “1944” **не соотносится** с текстом песни.

Примечание. Наименование композиции подразумевает прошедшее время, далёкий 1944 год. В тексте песни удалось в единичных случаях встретить употребление прошедшего времени. Кроме того, автор текста использует настоящее длительное время (Present Continuous), что подразумевает скрытое содержание и смысл, а также намёк на сегодняшние события.

2. Оскорбительные слова, фразы, предложения **не содержатся** в тексте песни “1944”.

Примечание. В ходе лингвистического анализ текста песни “1944” не выявлено никаких оскорбительных слов, фраз, предложений. Из чего следует сделать вывод, что оргкомитет «Евровидения» также не нашёл элементы из серии «запрещённых приёмов».

3. Прямые/скрытые политические намёки (отсылки) **имеются** в тексте песни “1944”.

Примечание. К эксплицитным аспектам композиции “1944” относится название. “1944” – это песня, к названию которой применимо немало синонимов, описывающих тот период времени в истории человечества: ужасный, военный, несправедливый, заслуженный, бесчеловечный, смутный и т.д. Имплицитные аспекты выявить сложнее.

3.1.2 Лингвистическая экспертиза спорного песенного текста “Non mi avete fatto niente”

Материалом лингвистической экспертизы послужила итальянская песня “Non mi avete fatto niente” («Вы ничего мне не сделали»), которая была представлена в 2018 г. в Лиссабоне мировой публике. После победы этой композиции на конкурсе в Сан-Ремо зрители решили отправить именно её на

конкурс «Евровидение» представлять Италию. В социальных сетях и на различных информационных форумах стали появляться комментарии в поддержку текста песни, поскольку в нём отражена чрезвычайно острая проблема мигрантов в Европейском Союзе. Однако отмечался тот факт, что на этом музыкальном конкурсе запрещены песни на политические темы, хотя в 2016 г. украинской исполнительнице Джамале, текст песни которой был явно политически ангажирован, присудили победу. Важно отметить тот факт, что песенный текст на итальянском языке занял высокую позицию из-за оценок реципиентов вербальной стороны произведения.

Для проведения лингвистической экспертизы композиции на выявление имплицитной информации необходимо ответить на вопросы:

1. Содержится ли в тексте песни имплицитная информация?
2. Имеется ли наличие скрытого политического подтекста?
3. Содержатся ли в тексте песни инвективные слова или выражения?

Рассмотрим композицию “Non mi avete fatto niente”, разбив текст на смысловые части (см. Табл. 1):

Таблица 1 – Первый и второй куплеты

Al Cairo non lo sanno che ore sono adesso	В Каире не знают, который сейчас час,
Il sole sulla Rambla oggi non è lo stesso	Солнце над Рамблой уже не станет прежним,
In Francia c'è un concerto, la gente si diverte	Во Франции гремит концерт, люди веселятся,
Qualcuno canta forte, qualcuno grida, "a morte"	Звуки музыки, крики паники, «до смерти»
A Londra piove sempre ma oggi non fa male	В Лондоне вечный дождь, но сегодня это не мешает,
Il cielo non fa sconti neanche a un funerale	Небо непреклонно даже на похоронах,
A Nizza il mare è rosso di fuochi e di vergogna	В Ницце море багровеет от сполохов салюта и от стыда,

Di gente sull'asfalto e sangue nella fogna	От тел на асфальте и от крови в канаве.
E questo corpo enorme che noi chiamiamo Terra	Этот огромный организм, который мы называем Землёй,
Ferito nei suoi organi dall'Asia all'Inghilterra	Ранен во все органы от Азии до Англии,
Galassie di persone disperse nello spazio	Галактики людей рассеяны по свету,
Ma quello più importante è lo spazio di un abbraccio	Но куда важнее свет, который мы несём с собой.
Di madri senza figli, di figli senza padri	Матери без детей, дети без отцов,
Di volti illuminati come muri senza quadri	Отблески на лицах, как на голых стенах без картин,
Minuti di silenzio spezzati da una voce	Минуты молчания расколоты возгласом:
Non mi avete fatto niente [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс].	Ничего вы мне не сделали! ¹¹

В тексте первого куплета присутствуют топонимы *Cairo, Francia, Londra, Nizza, Asia, Inghilterra*. Эти географические названия выбраны автором текста не случайно – в этих городах и странах в последние годы произошли резонансные террористические акты. Слово *Terra* («Земля») в тексте композиции – это образное определение *corpo enorme* «огромный организм», который «ранен во все органы». Далее автор, используя доступные вербальные средства, стремится оказать психологическое воздействие на слушателей, объединяя людей в выражении *dall'Asia all'Inghilterra* («от Азии до Англии»). Адресант хочет, таким образом, сказать, что это общая проблема для всех людей планеты.

В первом куплете информация представлена как эксплицитно, так и имплицитно. Говоря о Франции, автор использует метафоры, привлекая внимание реципиента выражениями «звуки музыки, крики паники», а затем резко добавляет восклицание «до смерти». В строках, где упоминается Ницца, автор переходит от имплицитной информации к эксплицитной: «В Ницце море

¹¹ Во всех представленных таблицах перевод осуществлён автором диссертационного исследования – Д. К.

багровеет от сполохов салюта и от стыда, от тел на асфальте и от крови в канаве». С помощью олицетворения «море багровеет от...» адресант напоминает о теракте, совершённом 14 июля 2016 г. в Ницце, когда водитель грузовика намеренно врезался в толпу на Английской набережной города. Словосочетания «от тел на асфальте» и «от крови в канаве» эксплицитно описывают происходившее. Важно обратить внимание на строку *Galassie di persone disperse nello spazio* («Галактики людей рассеяны по свету») [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Здесь автор средствами метафоры – «галактики людей» – указывает на «души умерших» в продолжение интерпретации событий первого куплета с топонимами. Фразы *Di madri senza figli, di figli senza padre* («Матери без детей, дети без отцов») также поддерживают подтекст о «душах умерших» [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Подводя краткий итог анализу вышеизложенного текста, можно сказать, что содержание первых двух частей представляет собой пересказ событий, напрямую ассоциирующихся с терактами, а вербальные средства выразительности используются с целью оказания психологического воздействия на реципиента. Однако интенции автора текста песни по результатам анализа первых двух куплетов неясны, необходимо проанализировать рефрен (см. Табл. 2).

Строки *Non mi avete fatto niente, non mi avete tolto niente* представляют собой референциальные отсылки к тем субъектам, которые, по мнению автора, губили человеческие души [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Двойное отрицание *non* и *niente* (-/- = +) в строках усиливает эмотивное значение этих выражений. Ключевым словом рефрена является *vita (tutto)* («жизнь»). В конце рефрена присутствует эпитет «бессмысленные войны», который напоминает адресатам, что жизнь – ценнейший дар. Личное обращение («вы», «вас», «ваши» и пр.) к неназванным субъектам действия усиливает

эмотивный фон контекста, который достаточно высок, несмотря на то, что автор намеренно не использует инвективных слов и выражений в адрес террористов.

Таблица 2 – Рефрен песни

Non mi avete fatto niente	Ничего вы мне не сделали,
Non mi avete tolto niente	Ничего вы не добились,
Questa è la mia vita che va Avanti	Это моя жизнь, которая движется вперёд
Oltre tutto, oltre la gente	Вопреки всему, вопреки людям.
Non mi avete fatto niente	Ничего вы мне не сделали,
Non avete avuto niente	Ничего у вас не вышло,
Perché tutto va oltre le vostre inutili guerre [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс].	Потому что всё (жизнь) идёт своим чередом, несмотря на ваши бессмысленные войны

В третьем и четвёртом куплетах присутствует обращение к религиозной тематике. В этих строках ценности Востока и Запада не разделяются, а приобретают универсальный характер (см. Табл. 3).

Таблица 3 – Третий и четвёртый куплеты

C'è chi si fa la croce, chi prega sui tappeti	Кто крестится, кто молится на коврике для намаза
Le chiese e le moschee, gli imam e tutti i preti	Церкви, мечети, Имам и толпы священников
Ingressi separati della stessa casa	Отдельные входы в один и тот же дом
Miliardi di persone che sperano in qualcosa	Миллиарды людей, которые верят во что-то
Braccia senza mani, facce senza nomi	Безрукие калеки, безымянные лица
Scambiamoci la pelle, in fondo siamo umani	Мы не чужие друг другу, ведь все мы люди
Perché la nostra vita non è un punto di vista	Потому что нельзя жертвовать ради идеи нашими жизнями
E non esiste bomba pacifista [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс].	И не существует бомбы миролюбия

Апеллируя к религиозной тематике как к одной из универсальных ценностей человечества, автор отдельно упоминает христиан и мусульман: христиане «крестятся», мусульмане «молятся на коврике для намаза». Далее расширяется семантическое поле религиозных понятий: *церкви, мечети, имам, толпы священников*. В данном контексте необходимо выделить использование метафоры *tutti i preti* («толпы священников»). Употребление столь сильного речевого средства выразительности отсылает к описанию трагических событий, которые упоминались в первом куплете, помогает слушателям понять и более детально представить образ произошедшего. По всей видимости, интенция автора состоит в том, чтобы напомнить реципиенту, что теракты произошли именно на христианской земле, поэтому образ «толпы священников» приобретает особый смысл. Тем не менее далее автор объединяет Восток и Запад с помощью фразы *Ingressi separati della stessa casa* («Отдельные входы в один и тот же дом») [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Слова «церкви» и «мечети» заменены «отдельными входами» и «дом». Можно предположить, что в понимании автора Бог един и для христиан, и для мусульман как общий символ веры. «Миллиарды людей по всему миру верят во что-то» – имплицитно предполагается, что кто-то верит в Бога, в любовь, в семью, в деньги, а кто-то и вовсе не верит ни во что. Поэтому автор текста в данном случае использует слово *qualcosa* («нечто неодушевленное, неизвестное») [Зорько, 2011, с. 191].

Далее в тексте песни появляются словосочетания с эмотивными эпитетами *braccia senza mani* («безрукие калеки») и *facce senza nomi* («безымянные лица»). В итальянском языке словосочетания с предлогом *senza* («без») при переводе на русский язык преобразуются в эпитеты [Зорько, 2011, с. 14]. В данном случае этот предлог уходит в префикс прилагательного, образуя слова «безрукие» и «безымянные». Кроме того, эти эпитеты необходимы для понимания следующего итальянского фразеологического выражения *scambiamoci la pelle*

(дословно: «обмениваться кожей»), которое эквивалентно русскому фразеологизму «побывать в чужой шкуре». Автор имплицитно высказывает мысль, что все люди на земле равны. Предложение *perché la nostra vita non è un punto di vista* («потому что нельзя жертвовать ради идеи нашими жизнями») обращено к субъектам террора [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Здесь также присутствует имплицитная информация для слушателей, которые должны понять, что в большей степени это обращение адресовано мусульманам. Убивать других из-за религиозных убеждений – это не значит «быть квиты», что можно вывести из последнего предложения четвёртого куплета *E non esiste bomba pacifista* («И не существует бомбы миролюбия») [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Важно отметить, что автор текста о событиях в куплетах говорит в настоящем времени: «верят», «не существует», «идёт», «гремит», «не мешает» и т. д. И только в рефрене несколько раз использовано прошедшее время: «не сделали», «не добились». В этом случае категория времени позволяет понять актуальность посыла текста.

В пятом куплете автор текста песни обобщает представленное в предыдущих куплетах и метафорически разрешает проблему, актуальную для всех (см. Табл. 4).

Таблица 4 – Пятый куплет

Cadranno i grattaceli e le metropolitane	Падают небоскрёбы, и взрывается метро,
I muri di contrasto alzati per il pane	Рушатся стены, воздвигнутые, чтоб не делиться хлебом,
Ma contro ogni terrore che ostacola il cammino, il mondo si rialza	Но наперекор ужасу, мешающему жить, мир возрождается
Col sorriso di un bambino Col sorriso di un bambino Col sorriso di un bambino [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс].	С улыбкой ребёнка, С улыбкой ребёнка, С улыбкой ребёнка.

В начале этого куплета автор снова упоминает о трагических событиях. Следующее выражение *I muri di contrasto alzati per il pane* («рушатся стены, воздвигнутые, чтоб не делиться хлебом») имеет грамматическую основу «рушатся стены» [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. В данном контексте автор говорит о стенах, которые были созданы многими европейскими странами, чтобы предотвратить наплыв беженцев. Выражение «рушатся стены» предполагает тот самый политический подтекст. Но в противодействии «ужасу», который «мешает жить», автор, как мы говорили выше, метафорически обыгрывает проблему «улыбкой ребёнка». Метафорическое выражение в тексте усилено лексическим повтором. Таким образом, предполагается, что слушатель поймёт, что именно ребёнок (дети) – это будущее. Именно дети становятся одним из главных образов этого текста. Метафору «с улыбкой ребёнка» можно отнести к имплицитной информации, поскольку она перечёркивает все ужасное, что произошло в мире за последние несколько лет.

Очередное исполнение куплета песни завершается финальной частью (табл. 5).

Таблица 5 – Оутро

Sono consapevole che tutto più non torna	Я осознаю, что всё это больше не вернётся
La felicità volava come vola via una bolla [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс].	Счастье улетело, словно улетает мыльный пузырь

Здесь автор текста понимает (осознаёт), что *tutto più non torna* («всё это больше не вернётся») [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Он уверен в том, что трагические события больше не произойдут. Выражение *La felicità volava* («счастье улетело») неоднозначно, поскольку, на

первый взгляд, непонятно, о каком счастье идёт речь [Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018), Электронный ресурс]. Автор с помощью сравнения сопоставляет счастье с мыльным пузырьём, который, как правило, ассоциируется с чем-то «прозрачным», «лёгким» [Ожегов, 2018, с. 510]. В контексте этой песни слово «счастье» имеет имплицитный смысл. С одной стороны, оно употреблено в значении «теракт», «трагедия», «преступление». «Улетев словно мыльный пузырь, возможно, он лопнет и от него ничего останется». Поэтому автор осознаёт и верит, что ничего больше не произойдёт, настанет мир. С другой стороны, слово «счастье» может быть использовано в значении «жизнь». Однако после таких трагических событий «мирной жизни» уже не будет. Здесь прослеживается случай использования некоторых приёмов речевого воздействия с помощью введения в оценочно окрашенный контекст или ассоциативный ряд различных средств выразительности.

Проведённый анализ песни “Non mi avete fatto niente” позволяет ответить на вопросы, которые были поставлены перед началом экспертной работы:

1. В тексте песни **содержится** имплицитная информация.

Примечание. Имплицитная информация содержится в отдельных куплетах. Автор с помощью средств выразительности языка (эпитеты, метафоры, сравнение, лексический повтор) выражает своё отношение к разным идеям, которые затронуты им в тексте песни.

2. В тексте **содержится** скрытый политический подтекст.

Примечание. Здесь необходимо детально остановиться и разобраться в употреблении такого рода подтекста. Как уже сказано выше, в тексте содержится имплицитная информация. В пятом куплете было выражение «рушатся стены», которое говорит о политических действиях стран Европы в создании препятствий для притока беженцев. В данном случае автор никого не осуждает. Не использован «язык вражды» в окружении этого словосочетания. Говорить и утверждать, что нарушены правила конкурса, так как в тексте есть политическая

составляющая, – нельзя. Автор песни не даёт никакой оценки этим событиям и действиям, а наоборот, старается воздействовать на все стороны, склонить их к примирению, единству. В этом случае можно сказать о грани, определяющей правильность и возможность употребления таких выражений с политическим подтекстом. Кроме того, в тексте затрагивается и религиозная тематика, которая является нейтральной.

3. В тексте песни **не содержатся** инвективные слова и выражения.

Примечание. Действительно, несмотря на трудное понимание смысла песни, автор не имеет в арсенале имплицитных слов, которые могут быть интерпретированы как инвективы. Как было сказано выше, наоборот, текст песни несёт в себе «объединяющую» миссию. Наличие в тексте инвектив считается невозможным.

3.1.3 Лингвистическая экспертиза спорного текста “We don’t wanna put in”

В 2009 г. конкурс «Евровидение» проходил в Москве после победы Д. Билана в Белграде, однако, в подготовке и проведении соревнования в России возникло немало проблем. Одну из конфликтных ситуаций создал отказ Грузии участвовать в «Евровидении-2009»¹². Грузия выбрала в качестве исполнителя, который смог бы представить страну на конкурсе, группу «Стефане и 3G». Тогда в одном из источников было упомянуто, что участники музыкального коллектива заявили об их песне “We don’t wanna put in”, в которой выражался протест против политики России. Это непосредственно было связано с

¹² Грузия отказалась от "Евровидения" из-за нежелания менять текст песни [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20090311/164494391.html> (дата обращения: 15.06.2019)

событиями августа 2008 г. в Южной Осетии¹³. Другой источник опровергает наличие в песне политической составляющей. Участники музыкального коллектива опровергли информацию о содержании политического подтекста¹⁴. В свою очередь Европейский вещательный союз провёл лингвистическую экспертизу текста песни Грузии и постановил, что композиция не соответствует пункту 2.6, согласно которому участники не должны использовать политические и иные призывы [Eurovision, Электронный ресурс]. Грузия отказалась изменить текст песни, чтобы быть допущенной до участия в конкурсе¹⁵. В итоге Грузия приняла решение отказаться от «Евровидения».

Для проведения экспертизы спорного текста “We don’t wanna put in” были сформулированы вопросы:

1. Соотноится ли название песенного текста “We don’t wanna put in” с содержанием композиции?
2. Имеет ли анализируемый песенный текст имплицитную информацию? Если да, то какого рода эта информация?
3. Имеет ли объект исследования речевые акты призыва?
4. Возможно ли было изменить данный песенный текст, используя другую лексику, языковые приёмы, не исказив содержание композиции?

Чтобы получить ответы на поставленные вопросы, необходимо комплексно рассмотреть лексико-стилистические, семантические, дискурсивные и семиотические параметры объекта, представленного на экспертизу (см. Табл. 6).

¹³ Там же

¹⁴ Почему они сказали “We don’t wanna put in” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.infox.ru/news/98/culture/music/10695-pocemu-oni-skazali-we-dont-wanna-put-in> (дата обращения: 27.06.2019)

¹⁵ Там же

Таблица 6 – Первый куплет

Some people tell you the stories	Некоторые люди рассказывают тебе (вам) истории
To drag you down to the knees,	Чтобы поставить тебя (вас) на колени,
But lemme tell you don't worry	Но позволь сказать тебе – не волнуйся
No worries, no worries.	Нет беспокойств, нет беспокойств.
Another glass of my moonshine,	Ещё (другой) стакан самогона,
Will kick the hell out of me.	Свалит меня с ног.
But lemme focus on good stuff,	Но давайте сконцентрируемся на хорошем,
Some good stuff, just good stuff [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс].	О хорошем, только хорошем ¹⁶ .

В первой строке присутствует неоднозначное утверждение. “*Some people tell you the stories*” («Некоторые люди рассказывают тебе (вам) истории») говорит о какой-то группе людей с использованием местоимения “some”, т.е. авторы композиции хотят выделить неких лиц. В следующей синтаксической конструкции присутствует фраза “*To drag you down to the knees*” («Чтобы поставить тебя (вас) колени»), которая относится к объекту первой строки “you”. Выражение “drag sb down” означает «терзать, мучить» [Longman Dictionary, 1995, p. 407]. В третьей строке музыкальный коллектив утверждает “*But lemme tell you don't worry*” («Но позволь сказать тебе – не волнуйся»), чтобы адресат смог уловить имплицитное послание, скрывающееся в рефрене песни, как в ключевом семантическом ядре содержания всей композиции [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Разговорное слово “lemme” необходимо для коммуникации в одном со зрителями диапазоне речевых кодов и сохранения размера стиха. В четвёртой строке присутствует лексический повтор “*no worries*” («нет беспокойств»).

¹⁶ Во всех представленных таблицах перевод осуществлён автором диссертационного исследования – Д. К.

Выражения “*Another glass of my moonshine*” («Ещё (другой) стакан самогона») и “*Will kick the hell out of me*” («Свалит меня с ног») [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс] повествуют слушателям, что адресант/адресанты находятся в состоянии алкогольного опьянения, использовано слово “moonshine” в значении «самогон» и идиома “*kick the hell out of*” («нанести сильный и длительный физический удар») [Farlex Dictionary of Idioms, Электронный ресурс]. Далее автор через фразовый глагол “focus on” («сконцентрироваться») и лексический повтор “good stuff” («хорошее») призывает к тому, о чём, вероятно, пойдёт речь в рефрене композиции. При этом выражение “good stuff” становится «мостиком», позволяющим раскрыть диктум композиции.

В процессе лингвистической экспертизы текста после анализа первого куплета и его отдельных фрагментов рассмотрим рефрен песни, который гипотетически может являться семантическим ядром всей композиции (см. Табл. 7).

Таблица 7 – Рефрен

We don't wanna put in	Мы не хотим [перемещаться] в
The negative move,	Неправильном направлении,
It's killin' the groove.	Это убьёт ритм.
I'm a-try to shoot in	Я пытаюсь оторваться (погрузиться) в
Some disco tonight,	Диско сегодня вечером,
Boogie with you [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс].	Буги с тобой (с вами).

Название песни и начало рефрена идентичны. Важно обратить внимание на глагол “put”. В данном контексте синтаксической структуры речевого акта композиции - это не фразовый глагол. Таким образом, выражение “*We don't wanna put in the negative move*” («Мы не хотим [...] плохое движение»), в данном контексте важно правильно перевести глагол “put”. Имеются наиболее

употребляемые варианты значений: **1** *переместить что-либо или кого-либо в указанное место, положение или направление*; **2** *написать что-то*; **3** *выразить что-то словами*; **4** *привести кого-то или что-то в указанное состояние или ситуацию* [Longman Dictionary, 1995, p. 1149]. Значение слова “move” имеет следующие варианты перевода существительных: «движение», «действие», «шаг», «поступок» [Longman Dictionary, 1995, p. 932]. Таким образом, мы имеем несколько синтаксических отрезков: в предложении “We don’t wanna put in the negative move” слово “wanna” является разговорной сокращённой формой от “want to”, а “in the negative move” – это Complex Object (сложное дополнение). Необходимо отметить, что в песне исполнители интонационно выделяют глагол “put” и предлог “in”, после которых следует логическая пауза. Выражение “It’s killin’ the groove” («Это убьёт ритм») дополняет семантическую составляющую начала рефрена [We don’t wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Имплицитная информация может косвенно иметь отсылку к метафоре “groove of life” («ритм жизни»), поэтому глагол и предлог “put in”, эпитет “the negative move”, местоимение “It” могут являться подлежащими в рефрене композиции, “s killin’” – сказуемым, а “the groove” – дополнением. Данное выражение можно изобразить в виде [Subject (SS) + P + O]. Кроме того, как было отмечено выше, грузинская композиция подразумевала протест в адрес российских властей, поэтому представляется возможность говорить о наличии политического подтекста в произведении, который кроется в фонетической составляющей “put in” – «пут-ин». Это подтверждается тем, что первая строка рифмуется только с четвёртой “put in” – “shoot in”. В рефрене упоминаются слова “disco”, “boogie”, которые апеллируют к танцевальным жанрам. Глагол “put” в данном контексте неоднозначен. В таком случае музыкальный коллектив мог изменить его на другие слова, выражения, например, “*We don’t wanna get in [add now, dance now, do it, include, perform, follow etc.]*”, если авторы хотели связать вербальный компонент с танцевальными жанрами для воздействия на аудиторию. Поэтому

возможность заменить глагол “put” имеется, но авторы не стали следовать рекомендациям организаторов конкурса. Грузия намеренно создала такой текст, чтобы выразить политический протест. «*Нежелание двигаться в неправильном направлении*» имплицитно связано с действиями российских властей. Таким образом, песенный текст Грузии фиксирует наименование «врага».

Таким образом, выражение «*мы не хотим <...>*» подтверждает наличие политического подтекста. Выражение “*shoot in some disco tonight*” («*оторваться (погрузиться) в диско сегодня вечером*») может быть употреблено в этом контексте в значении «веселиться, отрываться» [We don’t wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Остальные варианты переводов не подходят для данного речевого акта.

В рефрене песенной композиции “We don’t wanna put in” использовано сразу несколько приёмов речевого воздействия: введение в отрицательно оцениваемый контекст/ассоциативный ряд; установление немотивированного сходства с отрицательно оцениваемой сущностью; намёк; языковая игра как средство воздействия (см. Табл. 8).

Таблица 8 – Второй куплет

So many people are whining,	Так много людей ноют,
They're freakin' all day long,	Они бушуют целый день,
The bitchin' will last forever	Это д*рьмо будет продолжаться вечно
And ever, and ever. . .	И всегда, и всегда...
You better change your perspective,	Ты (Вы) лучше измени(те) свои (ваши) перспективы (взгляды),
Your life won't be outta luck,	Твоя (Ваша) жизнь не будет неудачей,
A groovy sun will be rising,	Заводное солнце будет расти,
Be rising, it's rising [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс].	Будет расти, растёт (уже, сейчас)...

Во втором куплете снова упоминаются “people” («люди»). Вторая строка повествует реципиентам о том, что “*They're freakin' all day long*” («*Они бушуют*

целый день) [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Авторы текста проводят контраст между людьми, о которых упоминается в первом и во втором куплетах. Выражение “*The bitchin' will last forever*” («*Эмо д*р*мо будет продолжаться вечно*») [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс] в данном контексте может противоречить правилам конкурса Евровидения, так как использовано неприемлемое оскорбительное слово “bitchin'” [Longamn Dictionary, 1995, p. 119]. Это могло послужить одним из замечаний Вещательного союза к авторам текста песни Грузии.

В данном фрагменте также имеется возможность заменить слово на синонимичное или на словосочетание, например, “bustlin'” («суета»), “bad staff” («плохие дела») и т.д. Далее исполнители обращаются к слушателям “*You better change your perspective*” («*Ты (Вы) лучше измени(те) свои (ваши) перспективы (взгляды)*»), что, скорее всего, связано с теми людьми, о которых говорится в начале второго куплета [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. В этом случае данное выражение можно охарактеризовать как косвенный призыв, так как в нём употреблено имя прилагательное в форме синтетического компаратива “better” («лучше»). Далее выражение “*Your life won't be outta luck*” («*Твоя (Ваша) жизнь не будет неудачей*») подразумевает некое разрешение, итог ситуации в случае «изменений взглядов людей» [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Присутствует упоминание формы слова “groove” – “groovy” («заводной»), отсылка к припеву песни “It's killin' the groove” [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс].

В бридже композиции содержатся строки (см. Табл. 9):

Адресанты в этом фрагменте выражают свою любовь к странам Европы. Деперсонификация адресата в этом случае отражает жителей стран Европы, исполнители призывают их, используя стандартную форму императива без подлежащего “*Say: give me sexy yeah*” («*Скажи: дай мне сексуальности*») [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс]. Авторы употребляют

лексический повтор, воздействуя на адресатов. Стоит отметить, что вербальная составляющая проигрыша (см. Таблица 10) исполнена мужским голосом, видимо, для выделения и выполнения коммуникативного воздействия на реципиентов.

Таблица 9 – Бридж

I like all Europe country-states,	Мне нравятся все европейские страны-государства,
and I love Europa.	И я люблю Европу.
Say: give me sexy yeah (Give me sexy yeaaaaah)	Скажи: дай мне сексуальности (дай мне сексуальности)
Say: give me sexy yeah (Give me sexy yeaaaaah) [We don't wanna put in (Georgia-2009), Электронный ресурс].	Скажи: дай мне сексуальности (дай мне сексуальности)

После завершения речевого акта, содержащего призыв, авторы текста употребляют выражение “put in” в проигрыше композиции. Анализируя рефрен, мы обосновали, что “put in” – это не фразовый глагол, однако в этом случае авторы текста не учли то, что они всё же упоминают имплицитно с помощью языковой игры В.В. Путина (тогда премьер-министра Российской Федерации). Затем следует лексический повтор строк “We don't wanna put in”, хотя логично повторить и дополнить выражение словами “some disco tonight”.

Таким образом, проведённый анализ композиции “We don't wanna put in” позволяет ответить на вопросы, поставленные перед лингвистической экспертизой песенного текста:

1. Соотносится ли название песенного текста “We don't wanna put in” с содержанием композиции?

Ответ: *соотносится*.

2. Имеет ли анализируемый песенный текст имплицитную информацию?

Если да, то какого рода эта информация?

Ответ: *да, имеет.*

Примечание. Важно отметить, что авторы произведения использовали имплицитную информацию, имеющую политический контент, с целью выразить протест в адрес российского правительства.

3. Имеет ли объект исследования речевые акты призыва?

Ответ: *да, частично имеет.*

Примечание. В песенном тексте “We don’t wanna put in” было выявлено несколько стандартных форм прямых и косвенных призывов в куплете и проигрыше произведения. Однако проанализированные нами речевые акты призыва не имеют политического подтекста.

4. Возможно ли было изменить данный песенный текст, используя другую лексику, языковые приёмы, не исказив содержание композиции?

Ответ: *да, возможно, однако в этом случае утрата смысловая нагрузка имплицитной информации, заложенной в рефрене.*

Примечание. В ходе исследования были предприняты попытки изменить текст песни при помощи синонимов. Кроме того, выявлен пример, лексическое употребление которого противоречит этическим правилам конкурса. Бесспорно, политический подтекст при семантическом изменении рефрена исчезнет.

Выводы по главе 3

В данной главе диссертационного исследования достоверность результатов лингвистической экспертизы спорных песенных текстов политической направленности “1944”, “Non mi avete fatto niente” и “We don’t wanna put in” обеспечивается применением различных приёмов лингвостилистического анализа: интерпретации смысла и значения слов и

выражений; перефразирования; концептуального, смыслового, структурно-логического и лингвостилистического анализа. Лингвистическая экспертиза песенных текстов показала, что авторы спорных произведений применяют различные приёмы речевого воздействия, в которых содержится в основном имплицитная информация.

Текст песни “1944” был проработан с семантической точки зрения так, что зритель сам оставляет за собой решение – принимает ли он намёк автора или нет. Так, название композиции “1944” не раскрывает содержание песни. “1944” – прошедший период в истории человечества. Но певица с крымско-татарскими корнями предпочитает не рассказать об этом в прошедшем времени, а наоборот, употребляет настоящее простое (Present Simple) и длительное время (Present Continuous) в песенном тексте. Идея автора не заключалась в том, чтобы передать историю депортации крымских татар. Также произведение не содержит практически никаких лексико-стилистических средств выразительности, кроме лексического повтора. Не выдержана рифма. Её мы встречаем 2 раза (cries/rise – dies), имеются грамматические и речевые ошибки в тексте композиции “1944”, неправильное согласование времён, глаголов. Сравнивая годы “1944” и “2014” (принятие республики Крым и города Севастополь в состав Российской Федерации), мы можем сказать, что здесь важна конечная цифра «4». Данное предположение может быть весьма весомым: композиция “1944” намекает на события XXI в. Очевидно, если бы песня называлась “2014”, то Джамалу не допустили бы к участию в музыкальном соревновании, т.к. это запрещено правилами конкурса, поскольку мероприятие должно быть вне политики. Специалисты оргкомитета не обратили внимания на употребление времён, на связь слов, выражений, предложений в тексте “1944”. Таким образом, организаторы конкурса хотели, чтобы зритель и слушатель «домыслили» текст песни, вспомнили о событиях 2014 г., к тому же автором композиции является украинская исполнительница с крымско-татарскими корнями. Каждый год на

Евровидении победившая композиция отличается яркой лексикой, лексико-стилистическими средствами, нередко философскими обобщениями. Однако, что именно принесло победу композиции “1944” на конкурсе «Евровидение-2016» – песня или политическая ситуация – остается неясным.

Итальянская композиция “Non mi avete fatto niente” содержит различные лексико-стилистические средства выразительности. Авторы и исполнители Эрмал Мета и Фабрицио Моро создают с помощью языковых средств образы, которые по своей сути являются имплицитной информацией. Важно отметить, что песня несёт в себе объединяющий и психологический аспекты. Каждый вправе принять это или, наоборот, не согласиться. Рассмотрен случай с выражением «рушатся стены» как политический подтекст. В этом случае автор не даёт никакой оценки, пересказывая события сегодняшних дней. Модус автора в тексте исследуемого нами произведения заключается в осуждении бессмысленных и бесконечных войн. Он призывает всех людей к равенству, единству, жизни. В данном случае речевое поведение автора несёт только благие намерения, которые реализуются с помощью приёмов речевого воздействия. Необходимо отметить, что данный текст непрост для понимания. Кроме того, автор вербального компонента композиции использует различные метафоры, что усиливает суггестивную сторону произведения массового искусства. С помощью средств выразительности, выявленных при проведении лингвистической экспертизы данного текста, автору текста удалось затронуть сердца, а главное, умы людей во всём мире. Это подтверждается тем, что исполнители стали победителями на конкурсе с данной композицией в Сан-Ремо, а по зрительскому голосованию на «Евровидении-2018» в Лиссабоне заняли третье место, отстав от второго всего на несколько баллов. Эти результаты можно расценивать как доказательство успешной проработки текста, а также актуальности его проблемы, посылы.

Грузия не имела большого потенциала и желания участвовать в конкурсе песни «Еurovision-2009», возможно, после событий 2008 года в Южной Осетии. Европейский вещательный союз рекомендовал изменить текст песни, но делегация проигнорировала отказом, создав «шумиху» и скандалы в организации проведения конкурса. Это лишний раз подтверждает, что, изменив текст песни, грузинские исполнители потеряли бы возможность спеть «о наболевшем», воздействовать на европейскую аудиторию и выразить протест. Важно отметить, что в ходе проведения лингвистической экспертизы текста удалось установить, что имеется возможность изменить вербальный компонент песни при помощи синонимов. Однако политический подтекст при семантическом изменении рефрена исчезнет. Также в ходе анализа выявлен уникальный случай употребления авторами песенного текста нескольких приёмов речевого воздействия, которые продемонстрированы только в структуре рефрена произведения “We don’t wanna put in”: введение в отрицательно оцениваемый контекст/ассоциативный ряд; установление немотивированного сходства с отрицательно оцениваемой сущностью; намёк; языковая игра как средство воздействия. Скрытое наименование «врага» в тексте “We don’t wanna put in” доказывает, что в жанре поп-музыки песенного дискурса существует категория конфликтогенеза.

Заключение

В основу данного диссертационного исследования легли результаты научных трудов по изучению дискурса, песенного дискурса, речевого воздействия, приёмов речевого воздействия, подходов лингвистического анализа приёмов речевого воздействия. Особое внимание было направлено на изучение мультимодального песенного дискурса конкурса «Евровидение».

Для решения поставленных задач диссертационного исследования был собран корпус текстов – материалом послужили произведения международного конкурса Евровидение XXI в., которые вошли в «Топ-10» зрительского голосования в период с 2001 г. по 2019 г. В ходе дискурс-анализа были рассмотрены 190 произведений конкурса «Евровидение», в результате чего они были разделены на тематические группы: несчастная любовь (63), счастливая любовь (61), трудная жизненная ситуация (30), торжество (вечеринка) (12), политика (9), религия (3), секс (3), слава (3), природа (экология) (2), родина (2), национализм (1). Произведение на вымышленном языке “Sanomi” представителей Бельгии невозможно отнести ни к одной тематической группе.

Отобранный корпус песенных текстов был проанализирован с точки зрения употребления в них приёмов речевого воздействия на фонетическом, морфологическом, лексическом, лексико-синтаксическом и синтаксическом уровнях.

Фонетический анализ позволил изучить в песенном тексте перцептивную функцию различных приёмов воздействия; проанализирована макроструктура песенного текста, выявлены различные средства выразительности в ходе лексико-стилистического анализа; синтаксический анализ продемонстрировал тенденции, которые авторы используют при создании песенного текста в качестве приёмов вербального воздействия на уровне предложения.

Были проведены семантический анализ, качественный контент-анализ, дистрибутивный анализ. Семантический анализ заключался в выявлении и описании плана содержания слова, выражения, предложений песенного текста, а также эксплицитной или имплицитной информации. Качественный контент-анализ позволил рассмотреть конкретные употребления конфликтогенных лексем и слов-сигналов в песенных текстах. Дистрибутивный анализ показал окружение и взаимодействие определённых приёмов речевого воздействия в произведениях массового искусства. В ходе проведенного исследования были установлены закономерности использования различных вербальных средств выразительности, приёмов речевого воздействия в разных языках, на которых исполнялись произведения конкурса; охарактеризована иллокутивная функция высказываний, определены типы речевых актов; лингвистическая экспертиза песенных текстов позволила выявить эксплицитную и имплицитную информацию, приёмы речевого воздействия спорных речевых произведений политической тематики.

Результаты проведённого диссертационного исследования позволяют прийти к ряду выводов. Песенный дискурс – это особый тип персонального или институционального дискурса (в зависимости от тематической направленности произведения), коммуникативной целью которого является воздействие на слушателя с помощью композиции, имеющей в своей структуре вербальные и невербальные компоненты. К вербальным компонентам относится устный (произнесённый/исполненный) или письменный текст, а к невербальным – музыкальное сопровождение, образ, жесты, мимика и т.д.

Однозначно нельзя отнести песенный дискурс к институциональному дискурсу, потому что исполнитель с помощью композиции способен передать информацию о своих чувствах и переживаниях, своё видение этого мира, отношение к происходящим событиям в его жизни. Так, песенный текст о любви к человеку – это личностно-ориентированный тип дискурса, а об обстановке и

проблемах в мире - институциональный тип дискурса (политическая тема). Поэтому песня – это средство передачи информации о чём-то, которая имеет определённую тематическую направленность в контексте рассматриваемого дискурса.

Песенный дискурс «Евровидения» – это мультимодальный соревновательный продукт с заранее заданными правилами, пользующийся популярностью в международном музыкальном сообществе, обладающий характерными особенностями политического, лингвокультурологического и музыкального контекстов. Песенный дискурс международного конкурса «Евровидение» характеризуется интертекстуальностью. В его структуре прослеживается контаминация культурной составляющей: сочетание национальных музыкальных мотивов (звучание традиционных национальных инструментов), танца, хип-хопа, религиозной принадлежности и собственно песенного текста на разных языках. В этом случае песня представляется средством воздействия дискурса, в макроструктуре которого авторами используются различные приёмы суггестии на вербальном или невербальном уровне с целью передачи и акцентирования внимания определённых веяний европейского общества.

Кроме того, немаловажной отличительной чертой песенного дискурса конкурса «Евровидение» является понятие «соседского голосования»: существует «региональный сговор» некоторых стран, которые отдают максимальное количество баллов друг другу с целью поддержать репутацию, культуру, устоявшиеся ценности отдельных стран.

В песенных текстах конкурса «Евровидение» используются различные приёмы речевого воздействия – неотъемлемый компонент естественно-языковой коммуникации, среди которых (используемых в текстах рекламы и СМИ) можно выделить такие, как введение в отрицательно/положительно оцениваемый ассоциативный ряд/контекст, намёк, языковая игра, ссылка на авторитет,

концентрированное повторение информации, как вопрос становится ответом, аргументация, метафора и другие. Исследование показало, что в песенном дискурсе авторы произведений массового искусства используют различные суггестивные приёмы, перечисленные выше, чтобы завоевать внимание реципиентов и обеспечить высокую позицию композиции в финале музыкального мероприятия. Все приёмы речевого воздействия были исследованы и зафиксированы в ходе дискурс-анализа каждой тематической группы песенных текстов конкурса.

Средства выразительности зафиксированы во всех языках, на которых исполнялись композиции. Наиболее частотными приёмами речевого воздействия на фонетическом уровне в разноязычных произведениях являются рифма, аллитерация, ассонанс и звукоподражание. В лексико-стилистической организации частотными средствами выразительности в песенных текстах конкурса являются эпитеты, сравнения, лексические повторы (анафора, эпифора, подхват, симплока), олицетворения, устойчивые выражения, фразовые глаголы, антитеза и др. Синтаксическая организация произведений массовой культуры содержит в себе различные виды простых и сложных предложений. Синтаксический параллелизм, риторические вопросы и восклицания – это наиболее частотные средства (приёмы) выразительности.

В конкурсных композициях на лексическом уровне были выявлены примеры употребления инвектива, несмотря на то, что запрещено регламентом музыкального мероприятия. Использование авторами песенных текстов инвектив зачастую характеризуется их заменой перед конкурсом как некая стратегия с целью воздействия на адресата. В отдельных произведениях обценные слова и выражения всё же сохранились и были воспроизведены адресантами во время проведения конкурса. Все рассмотренные песенные тексты, в которых удалось выявить табуированную лексику, получили высокие

позиции в финале конкурса. Поэтому инвективы считаются эффективным приёмом речевого воздействия песенного дискурса.

Для тематической направленности «счастливая любовь» характерны такие суггестивные приёмы: метафора, введение в положительно/отрицательно оцениваемый контекст/ряд, повторение информации, языковая игра и др. В песенных текстах символом успешных любовных взаимоотношений является образ «огня» (“fire”). В тематике «несчастной любви» лексема «одиночество» (“lonely”) является словом-сигналом, а «игра» (“game”) в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» приобретает метафорический компонент, характеризующий тематику неудачных отношений. Метафоры, аргументация, намёки, ссылки на неизвестный источник – это основные суггестивные приёмы рассматриваемой тематики. Основными «постулатами» тематики «трудной жизненной ситуации» стали следующие прессупозиции: «оставаться собой», «верить в себя», «верить в мечту», «бороться со стереотипами» и т.д. Чтобы донести основную идею произведения, авторы песенных текстов используют следующие суггестивные приёмы: концентрированное повторение информации, навязывание прессупозиции, введение в отрицательно оцениваемый контекст ряд. В тематической направленности «торжество (вечеринка)» наиболее частотными приёмами речевого воздействия являются языковая игра, концентрированное повторение информации, семантическая импликация. Произведения политической направленности имеют такие частотные приёмы суггестии как навязывание прессупозиции, семантическая импликация, ссылка на неизвестный источник, введение в отрицательно оцениваемый контекст. Семантическая импликация как частотный приём речевого воздействия характерен для всех песенных текстов тематической направленности «секс». В тематиках «религия», «родина» и «природа» метафора помогает раскрыть посыл и основную идею произведений конкурса. Навязывание прессупозиции и

концентрированное повторение информации характерно для песенных текстов тем «национальность» и «слава».

Применение в конкретном песенном тексте двух и более разных языков (например, куплет исполняется на английском языке, а рефрен на итальянском языке) является также эффективным приёмом речевого воздействия. Произведения, исполненные на разных языках, получили высокую оценку от реципиентов в итоговой турнирной таблице.

Достоверность результатов лингвистической экспертизы спорных песенных текстов политической направленности “1944”, “Non mi avete fatto niente” и “We don’t wanna put in” обеспечивается применением различных приёмов лингвостилистического анализа: интерпретации смысла и значения слов и выражений; перефразирования; концептуального, смыслового, структурно-логического и лингвостилистического анализа. Текст песни “1944” был проработан с семантической точки зрения так, что зритель сам оставляет за собой решение – принимает ли он намёк автора как приём речевого воздействия или нет. Так, название композиции “1944” не раскрывает содержание песни. Употребление настоящего времени в песенном тексте «отсылает» адресата к альтернативному имплицитному содержанию – “2014”. Итальянская композиция “Non mi avete fatto niente” содержит различные лексико-стилистические средства выразительности, с помощью языковых средств авторам удалось создать образы, которые по своей сути являются имплицитной информацией. Метафоры усиливают суггестивную сторону данной композиции. С помощью средств выразительности, выявленных при проведении лингвистической экспертизы данного текста, авторам текста удалось получить высокую оценку со стороны адресатов. В ходе анализа произведения “We don’t wanna put in” выявлен уникальный случай употребления авторами вербального компонента нескольких приёмов речевого воздействия, которые продемонстрированы только в структуре рефрена произведения: введение в отрицательно оцениваемый

контекст/ассоциативный ряд; установление немотивированного сходства с отрицательно оцениваемой сущностью; намёк; языковая игра как средство воздействия. Лингвистическая экспертиза песенных текстов “1944”, “Non mi avete fatto niente” и “We don’t wanna put in” показала, что авторы спорных произведений применяют различные приёмы речевого воздействия, в которых содержится в основном имплицитная информация.

Таким образом, можно отметить, что в песенном дискурсе конкурса «Евровидение» в вербальном компоненте содержатся различные приёмы речевого воздействия. Авторы произведений применяют в основном фонетические и лексико-стилистические средства выразительности, чтобы передать главную проблематику произведения и воздействовать на адресатов. Введение в положительный или отрицательный оцениваемый контекст, метафора, навязывание пресуппозиции, концентрированное повторение информации как приёмы речевого воздействия встречаются во многих песенных текстах конкурса «Евровидение».

Песенные тексты международного конкурса характеризуются различными тематическими направленностями. Так, песни о любви (несчастной любви) и о трудной жизненной ситуации являются наиболее популярными у реципиентов. В них авторы комбинируют различные приёмы суггестии, чтобы повысить шансы произведения на итоговый результат, получив больше голосов от зрителей конкурса.

Среди перспективных направлений развития проведённого нами диссертационного исследования мы можем выделить следующие: расширение выборки материала исследования с начала проведения конкурса песни «Евровидение»; анализ песенных текстов, которые не вошли в «Топ-10» зрительского голосования, выявление других тематических направленностей, которые могут расширить представленную нами классификацию; анализ приёмов речевого воздействия на языковом материале другого конкурса,

сравнить полученные результаты и расширить теоретические сведения в области прагмалингвистики; анализ невербального компонента с опорой на песенный текст конкурса «Евровидение».

Список литературы

1. Агафонова Н.Д. Нектаревская Ю.Б. Намёк как способ передачи информации и имплицитного речевого воздействия // Успехи современной науки. 2017. № 4. Т. 3. С. 26–29.
2. Алешинская Е.В., Гриценко Е.С. Английский язык как средство конструирования глобальной и локальной идентичности в российской популярной музыке // Вестник ННГУ, 2014. № 6. С. 189–193.
3. Амири Л.П. Языковая игра в российской и американской рекламе: дис. ... канд. филол. Наук, Ростов-на-Дону, 2007. 198 с.
4. Афанасенко О.Б. Косвенные тактики речевого воздействия как средство обучения вежливости на уроках русского языка // Интерактивная наука, 2016. № 2. С. 34–37.
5. Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // НЗЛ «Новое в зарубежной лингвистике». Вып.16. М., 1985.
6. Арутюнова Н.Д. Дискурс // ЛЭС (под ред. В.Н. Ярцева). М.: Советская энциклопедия. 1990. 683 с.
7. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языковой метафоры // Известия АН СССР. Сер. Литература и языкознание, 1978. Т. 37. № 4. С. 333–334.
8. Бабаян В.Н., Круглова С.Л. Теория дискурса в системе наук о языке // Ярославский педагогический вестник. 2002. № 3 (32). С. 2–5.
9. Баранов А.Н. Лингвистическая теория аргументации (когнитивный подход): дис. ... док. филол. наук. М., 1990. 378 с.
10. Баранов А.Н. Лингвистическая экспертиза текста: теоретические основания и практика. 6-е изд. М.: Флинта: Наука, 2018. 592 с.
11. Баранов А.Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Русская политическая метафора: материалы к словарю / АН СССР, Ин-т рус. яз. М., 1991. 193 с.

12. Баранов А.Н. Проблема репрезентативности корпуса данных (на примере политической метафоры) // Международный семинар «Диалог-2001». М.: Наука, 2001.
13. Баранов А.Н., Паршин П.Б. Языковые механизмы вариативной интерпретации действительности как средство воздействия на сознание // Роль языка в средствах массовой коммуникации. М.: ИНИОН, 1986. С. 100–143.
14. Баранов А.Н., Сергеев В.М. Естественно-языковая аргументация в логику практического рассуждения // Когнитивные науки. Искусственный интеллект. М.: Центр. Совет филос. (методол.) семинаров при Президиуме АН СССР, 1988. С. 104–119.
15. Беляков М. В., Максименко О. И. Прагматика метафоры в русском дипломатическом дискурсе // IV Фирсовские чтения. Язык в современных дискурсивных практиках: материалы докладов и сообщений Международной научно-практической конференции, Москва, 22-23 октября 2019 г. / под ред. А. С. Борисовой, А. В. Игнатенко, Т. В. Лариной, О. В. Ломакиной. М.: РУДН, 2019. С. 453–459.
16. Блумфильд Л. Язык / М.: Прогресс, 1968. 606 с.
17. Богданов А.В. Лингвокультурные характеристики афроамериканского рэп-дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 291 с.
18. Болдарева Е.Ф. Языковая игра как форма выражений эмоций. Волгоград, 2002. 160 с.
19. Большакова Л.С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. Языкознание. Самара, 2008. № 4 (63). 362 с.
20. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса / Грозный: Изд-во Чечено-Ингуш. гос. ун-та, 1981. 113 с.
21. Боярская М. И. Символизация в песенных текстах группы "Битлз": дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2016. 193 с.

22. Белянин В.П. Психолингвистика / 2-е изд. М.: Флинта: НОУ ВПО «МПСИ», 2011. 416 с.
23. Бринёв К. И. Лингвистическая экспертиза: справочные материалы / Барнаул-Кемерово, 2009. 17 с.
24. Бринёв К.И. Юридическая лингвистика и лингвистическая семантика (на материале категорий Сведение и мнение, оценка, факт) / Юрислингвистика, №9, 2008. с. 196–213.
25. Валуйцева И.И. Влияние фонетической значимости текста на особенности его восприятия: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1987. 234 с.
26. Валуйцева И.И., Князьков Д.А. Фонетические способы оформления текста как приёмы речевого воздействия песенного дискурса (на примере композиций конкурса Евровидение XXI века) // Вопросы прикладной лингвистики. 2020. № 1 (37). С. 29–53.
27. Валуйцева И.И., Хухуни Г.Т. Эмоции в звучащей речи: экспериментальное исследование / Вопросы психолингвистики, № 3 (29), 2016. С. 45–55.
28. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972. 516 с.
29. Вайнрих Х. Лингвистика лжи // Язык и моделирование социального процесса. М.: Прогресс, 1987. С. 44–87.
30. Волкова А.И. Феноменология музыки. // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань-Москва: Консерватория, 1995. С. 34–69
31. Выготский Л.С. Мышление и речь (сборник). М.: Издательство АСТ, 2013, 790 с.
32. Грачёв А.П. Путь песенной поэзии. Авторская песня и песенная поэзия восхождения (Изд. 2-е переработ. и допол.). Челябинск: “Рекпол”, 2007. 148 с.
33. Гронская Н.Э. Базовые стратегии языкового манипулирования // Актуальные проблемы американистики: материалы VI междунар. науч. сем. Нижний Новгород: ФМО ННГУ, 2001. С. 337–342.

34. Дейк Т.А. ван. Вопросы прагматики текста // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. VIII. Лингвистика текста. С. 259–336.
35. Дейк Т.А. ван. Когнитивные модели этнических ситуаций // Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 310 с.
36. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / сборник работ. Б.: БГК им. Бодуэна де Куртенэ, 2000. 308 с.
37. Демьянков В.З. Лингвистическая интерпретация текста: универсальные и национальные (и этнические) стратегии // Язык и культура. Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 309–324.
38. Дмитриева О.П. Фразовый глагол как часть фразеологической системы английского языка // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2016. №8-1(62). С.106–109.
39. Доценко Е.Л. Психология манипуляции: феномены, механизм и защита. М.: Наука, 1997. 126 с.
40. Дрига С.С. Песенный дискурс комсомольской эпохи // Известия СПбГУ. 2018. №5 (113). С. 155–159.
41. Дуняшева Л.Г. Песенный дискурс как объект изучения лингвокультурологии // Актуальные проблемы романских языков и современные методики из преподавания: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. (Казань, 22-23 октября 2015 г.) Казань: Хэтер, 2015. С. 190–197.
42. Дуняшева Л.Г., Гриценко Е.С. Конструирование гендера в блюзе и рэпе: глобальное и локальное: монография / Нижний Новгород: НГЛУ 2013. 212 с.
43. Ерофеева Е.В. Изучение истории становления прагмалингвистики как науки в рамках курса по выбору «Введение в прагмалингвистику» (на основе французского языка) // Педагогическое образование в России. 2014. №6.
44. Желтухина М.Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ: автореферат дис. ... док. филол. наук. М., 2004. 44 с.

45. Желтухина М.Р. Тропологическая суггестивность массмедиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: монография / М.: Ин-т языкознания РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2003. 656 с.
46. Жельвис В.И. «Грубость»: проблемы классификации лексики // Фразеологизм и слово в национально-культурном дискурсе (лингвистический и лингвометодический аспект): Международная научно-практическая конференция, посвящённая юбилею д.ф.н., проф. А.М. Мелерович. Москва-Кострома, 2008. С.71–76.
47. Жельвис В.И. Поле брани: Сквернословие как социальная проблема в языках мира / М.: Ладомир, 2001. 349 с.
48. Иванова Ю.М. Стратегии речевого воздействия в жанре предвыборных теледебатов: дис...канд. филол. наук. Волгоград, 2003. 204 с.
49. Извекова М.Г. Прагмалингвистические характеристики ритуального дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. 220 с.
50. Исмаилова О.И. Речевые стратегии и тактики манипулятивного воздействия в массмедиа на основе языковой игры (на примере английского и русского языков) // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2017. №12. С. 95–98.
51. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / 4-е изд., стереотип. М.: Ком-Книга, 2006. 284 с.
52. Иссерс О.С. Речевое воздействие. / М.: Флинта: Наука, 2009. 224.
53. Кадочникова С.А. Журналистский дискурс в авторской песне: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2018. 175 с.
54. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. Век XXI / М.: Эксмо, 2015. 640 с.
55. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.

56. Карасик В. И. Этнокультурные типы институционального дискурса // Этнокультурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. М.: ИНИОН РАН, 2000. С. 37–64.
57. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / Волгоград: Перемена, 2002. 477с.
58. Кирпиков А.Р. Качественный контент-анализ как метод исследования // XXI Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования», 22-23 марта 2018 г., Екатеринбург. Екатеринбург: УрФУ, 2018. С. 67–74.
59. Кисилёва Л.А. Вопросы теории речевого воздействия / Л.: ЛГУ, 1978. 160 с.
60. Кинцель А.В. Психолингвистические механизмы речевого воздействия // Известия АлтГУ, 2013. № 2. С. 150–154.
61. Клипатская Ю.А. Характеристика музыкального дискурса как сферы коммуникации (на примере рок-культуры) // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды, № 1-2. 2014. С. 89–90.
62. Князьков Д.А. ИмPLICITная информация песенного текста (на примере композиции “Non mi avete fatto niente”) // Вестник Московского государственного областного университета (Электронный журнал). М.: Московский государственный областной университет, 2019. № 4. С. 148–160.
63. Князьков Д.А. Инвективы как приём речевого воздействия в песенном дискурсе (на примере композиций конкурса «Евровидение») // Litera. 2020. № 8. С. 98–105.
64. Князьков Д. А. Лингвистическая экспертиза песенных текстов (на примере композиции «1944») // Большое евразийское партнёрство: лингвистические, политические и педагогические аспекты : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (г. Москва, 15 декабря

- 2017 г.) [Электронный ресурс] / редкол.: И.Ф. Беляева (отв. ред.), Е.П. Савченко (отв. сек.). Электрон. текстовые дан. (21,2 Мб). М.: ИИУ МГОУ, 2018. С. 330–338.
65. Князьков Д.А. Способы выражения имплицитной информации песенного текста (на примере композиции “We don’t wanna put in”) // RULB. 2020. № 3. С. 48–54.
66. Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Об одном способе косвенного информирования // Изв. АН СССР. Сер. Литературы и языка, 1988. Т.47. № 5. С. 462–470.
67. Колесников А.А. Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2016. 158 с.
68. Константинова А.А. Паремии в дискурсе англоязычной популярной песни // Вестник Томского государственного университета, 2017. № 24. С. 16–25.
69. Кораева И.Э. Реализация инвективы в осетинском языке // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2011. №13. С.118–123.
70. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007. 251 с.
71. Котов А.А. Механизмы речевого воздействия в публицистических текстах СМИ: автореферат дис. ... канд. филол. наук: М., 2003. 24 с.
72. Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: лекц. курс / Москва: Гнозис: Кучково поле, 2001. 269 с.
73. Кубрякова Е.С. Когнитивные аспекты морфологии // Язык: теория, история, типология. Памяти В.Н. Ярцевой. М., 2000. С. 22–27.
74. Куклина Т.В. Психо- и прагмалингвистические аспекты речевого поведения авторов: на материале текстов рецензий и политических выступлений: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2005. 162 с.
75. Кулаковский Л.В. Песня, её язык, структуры, судьбы / М.: Советский композитор, 1962. 342 с.

76. Кульчицкая Л.В. Понятия «когнитивная метафора» и «концептуальная метафора» в отечественной лингвистике раннекогнитивного периода // Вестник БГУ. Язык. Литература. Культура, № 12. 2012. С. 85–90.
77. Куранова Т.П. Языковая игра в речи теле- и радиоведущих: дис. ... канд. филол. Наук. Ярославль, 2008. 254 с.
78. Ларионова М.В. Прессупозиция как способ манипулятивного воздействия (на примере испанского газетно-публицистического дискурса) // Вестник МГИМО Университета, №.2 (29). 2013. С. 220–224.
79. Левченко М.Н. Интерпретация текста и его грамматических моделей (типологический аспект): монография / М.: Изд-во МГОУ, 2013. 240 с.
80. Ленец А.В. Прагмалингвистическая теория лжи // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета, 2013. № 1(22). С. 86–90.
81. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики / М.: Смысл, 1997. 287 с.
82. Леонтьев А.А. Психология общения / 3-е изд., М.: Смысл, 1999. 365 с.
83. Магомедов Б.Б. Импликация в художественном произведении (на материале языка художественной литературы) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, № 90, 2009. с. 143–146.
84. Макаров М.Л. Интерпретативный анализ дискурса в малой группе. / Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 1998. 200 с.
85. Максименко О.И. Прагматика транспозиции и адаптивного транскодирования // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке, 2018. Т. 15, вып. 1. С. 64–68.
86. Максименко О.В., Подрядова В.В. Поликодовый музыкальный поэтический дискурс // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2013. №4. С. 27–27.
87. Манжелевская Е.В., Рубанова О.А. Понятия «Усиление», «Акцентирование» и «Фокус» в контексте прагмалингвистики: теоретический аспект //

- Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. №6-3 (72). С. 132–134.
88. Маркина Л.В. Бранные формулы как средство выражения вербальной агрессии в диалектной коммуникации // Известия ВГПУ. 2019. №7 (140). С. 157–162.
89. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика / Минск: ТетраСистемс, 2004. 256 с.
90. Махнин П.Н. Психолингвистические аспекты воздействия рекламных текстов: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2005. 204 с.
91. Михайлова А.И. Средства выражения речевой агрессии в русскоязычном песенном дискурсе: прагматический, этический, лингвопсихологический аспекты: дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2018. 238 с.
92. Михайлова Е.В. Особенности реализации музыкально-поэтического дискурса в текстах русских романсов XIX-XX вв. / Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире (материалы V Международной научно-практической конференции, посвященной 20-летию основания кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, отв. ред. С. В. Воробьева, 24-25 октября, 2019 г. С. 63–68.
93. Мокрова Н.И. Звуковая организация песенного текста (на примере текстов кельнской диалектной песни) // Вестник Иркутского государственного технического университета, 2015. № 4. С. 415–419.
94. Мокрова Н.И. Песня как явление комплексного характера // Вестник ИрГУ, 2015. № 6. С. 289–293.
95. Мякотин Е.В. Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода: дис. ...канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 154 с.
96. Нагибина Е.В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: дис. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2002. 220 с.

97. Найденова Н.С., Мурадян А.А. К вопросу об исследовании песенного дискурса: Лингвокультурологический аспект // Вестник РУДН. Серия «Лингвистика». 2013. № 1. С. 96–101.
98. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса: автореф. дис. ... док. филол. наук. Волгоград, 2004. 44 с.
99. Опарина Е.О. Концептуальная метафора // Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. С. 65–78.
100. Орлова О.Ю. Фонетические средства выразительности в языке и тексте: существующие подходы и перспективы исследования // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2013. № 3. (23). С. 93–99.
101. Остин Дж. Л. Избранное / пер. с англ. Л. Б.Макеевой, В. П. Руднева. М.: Идея-Пресс: Дом интеллектуальной книги, 1999. 332 с.
102. Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М.: Прогресс, 1985. С. 22–129.
103. Павченко В.А. Песенный текст VS Поэтический текст // Научный Вестник Международного гуманитарного университета. Сер.: Филология, 2016. №21 (том 1). С. 54–56.
104. Панкратов В.Н. Психотехнология управления людьми: практическое руководство / М.: Изд-во ин-та психотерапии, 2001. 336 с.
105. Паршин П. Б. Речевое воздействие: основные формы и разновидности // Рекламный текст: семиотика и лингвистика / М.: Издат. дом Гребенникова, 2000. 270 с.
106. Пахомов А.В. Метафорическое пространство дискурса: структура и моделирование (на примере вокально-педагогического дискурса) дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2018. 195 с.

107. Петренко В.Ф. Структура сознания в речевом воздействии // Оптимизация речевого воздействия / АН СССР, Ин-т языкознания. М.: Наука, 1990. С. 18–31.
108. Петрова Е.Б. Прагмалингвистические особенности речевого акта вопроса (на материале американского варианта английского языка) // Вестник ТГПУ, 2018. № 4. С. 65–69.
109. Плотникова А.М. «Ненадёжные рассказчики» в практике лингвистической экспертизы текста // Политическая лингвистика. 2017. №5. С. 246–250.
110. Плотникова О.А. Стратегии контроля диалогического взаимодействия в интервью: авторев. дис. канд. филолог. наук. Саратов, 2007. 20 с.
111. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. 183 с.
112. Полякова Л.С. Речевое воздействие: теоретические аспекты // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2010. №12. С. 118–121.
113. Попов А.Ю. Основные отличия текста от дискурса. Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса // Сб. науч. ст. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. 41–44 с.
114. Попова Е. С. Текст и дискурс: дифференциация понятий // Молодой ученый. 2014. № 6. С. 641–643.
115. Потапчук М.А. Песенный дискурс как коммуникативный процесс // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. № 2 (293). Филология. Искусствоведение. Вып. 74. С. 143–147.
116. Потебня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. М.: издательство «Правда», 1989. 203 с.
117. Потебня А.А. Теоретическая поэтика // Сост., вступ., ст., коммент. А.Б. Муратова. М.: Высшая школа, 1990. 344 с.

118. Приходько В.К. Выразительные средства языка / М.: Издательский центр «Академия», 2008. 256 с.
119. Румянцева И.М. Психолингвистические механизмы и методы формирования речи: дис. ... док. филол. наук. Москва, 2000. 265 с.
120. Рыжкова-Гришина Л.В. Художественные средства. Изобразительно-выразительные средства языка и стилистические фигуры речи: словарь / М.: ФЛИНТА, 2015. 337 с.
121. Рюмшина Л.И. Манипулятивные приёмы в рекламе / Л.И. Рюмшина, Ростов-на-Дону: МарТ, 2004.
122. Самохин И.С. Слова-сигналы различных видов эмоциональной модальности в дискурсе поп-музыки 1970-х гг. (на материале англо- и русскоязычных песенных текстов): дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2010. 232 с.
123. Свиридов С.В. «Рыбный день» (1984). Опыт анализа // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь: ТГУ, 2001. 308 с.
124. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов. // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов. Вып. 16. М.: Прогресс, 1986. С. 170–195
125. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов. Вып. 16. М.: Прогресс, 1986. С. 151–169.
126. Сидоров Е.В. Онтология дискурса / М.: Издательство ЛКИ, 2007. 232 с.
- Сидоров Е. В. Речевая коммуникация: фундаментальные необходимости. / М.: Изд-во РГСУ, 2009. 154 с.
127. Сидорова Е.Ю. Вербальная агрессия как коммуникативно-прагматическое явление // Вестник Том. гос. унив., 2009. № 319. С. 28–31.
128. Симутова О.П. Языковая игра в словообразовании: дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2008. 186 с.
129. Солганик Г.Я. Стилистика русского языка / М.: Дрофа, 1996. с. 268.

130. Сорокин Ю.А. Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Ин-т языкознания РАН, 1990. 238 с.
131. Спивак Д.Л. Лингвистика измененных состояний сознания: дис...док. филол. и психол. наук. Спб., 1998. 633 с.
132. Стернин И.А. Введение в речевое воздействие / Воронеж: Полиграф, 2001. 252 с.
133. Сусов И.П. История языкознания / Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация: Золотая серия, М.: АСТ, Восток–Запад, 2007. 295 с.
134. Тарасов Е. Ф. Речевое воздействие как проблема речевого общения // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации / М.: Наука, 1990. С. 3–14.
135. Телия В.Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке: Язык и языковая картина мира. М.: Наука, 1988. С. 173–204.
136. Тенева Е.В. Эксплуатация авторитетов в публицистике // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2010. № 3. С. 248–255.
137. Трофименко О.А., Чжуён Ю. Песня как эффективный способ обучения корейскому языку // Язык и текст langpsy.ru, 2018. Том 5. №4. С. 78–88. URL: http://psyjournals.ru/langpsy/2018/n4/Trofimenko_Zhuyong.shtml (дата обращения: 22.02.2020).
138. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности // Работы разных лет. пер. с франц. М., Касталь, 1996. 448 с.
139. Цин Я. Приемы речевого воздействия в жанре лекции: стилистические фигуры, способы диалогизации: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2018. 188 с.
140. Цурикова Л.В. Межкультурное взаимодействие с позиций когнитивно-дискурсивного подхода // Вопросы когнитивной лингвистики / Тамб. гос.

- ун-т. им. Г.Р. Державина. Тамбов: Российская ассоциация лингвистов-когнитологов, 2006. № 1. С. 5–15.
141. Чанышева З.З., Хасанова Р.М. Роль намёка в рекламе как проводника косвенного речевого воздействия // Вестник Башкирского университета. 2016. № 2 (21). С. 386–392.
142. Черемисин А.М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2004. 162 с.
143. Черемохина Д.А. Когнитивно-прагматические факторы междискурсного конфликта (дискурс власти и дискурс В.С. Высоцкого): дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2015. 173 с.
144. Чернышова Т.В. Анализ дискурса как основа установления авторства спорных текстов (по материалам лингвоэкспертной практики) // Современный дискурс анализ: лингвистические измерения дискурса, Белгород, 2011. № 3. С.25–37 [Электронный ресурс] URL: <http://discourseanalysis.org/ada3/st26.shtml#> (дата обращения: 19.01.2020).
145. Чернышова Т.В. Аналитико-экспертная деятельность филолога и проблема выбора метода в современной лингвоэкспертной практике // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. 2016. №3. С. 335–348.
146. Чернышова Т.В. Филологическое исследование медиакommunikации: теоретико-методологические предпосылки и методы анализа текста и дискурса (ретроспектива) // Медиалингвистика. 2014. № 1. С. 77–86.
147. Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса: сб. науч. тр. / С.-Петербург. гос. ун-т экономики и финансов. СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 2001. С. 11–22.

148. Чумак-Жунь И.И. Дискурсивное пространство поэтического текста: образное слово о русской лирике конца XVIII – начала XXI веков: дис. ... док. филол. наук. Белгород, 2009. 407 с.
149. Шалак В.И. Современный контент-анализ: приложения в области: политологии, психологии, социологии, культурологии, экономики, рекламы / М.: «Омега-Л», 2004.
150. Шведова И.Р. Музыкальный дискурс как актуализация эзотерического // Язык и межкультурная коммуникация, Великий Новгород, 2011. С. 115–120.
151. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодёжного песенного дискурса (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009. 220 с.
152. Шевченко О.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функции жанров песенного дискурса // Известия РГПУ имени А.И. Герцена. 2009. № 115. С. 242–248.
153. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Ин-т языкознания РАН; Волгогр. Гос. Пед. Ун-т. Волгоград: Перемена, 2000. С. 328–365
154. Шелестюк Е.В. Речевое воздействие: онтология и методология исследования: дис...докт. филол. наук. Челябинск, 2009.
155. Шелестюк Е.В. Речевое воздействие: онтология и методология исследования: монография / 2-е изд., испр. и доп. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 344 с.
156. Юдаева О.В. Повторы как экспоненты эмоционального компонента воздействия // Вестник Московской международной академии. 2013. № 2. С. 84–92.
157. Янченко Я.М. Лингвистический аспект исследований песенного дискурса: актуальность и многоаспектность // Мир науки. Социология, филология,

- культурология, 2019. Электронный ресурс URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/29FLSK419.pdf> (дата обращения: 20.03.2020).
158. Якобсон Р.О. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. 460 с.
159. Aleshinskaya E. Key components of musical discourse analysis // *Research in Language* 11(4), 2013. P. 423–444.
160. Allwood J. Logic and spoken interaction // *Reasoning and discourse processes* / T. Myers, K.M.B. Brown eds. L. [etc.]: Acad. Press, 1986. P. 67–91.
161. Barbey, A.K., Colom R.; Grafman J. Neural mechanisms of discourse comprehension: a human lesion study / *Brain*. 137 (1), 2014. P. 277–287.
162. Bayley P. The presidential debates: The emergence of the “Age Issue” // *Campaign language: Language, image, myth in the U.S. presidential elections 1984* / Ragazzini G. D.R.B.P. – Bologna: CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna), 1985. P. 177–219.
163. Benveniste E. *Problems in General Linguistics* / Publisher: University of Miami Press, 1973. 317 p.
164. Blacking J. The structure of musical discourse: the problem of the song text / *Yearbook for traditional music*, Vol. 14, 1982. P. 15–23.
165. Björnberg A. *Made in Sweden: Studies in Popular Music* (Routledge Global Popular Music Series) / Routledge; 1 edition, 2016. 266 p.
166. Björnberg A. Return to ethnicity: The cultural significance of musical change in the Eurovision Song Contest // Ivan Raykoff & Robert Deam Tobin (eds.): *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, 2007. P. 13–23.
167. Bohlman V. P. Eurovision Song // *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume XI: Genres: Europe*. Bloomsbury Academic, 2017. P. 239–241.
168. Brown G., Yule G. *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 288 p.

169. Burrige, K. *Blooming English*. Cambridge University Press, 2004. 242 p.
170. Crystal, D. *The Cambridge Encyclopedia of Language (3rd edition)* // University of Wales, Bangor, 2010. 524 p.
171. Davidson J., Heartwood K. *Songwriting for Beginners: An Easy Beginning Method* / Alfred Music, 1996. 47 p.
172. DeFleur M.L., Ball-Rokeach S.J. *Theories of Mass Communication* / 5th ed. NY: Longman, 1989. 248 p.
173. Degen C. *Communicator's guide to marketing: Intern, assoc. of business communicators* / Ed. by Clara Degen. Salem (Wis.): Sheffield, Cop., 1987. P.31–42.
174. Dixon R. *Essential Idioms in English* / N.Y.: Regents, 1951. 288 p.
175. Donalies E. *Das Wortspeil*, in: *Wortbildung des Deutschen* // Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. P.150–151.
176. EBU / European Broadcasting Union [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ebu.ch/home> (дата обращения: 12.12.2019).
177. Eurovision / Eurovision Song Contest [Электронный ресурс]. URL: <https://eurovision.tv/> (дата обращения: 28.02.2020).
178. Eemeren F.H. van, Grootendorts R. *A systematic theory of Argumentation: The Pragma-Dialectical Approach* / Cambridge University Press, New York, 2004. 216 p.
179. Fogg B.J. *Persuasive Technology: Using Computers to Change. What We Think and Do (The Morgan Kaufmann Series in Interactive Technologies)* / San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003. 312 p.
180. Fricker K. *Performing the 'New' Europe (Studies in International Performance)* // Publisher: Palgrave, 2013. 288 p.
181. Graham K. *The Wind in the Willows* / Macmillan Collector`s Library, 2017. 238 p.

182. Hall E.T. *Silent Language* / Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Broadway, New York, 1990. 205 p.
183. Hall M., Bodenhamer B. *The User's Manual for the Brain: Mastering Systemic NLP*. Bancyfelin: Crown House Publishing, 2003. Vol. II. 460 p.
184. Harris Z. *Discourse analysis / Language*. Published by Linguistic Society of America, 1952. № 1 (vol. 2). P.1–30.
185. Harris Z.S. *Distributional structure*. *Word // Papers in Structural and Transformational Linguistics*. Dordrecht: Reidel. 1970. P. 775–794.
186. Harris Z. *Methods in structural linguistics / Chi.*, 1986. 384 p.
187. Hausmann F.J. *Studien zur einer Linguistik des Wortspiels. Das Wortspiels im "Canard enchainé"* / Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. 166 p.
188. Hodge R. *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genres // John Benjamins Publishing*, 1985. P. 121–136.
189. Houston B., Bruzzese L., Weinberg S. *The investigative reporters handbook // Boston-New-York: Bedford. St. Martins*, 2002. P. 35–55.
190. Hult F.M. *Making policy connections across scales using nexus analysis // Research Methods in Language Policy and Planning: A Practical Guide (First ed.)*. Chichester, West Sussex: Wiley, 2015. P. 217–231.
191. Hymes D. *Introduction: Toward ethnographies of communication // American anthropologist*. 1964. №6. Vol. 66. P. 1–34.
192. Johnson M. *The body in the Mind: The bodily basis of Meaning, Reason and Imagination*. – Chicago: Chicago University Press, 1997. 272 p.
193. Keller R. *The Sociology of Knowledge Approach to Discourse (SKAD) // Human Studies*. 34 (1), 2011. P. 43–65.
194. Krippendorff K. *Content analysis. An Introduction to its Methodology / Beverly Hills*, 1980. 441 p.

195. Lakoff G. Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts // Contemporary Research in Philosophical Logic and Linguistic Semantic. Dordrecht, 1975. P. 221–271.
196. Lakoff G. Metaphors we live by / Originally published in Chicago: University of Chicago Press, 2003. 276 p.
197. Larson Ch. Persuasion: Perception and Responsibility / Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1995. 194 p.
198. Leeuwen T. The critical analysis of musical discourse / Critical Discourse Studies 9 (4), 2012. P. 319–328.
199. Liu Y. The influence of communication context on political cognition in presidential campaigns: a geospatial analysis // Mass communication and society. London: Routledge, 2012. Vol.15 №1. P. 46–73.
200. Lomax A. Folk Song Style and Culture // Routledge; 1st edition, 1978. 386 p.
201. Mantzaris A., Rein R., Hopkins A. Examining Collusion and Voting Biases Between Countries During the Eurovision Song Contest Since 1957 // Journal of Artificial Societies and Social Simulation, University of Central Florida, United States, 2018. No.21(1).
202. Markee N. Conversation Analysis (Second Language Acquisition Research Series) / Routledge; 1st edition, 2000. 232 p.
203. McDowell J. Truth and Meaning: Essays in Semantics / Oxford: Clarendon Press: Oxford University Press, 1999. 448 p.
204. Merkel U. Identity Discourses and Communities in International Events, Festivals and Spectacles (Leisure Studies in a Global Era) / Palgrave Macmillan, 2015. 276 p.
205. Miazhevich G. Paradoxes of new media: digital discourses on Eurovision 2014, media flows and post-Soviet nation-building // New Media and Society 19 (2), 2017. P. 199–216.

206. Motschenbacher H. Language, Normativity and Europeanisation: Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest / Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016. 384 p.
207. Mullen J. Music as Multimodal Discourse: Semiotics, Power and Protest / Way and Simon McKerrell, *ASPM Journal* 7, 2017. 256 p.
208. Murphy R. English Grammar in Use: A Reference and Practice Book for Intermediate Students / UK: Cambridge University Press, 2016. 380 p.
209. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice / Berklee Press, 2003. 256 p.
210. Rosenthal R., Jacobson L. Pygmalion in the classroom: Teacher expectation and pupil's intellectual development / New York: Holt, Rinehart & Winston, 1968. 240 p.
211. Rules / Eurovision Song Contest [Электронный ресурс]. URL: https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/Publications/EBU_ESC2014_RULES_EN.pdf (дата обращения: 28.02.2020).
212. Rushkoff D. Coercion: Why We Listen to What «They» Say / N.Y.: Riverheads Books: The Berkeley Publishing Group, 1999. 321 p.
213. Şivgin M. Rethinking Eurovision Song Contest As A Clash Of Cultures / Kültürel Bir Mücadele Alanı Olarak Eurovision Şarkı Yarışması/ *Journal of Gazi Academic View*. 2015, Vol. 9 Issue 17, P. 193–213.
214. Shore C. Building Europe. The cultural politics of European integration / Taylor & Francis Ltd, Routledge, 2013. 258 p.
215. Simonson I., Sarmon Z., O'Curry S. Experimental evidence on the negative effect of product features and sales promotions on brand choice // *Marketing Science*, 1994. № 13. P. 23–40.
216. Stein D. Poetry Into Song: Performance & Analysis of Lieder: Performance and Analysis of Lieder / Oxford University Press; First Edition edition, 1996. 432 p.
217. Tellis G.J. Advertising and Sales Promotion Strategy / Englewood Cliffs (N.J.): Prentice Hall, 1998. 475 p.

218. Tragaki D. Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest (Europea: Ethnomusicologies and Modernities Book 15) / Publisher: Scarecrow Press, 2013. 336 p.
219. Tyau Y. Communication behaviors as mediators: examining links between political orientation, political communication, and political participation // Communication Quarterly. Eastern Communication Association: Routledge, 2011. Vol.52. №3. P. 380–394.
220. Yule G. Pragmatics / Oxford: Oxford University Press, 2000. 138 p.

Список использованных словарей

221. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения: 02.03.2020).
222. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.efremova.info/> (дата обращения: 28.12.2019).
223. Зарубин С.Ф., Рожецкий А.М. Большой русско-японский словарь / М.: Рус. яз. 1988. 896 с.
224. Зорько Г.Ф. Русско-итальянский словарь: Dizionario Russo-Italiano / М.: Астрель: АСТ: Lingua, 2011. 224 с.
225. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / Спб.: «Норинт», 2008. 1536 с.
226. Литературная энциклопедия Т.8 // Ком. Акад.; НИИ лит., искусства; Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Маца И. Л., Нусинов И. М., Фриче В. М.; Гл. ред. Луначарский А. В.; ученый секретарь Михайлова Е. Н. М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. [Электронный ресурс] 736 с.

227. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; Под. ред. проф. Л.И. Скворцова. 27-е изд., испр. М.: Издательство АСТ: Мир и Образование, 2018. 736 с.
228. Русско-итальянский словарь / Мультитран [Электронный ресурс]. URL: <https://www.multitrans.com> (дата обращения: 20.11.2019).
229. Словарь молодёжного сленга [Электронный ресурс]. URL: <https://slenga.ru/rarara.html> (дата обращения: 20.02.2020).
230. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка [Электронный ресурс]. URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 24.01.2020).
231. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/> (дата обращения: 21.09.2019).
232. Longman Dictionary of Contemporary English. UK: Longman, 1995. 1669 p.
233. Music Glossary / Songstuff [Электронный ресурс]. URL: <http://www.songstuff.com/glossary> (дата обращения: 09.02.2020).
234. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс]. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (дата обращения: 06.05.2019)
235. Urban Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://www.urbandictionary.com> (дата обращения: 06.05.2019).

Список источников фактического материала

236. 1944 (Ukraine-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/ukraine> (дата обращения: 20.06.2017).

237. 7th Wonder (Malta-2002). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/malta> (дата обращения: 05.05.2019).
238. Не верь, не бойся (Russia-2003). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/russia> (дата обращения: 05.05.2019).
239. Није љубав ствар (Serbia-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/serbia> (дата обращения: 13.05.2019).
240. Ово је Балкан (Serbia-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/serbia> (дата обращения: 11.05.2019).
241. A Million Voices (Russia-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/russia> (дата обращения: 18.05.2019).
242. Alcohol Is Free (Greece-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/greece> (дата обращения: 13.05.2019).
243. Allez Olla Olé (France-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/france> (дата обращения: 11.05.2019).
244. Always (Azerbaijan-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/azerbaijan> (дата обращения: 11.05.2019).
245. Amar Pelos Dois (Portugal-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/portugal> (дата обращения: 20.05.2019).

246. Angel (Malta-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/malta> (дата обращения: 05.05.2019).
247. Angel (Ukraine-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/ukraine> (дата обращения: 13.05.2019).
248. Another Summer Night (Malta-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/malta> (дата обращения: 05.05.2019).
249. Anytime You Need (Armenia-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/armenia> (дата обращения: 11.05.2019).
250. Aphrodisiac (Greece-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/greece> (дата обращения: 13.05.2019).
251. Apricot Stone (Armenia-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/armenia> (дата обращения: 11.05.2019).
252. Arcade (The Netherlands-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/netherlands> (дата обращения: 11.06.2019).
253. Beautiful Mess (Bulgaria-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/bulgaria> (дата обращения: 20.05.2019).
254. Beauty Never Lies (Serbia-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/serbia> (дата обращения: 18.05.2019).

255. Believe (Russia-2008). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/russia> (дата обращения: 11.05.2019).
256. Bistra Voda (Bosnia & Herzegovina-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/bosnia-herzegovina> (дата обращения: 11.05.2019).
257. Boonika Bate Doba (Moldova-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/moldova> (дата обращения: 05.05.2019).
258. Calm After The Storm (The Netherlands-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/netherlands> (дата обращения: 13.05.2019).
259. Can't Wait Until Tonight (Germany-2004). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/germany> (дата обращения: 05.05.2019).
260. City Lights (Belgium-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/belgium> (дата обращения: 20.05.2019).
261. Color of Your Life (Poland-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/poland> (дата обращения: 18.05.2019).
262. Come Back (The United Kingdom-2002). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/united-kingdom> (дата обращения: 05.05.2019).
263. Cool Vibes (Switzerland-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/switzerland> (дата обращения: 05.05.2019).

264. Dancing Lasha Tumbai (Ukraine-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/ukraine> (дата обращения: 05.05.2019).
265. Day After Day (Azerbaijan-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/azerbaijan> (дата обращения: 11.05.2019).
266. Deli (Turkey-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/turkey> (дата обращения: 11.05.2019).
267. Die For You (Greece-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/greece> (дата обращения: 05.05.2019).
268. Dile Que La Quiero (Spain-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/spain> (дата обращения: 05.05.2019).
269. Dime (Spain-2003). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/spain> (дата обращения: 05.05.2019).
270. Don't Break My Heart (Romania-2003). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/romania> (дата обращения: 05.05.2019).
271. Drip Drop (Azerbaijan-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/azerbaijan> (дата обращения: 11.05.2019).
272. Düm Tek Tek (Turkey-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/turkey> (дата обращения: 11.05.2019).

273. Energy (Slovenia-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/slovenia> (дата обращения: 05.05.2019).
274. Euphoria (Sweden-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/sweden> (дата обращения: 13.05.2019).
275. Europe's Living A Celebration (Spain-2002). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/spain> (дата обращения: 05.05.2019).
276. Every Song Is A Cry For Love (Ireland-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/ireland> (дата обращения: 05.05.2019).
277. Everybody (Estonia-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/estonia> (дата обращения: 05.05.2019).
278. Everything (Greece-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/greece> (дата обращения: 05.05.2019).
279. Everyway That I Can (Turkey-2003). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/turkey> (дата обращения: 05.05.2019).
280. Fairytale (Norway-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/norway> (дата обращения: 11.05.2019).
281. Fight (Moldova-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/moldova> (дата обращения: 11.05.2019).

282. Fuego (Cyprus-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/cyprus> (дата обращения: 11.06.2019).
283. For Real (Turkey-2004). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/turkey> (дата обращения: 05.05.2019).
284. Get You (Russia-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/russia> (дата обращения: 13.05.2019).
285. Gimme (Cyprus-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/cyprus> (дата обращения: 05.05.2019).
286. Give Me Your Love (Sweden-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/sweden> (дата обращения: 05.05.2019).
287. Golden Boy (Israel-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/israel> (дата обращения: 18.05.2019).
288. Goodbye to Yesterday (Estonia-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/estonia> (дата обращения: 18.05.2019).
289. Grande Amore (Italy-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/hungary> (дата обращения: 18.05.2019).
290. Gravity (Ukraine-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/ukraine> (дата обращения: 13.05.2019).

291. Hard Rock Hallelujah (Finland-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/finland> (дата обращения: 05.05.2019).
292. Hasheket Shenish'ar (Israel-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/israel> (дата обращения: 05.05.2019).
293. Hatrið mun sigra (Iceland-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/iceland> (дата обращения: 11.06.2019).
294. Heroes (Sweden-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/sweden> (дата обращения: 18.05.2019).
295. Hey Mamma (Moldova-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/moldova> (дата обращения: 20.05.2019).
296. Higher Ground (Denmark-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/denmark> (дата обращения: 11.06.2019).
297. Hold Me (Azerbaijan-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/azerbaijan> (дата обращения: 13.05.2019).
298. Hold On Be Strong (Norway-2008). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/norway> (дата обращения: 11.05.2019).
299. Hunter Of Stars (Switzerland-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/switzerland> (дата обращения: 13.05.2019).

300. J'ai Cherché (France-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/france> (дата обращения: 20.05.2019).
301. Je N'ai Que Mon âme (France-2001). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/france> (дата обращения: 05.05.2019).
302. I Can (The United Kingdom-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/united-kingdom> (дата обращения: 13.05.2019).
303. I Can't Go On (Sweden-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/sweden> (дата обращения: 20.05.2019).
304. I Feed You My Love (Norway-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/norway> (дата обращения: 13.05.2019).
305. I Wanna (Latvia-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/latvia> (дата обращения: 05.05.2019).
306. I'm Alive (Albania-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/albania> (дата обращения: 18.05.2019).
307. I'm Not Afraid To Move On (Norway-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/norway> (дата обращения: 05.05.2019).
308. I've Been Waiting for This Night (Lithuania-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/lithuania> (дата обращения: 20.05.2019).

309. If I Were Sorry (Sweden-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/bulgaria> (дата обращения: 20.05.2019).
310. If Love Was a Crime (Bulgaria-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/bulgaria> (дата обращения: 20.05.2019).
311. Il Faut Du Temps (France-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/france> (дата обращения: 05.05.2019).
312. In A Moment Like This (Denmark-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/denmark> (дата обращения: 11.05.2019).
313. In My Dreams (Norway-2005). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/norway> (дата обращения: 05.05.2019).
314. In The Disco (Bosnia & Herzegovina-2004). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/bosnia-herzegovina> (дата обращения: 05.05.2019).
315. Invincible (Sweden-2006). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/sweden> (дата обращения: 05.05.2019).
316. Is It True? (Iceland-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/iceland> (дата обращения: 11.05.2019).
317. It Hurts (Sweden-2004). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/sweden> (дата обращения: 05.05.2019).

318. It's My Life (Romania-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/romania> (дата обращения: 13.05.2019).
319. It's My Time (The United Kingdom-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/united-kingdom> (дата обращения: 11.05.2019).
320. Kedvesem (Hungary-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/hungary> (дата обращения: 13.05.2019).
321. Keine Grenzen - Zadnych Granic (Poland-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/poland> (дата обращения: 05.05.2019).
322. La Forza (Estonia-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/estonia> (дата обращения: 11.06.2019).
323. Lane Moje (Serbia & Montenegro-2004). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/serbia-montenegro> (дата обращения: 05.05.2019).
324. L'Essenziale (Italy-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/italy> (дата обращения: 13.05.2019).
325. Lejla (Bosnia & Herzegovina-2006). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/bosnia-herzegovina> (дата обращения: 05.05.2019).
326. Let Me Try (Romania-2005). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/romania> (дата обращения: 05.05.2019).

327. Lie To Me (The Czech Republic-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/czech-republic> (дата обращения: 11.06.2019).
328. Lipstick (Ireland-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/ireland> (дата обращения: 13.05.2019).
329. Listen To Your Heartbeat (Sweden-2001). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/sweden> (дата обращения: 05.05.2019).
330. Loin d'ici (Austria-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/austria> (дата обращения: 20.05.2019).
331. Love In Rewind (Bosnia & Herzegovina-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/bosnia-herzegovina> (дата обращения: 13.05.2019).
332. Love Injected (Latvia-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/latvia> (дата обращения: 18.05.2019).
333. Love Me Back (Turkey-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/turkey> (дата обращения: 13.05.2019).
334. LoveWave (Armenia-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/armenia> (дата обращения: 20.05.2019).
335. Мамо (Russia-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/russia> (дата обращения: 11.05.2019).

336. Miracle (Romania-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/romania> (дата обращения: 13.05.2019).
337. Molitva (Serbia-2007). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/serbia> (дата обращения: 05.05.2019).
338. My Friend (Croatia-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/croatia> (дата обращения: 20.05.2019).
339. My Lucky Day (Moldova-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/moldova> (дата обращения: 11.06.2019).
340. My Number One (Greece-2005). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/greece> (дата обращения: 05.05.2019).
341. My Słowianie - We Are Slavic (Poland-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/poland> (дата обращения: 13.05.2019).
342. Never Ever Let You Go (Denmark-2001). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/denmark> (дата обращения: 05.05.2019).
343. Never Let It Go (Sweden-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/sweden> (дата обращения: 05.05.2019).
344. Never Let You Go (Russia-2006). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/russia> (дата обращения: 05.05.2019).

345. Non Mi Avete Fatto Niente (Italy-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/italy> (дата обращения: 11.05.2019).
346. Nor par (Jan jan) (Armenia-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/armenia> (дата обращения: 11.05.2019).
347. Northern Girl (Russia-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/russia> (дата обращения: 05.05.2019).
348. Not Alone (Armenia-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/armenia> (дата обращения: 13.05.2019).
349. Occidentali's Karma (Italy-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/italy> (дата обращения: 20.05.2019).
350. One More Day (Georgia-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/georgia> (дата обращения: 13.05.2019).
351. Only Teardrops (Denmark-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/denmark> (дата обращения: 13.05.2019).
352. OPA (Greece-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/greece> (дата обращения: 11.05.2019).
353. Open Your Heart (Iceland-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/iceland> (дата обращения: 05.05.2019).

354. Origo (Hungary-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/hungary> (дата обращения: 20.05.2019).
355. Oro (Serbia-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/serbia> (дата обращения: 11.05.2019).
356. Para Llenarme De Ti (Spain-2004). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/spain> (дата обращения: 05.05.2019).
357. Party For Everybody (Russia-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/russia> (дата обращения: 13.05.2019).
358. Playing With Fire (Romania-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/romania> (дата обращения: 11.05.2019).
359. Pokušaj (Bosnia & Herzegovina-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/bosnia-herzegovina> (дата обращения: 11.05.2019).
360. Popular (Sweden-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/sweden> (дата обращения: 13.05.2019).
361. Qele, Qele (Armenia-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/armenia> (дата обращения: 11.05.2019).
362. Rändajad (Estonia-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/estonia> (дата обращения: 11.05.2019).

363. Requiem (France-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/france> (дата обращения: 20.05.2019).
364. Rhythm Inside (Belgium-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/belgium> (дата обращения: 18.05.2019).
365. Rise Like a Phoenix (Austria-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/austria> (дата обращения: 13.05.2019).
366. Runaway (Estonia-2002). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/estonia> (дата обращения: 05.05.2019).
367. Running (Hungary-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/hungary> (дата обращения: 13.05.2019).
368. Running Scared (Azerbaijan-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/azerbaijan> (дата обращения: 13.05.2019).
368. Sanomi (Belgium-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/belgium> (дата обращения: 05.05.2019).
369. Satellite (Germany-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/germany> (дата обращения: 11.05.2019).
370. Say Na Na Na (San-Marino-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/san-marino> (дата обращения: 11.06.2019).

371. Secret Combination (Greece-2008). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/greece> (дата обращения: 11.05.2019).
372. Shady Lady (Ukraine-2008). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/ukraine> (дата обращения: 11.05.2019).
373. Shake It (Greece-2004). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/greece> (дата обращения: 05.05.2019).
374. Shake It Up Shekerim (Turkey-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/turkey> (дата обращения: 05.05.2019).
375. She Got Me (Switzerland-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/switzerland> (дата обращения: 11.06.2019).
376. Shine (Georgia-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/georgia> (дата обращения: 11.05.2019).
377. Shine (Russia-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/russia> (дата обращения: 13.05.2019).
378. Show Me Your Love (Ukraine-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/ukraine> (дата обращения: 05.05.2019).
379. Soldi (Italy-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/italy> (дата обращения: 11.06.2019).

380. Song #1 (Russia-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/russia> (дата обращения: 05.05.2019).
381. Sound of Silence (Australia-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2016/australia> (дата обращения: 20.05.2019).
382. Spirit in the Sky (Norway-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/norway> (дата обращения: 11.06.2019).
383. Scream (Russia-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/russia> (дата обращения: 11.06.2019).
384. Standing Still (Germany-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/germany> (дата обращения: 13.05.2019).
385. Strings Of My Heart (Croatia-2001). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/croatia> (дата обращения: 05.05.2019).
386. Stronger Every Minute (Cyprus-2004). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/cyprus> (дата обращения: 05.05.2019).
387. Suus (Albania-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/albania> (дата обращения: 13.05.2019).
389. Taken By A Stranger (Germany-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/germany> (дата обращения: 13.05.2019).

390. Talking To You (Denmark-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/denmark> (дата обращения: 05.05.2019).
391. Tell Me Why (Romania-2002). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2002/romania> (дата обращения: 05.05.2019).
392. Tick-Tock (Ukraine-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/ukraine> (дата обращения: 13.05.2019).
393. Tomorrow (Malta-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/malta> (дата обращения: 13.05.2019).
394. Tonight Again (Australia-2015). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/australia> (дата обращения: 18.05.2019).
395. Too Late for Love (Sweden-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/sweden> (дата обращения: 11.06.2019).
396. Toy (Israel-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/israel> (дата обращения: 11.06.2019).
397. The Fire In Your Eyes (Israel-2008). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2008/israel> (дата обращения: 11.05.2019).
398. The Image Of You (Albania-2004). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/albania> (дата обращения: 05.05.2019).

399. The War Is Not Over (Latvia-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/latvia> (дата обращения: 05.05.2019).
400. This Is Our Night (Greece-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2009/greece> (дата обращения: 11.05.2019).
401. Tornero (Romania-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/romania> (дата обращения: 05.05.2019).
402. Truth (Azerbaijan-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/azerbaijan> (дата обращения: 11.06.2019).
403. Under the Ladder (Ukraine-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/ukraine> (дата обращения: 11.06.2019).
404. Undo (Sweden-2014). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2014/sweden> (дата обращения: 13.05.2019).
405. Unsubstantial Blues (Hungary-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/hungary> (дата обращения: 11.05.2019).
406. Watch My Dance (Greece-2011). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2011/greece> (дата обращения: 13.05.2019).
407. Water (Bulgaria-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/bulgaria> (дата обращения: 05.05.2019).

408. Waterline (Ireland-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/ireland> (дата обращения: 13.05.2019).
409. We Are The Winners (Lithuania-2006). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/lithuania> (дата обращения: 05.05.2019).
410. We Could Be The Same (Turkey-2010). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2010/turkey> (дата обращения: 11.05.2019).
411. We don't wanna put in (Georgia-2009). Электронный ресурс. URL.: <https://lyricstranslate.com/ru/stephane-3g-we-dont-wanna-put-lyrics.html>
(Дата обращения: 17.07.2020).
412. Weil Der Mensch Zählt (Austria-2003). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2003/austria> (дата обращения: 05.05.2019).
413. Wer Liebe Lebt (Germany-2001). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2001/germany> (дата обращения: 05.05.2019).
414. What If (Russia-2013). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2013/russia> (дата обращения: 13.05.2019).
415. When The Music Dies (Azerbaijan-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/azerbaijan> (дата обращения: 13.05.2019).
416. When We're Old (Lithuania-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/lithuania> (дата обращения: 11.06.2019).

417. Wild Dances (Ukraine-2004). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2004/ukraine> (дата обращения: 05.05.2019).
418. Without Your Love (Armenia-2006). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2006/armenia> (дата обращения: 05.05.2019).
419. Work Your Magic (Belarus-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/belarus> (дата обращения: 05.05.2019).
420. Yassou Maria (Greece-2007). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2007/greece> (дата обращения: 11.05.2019).
421. Yodel It! (Romania-2017). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2017/romania> (дата обращения: 20.05.2019).
422. You Are the Only One (Russia-2016). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2015/russia> (дата обращения: 18.05.2019).
423. You Let Me Walk Alone (Germany-2018). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2018/germany> (дата обращения: 11.06.2019).
424. Zaleilah (Romania-2012). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2012/romania> (дата обращения: 13.05.2019).
425. Zauvijek Moja (Serbia & Montenegro-2005). Электронный ресурс. URL: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2005/serbia-montenegro> (дата обращения: 05.05.2019).

426. Zero Gravity (Australia-2019). Электронный ресурс. URL.: <https://eurovisionworld.com/eurovision/2019/australia> (дата обращения: 11.06.2019).

Приложение А

Список тематической направленности песенных текстов конкурса
«Евровидение» XXI века, попавшие в «Топ-10» по мнению зрителей

Тематическая направленность	Произведения
Счастливая любовь	Germany-2001, Malta-2001, Croatia-2001, Latvia-2002, Malta-2002, Cyprus-2002, Russia-2002, Turkey-2003, Norway-2003, Sweden-2003, Ukraine-2004, Greece-2004, Germany-2004, Spain-2004, Greece-2005, Serbia & Montenegro-2005, Sweden-2006, Ukraine-2006, Ireland-2006, Belarus-2007, Greece-2007, Greece-2008, Armenia-2008, Azerbaijan-2009, Turkey-2009, Germany-2010, Azerbaijan-2011, Russia-2011, Germany-2011, Sweden-2012, Romania-2012, Greece-2012, Ireland-2012, Azerbaijan-2013, Norway-2013, Romania-2013, Hungary-2013, Malta-2013, Russia-2014, Ukraine-2014, Romania-2014, Belgium-2015, Latvia-2015, Russia-2016, Bulgaria-2016, Armenia-2016, Austria-2016, France-2016, Lithuania-2016, Bulgaria-2017, Moldova-2017, Belgium-2017, Sweden-2017, Croatia-2017, France-2017, Cyprus-2018, Czech Republic-2018, Moldova-2018, Estonia-2018, Lithuania-2018, San-Marino-2019
Несчастливая любовь	Denmark-2001, Greece-2001, France-2001, Sweden-2001, Spain-2001, Slovenia-2001, The United Kingdom-2002, Romania-2002, Spain-2003, Serbia & Montenegro-2004, Cyprus-2004, Albania-2004, Sweden-2004, Romania-2005, Israel-2005, Norway-2005, Switzerland-2005, Denmark-2005, Russia-2006, Bosnia & Herzegovina-2006, Romania-2006, Armenia-2006, Greece-2006, Serbia-2007, Armenia-2007, Hungary-2007, Serbia-2008, Turkey-2008, Bosnia & Herzegovina-2008, Norway-2009, Iceland-2009, Russia-2009, Turkey-2010, Denmark-2010, Azerbaijan-2010, Romania-2010, Ukraine-2011, The United Kingdom-2011, Bosnia & Herzegovina-2011, Ireland-2011, Serbia-2012, Turkey-2012, Germany-2012, Albania-2012, Azerbaijan-2012, Denmark-2013, Italy-2013, The Netherlands-2014, Sweden-2014, Switzerland-2014, Italy-2015, Estonia-2015, Israel-2015, Albania-2015, Australia-2016, Sweden-2016, Portugal-2017, Germany-2018, The Netherlands-2019, Italy-2019, Australia-2019, Azerbaijan-2019, Sweden-2019

Трудная жизненная ситуация	Estonia-2002, Russia-2003, Iceland-2003, Romania-2003, Turkey-2004, Malta-2005, Moldova-2007, Russia-2008, Norway-2008, Israel-2008, Greece-2009, Estonia-2009, Bosnia & Herzegovina-2009, The United Kingdom-2009, Greece-2010, Georgia-2010, Greece-2011, Georgia-2011, Ukraine-2013, Russia-2013, Austria-2014, Armenia-2014, Hungary-2014, Sweden-2015, Serbia-2015, Poland-2016, Israel-2018, Ukraine-2018, Norway-2019, Russia-2019
Торжество (вечеринка)	Estonia-2001, Spain-2002, Sweden-2002, Bosnia & Herzegovina-2004, Moldova-2005, Ukraine-2007, Armenia-2009, France-2010, Russia-2012, Greece-2013, Australia-2015, Romania-2017
Политика	France-2002, Poland-2003, Latvia-2005, Russia-2015, Ukraine-2016, Italy-2017, Italy-2018, Denmark-2018, Iceland-2019
Религия	Finland-2006, Azerbaijan-2008, Hungary-2017
Секс	Russia-2007, Turkey-2007, Switzerland-2019
Слава	Lithuania-2006, Ukraine-2008, Sweden-2011
Родина	Armenia-2010, Serbia-2010
Природа (экология)	Austria-2003, Bulgaria-2007
Национализм	Poland-2014
Не определяемое	Belgium-2003

Приложение Б

Результаты зрительского голосования

Год	Результаты
2001	1.Estonia (198) 2.Denmark (177) 3.Greece (147) 4.France (142) 5.Sweden (100) 6.Spain (76) 7.Slovenia (70) 8.Germany (66) 9.Malta (48) 10.Croatia (42)
2002	1.Latvia (176) 2.Malta (164) 3-4.The United Kingdom (111) 3-4.Estonia (111) 5.France (104) 6.Cyprus (85) 7.Spain (81) 8.Sweden (72) 9.Romania (71) 10.Russia (55)
2003	1.Turkey (167) 2.Belgium (165) 3.Russia (164) 4.Norway (123) 5.Sweden (107) 6.Austria (101) 7.Poland (90) 8-9.Iceland (81) 8-9.Spain (81) 10.Romania (73)
2004	1.Ukraine (280) 2.Serbia & Montenegro (263) 3.Greece (252) 4.Turkey-2004 5-6.Cyprus (170) 5-6.Sweden (170) 7.Albania (106) 8.Germany (93) 9.Bosnia & Herzegovina (91) 10.Spain (87)
2005	1.Greece (230) 2.Malta (192) 3.Romania (158) 4.Israel (154) 5.Latvia (153) 6.Moldova (148) 7.Serbia & Montenegro (137) 8.Switzerland (128) 9-10.Norway (125) 9-10.Denmark (125)
2006	1.Finland (292) 2.Russia (248) 3.Bosnia & Herzegovina (229) 4.Romania (172) 5.Sweden (170) 6.Lithuania (162) 7.Ukraine (145) 8.Armenia (129) 9.Greece (128) 10.Ireland (93)
2007	1.Serbia (268) 2.Ukraine (235) 3.Russia (207) 4.Turkey (163) 5.Bulgaria (157) 6.Belarus (145) 7.Greece (139) 8.Armenia (138) 9.Hungary (128) 10.Moldova (109)
2008	1.Russia (272) 2.Ukraine (230) 3.Greece (218) 4.Armenia (199) 5.Norway (182) 6.Serbia (160) 7.Turkey (138) 8.Azerbaijan (132) 9.Israel (124) 10.Bosnia & Herzegovina (110)
2009	1.Norway (278) 2.Azerbaijan (253) 3.Turkey (203) 4.Iceland (173) 5.Greece (151) 6.Estonia (129) 7.Bosnia & Herzegovina (124) 8.Armenia (121) 9.Russia (118) 10.The United Kingdom (105)
2010	1.Germany (243) 2.Turkey (177) 3.Denmark (174) 4.Armenia (166) 5.Azerbaijan (161) 6.Romania (155) 7.Greece (152) 8. France (151) 9.Georgia (127) 10.Serbia (110)
2011	1.Azerbaijan (223) 2.Sweden (221) 3.Greece (176) 4.Ukraine (168) 5.The United Kingdom (166) 6.Bosnia & Herzegovina (151) 7-8.Russia (138) 7-8.Georgia (138) 9.Germany (113) 10.Ireland (101)
2012	1.Sweden (343) 2.Russia (332) 3.Serbia (211) 4.Turkey (176) 5.Azerbaijan (151) 6.Germany (125) 7.Romania (117) 8.Albania (106) 9-10.Greece (89) 9-10.Ireland (89)

2013	1.Denmark (4,97) 2.Ukraine (5,66) 3.Azerbaijan (5,86) 4.Greece (6) 5. Russia (6,84) 6.Norway (7,14) 7.Romania (7,49) 8.Hungary (8,19) 9.Malta (10,97) 10.Italy (11,7) ¹⁷
2014	1.Austria (311) 2.The Netherlands (222) 3.Armenia (193) 4.Sweden (190) 5.Poland (162) 6.Russia (132) 7.Switzerland (114) 8.Ukraine (112) 9.Romania (103) 10.Hungary (98)
2015	1.Italy (366) 2.Russia (286) 3.Sweden (279) 4.Belgium (195) 5.Estonia (144) 6.Australia (132) 7.Israel (104) 8.Latvia (100) 9.Albania (93) 10.Serbia (86)
2016	1.Russia (361) 2.Ukraine (323) 3.Poland (222) 4.Australia (191) 5.Bulgaria (180) 6.Sweden (139) 7.Armenia (134) 8.Austria (120) 9.France (109) 10.Lithuania (96)
2017	1.Portugal (376) 2.Bulgaria (337) 3.Moldova (264) 4.Belgium (255) 5.Romania (224) 6.Italy (208) 7.Hungary (152) 8.Sweden (126) 9.Croatia (103) 10.France (90)
2018	1.Israel (317) 2.Cyprus (253) 3.Italy (249) 4.Czech Republic (215) 5.Denmark (188) 6.Germany (136) 7.Ukraine (119) 8.Moldova (115) 9.Estonia (102) 10.Lithuania (91)
2019	1.Norway (291) 2.The Netherlands (261) 3. Italy (253) 4.Russia (244) 5.Switzerland (212) 6.Iceland (186) 7.Australia (131) 8.Azerbaijan (100) 9.Sweden (93) 10.San-Marino (65)

¹⁷ Раздельное голосование жюри и зрителей представлено на официальном сайте в виде среднего показателя десятичной дроби [Электронный ресурс]. URL: <https://eurovision.tv/story/split-results-of-eurovision-2013-revealed> (дата обращения: 20.02.2019)