

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК
_____ О.В. Магировская
«____» _____ 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ
(на материале современных англоязычных и испаноязычных песен)

Выпускник

О.Д. Лешина

Научный руководитель

канд. филол. наук,
доц. Е.С. Мучкина

Красноярск 2020

РЕФЕРАТ

Тема бакалаврской работы – «Синестетическая метафора в песенном дискурсе (на материале современных англоязычных и испаноязычных песен)». Выпускная квалификационная работа представлена в объеме 90 страниц, включает в себя 4 таблицы, а также список использованной литературы, состоящий из 50 источников, 7 из которых на иностранных языках.

Ключевые слова: СИНЕСТЕЗИЯ, СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА, ВОСПРИЯТИЕ, ПЕРЦЕПТИВНЫЕ ПРИЛАГАТЕЛЬНЫЕ, ПЕСЕННЫЙ ДИСКУРС, ЭМОЦИЯ.

Цель: изучение структурно-семантических особенностей синестетической метафоры, а также специфики ее использования в современных англоязычных и испаноязычных песнях.

Задачи: 1) рассмотреть психофизиологическую природу синестезии, 2) определить, что понимается под синестезией в лингвистике, 3) описать структуру синестетической метафоры, ее виды и функции, 4) обозначить, что понимается под термином «песенный дискурс» и описать его характеристики, 5) выявить семантические и структурные особенности образования синестетической метафоры, 6) изучить специфику функционирования синестетической метафоры в англоязычных и испаноязычных песенных текстах.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что, во-первых, феномен синестезии, является еще мало изученным, что подтверждается ограниченным количеством лингвистических исследований в отечественной и зарубежной практике, посвященных языковому выражению синестезии. Кроме того, исследование проводится на материале современных англоязычных и испаноязычных песен 1990-х – 2019-го годов, что также обуславливает его актуальность.

Основные выводы и результаты исследования:

1. Синестетическая метафора – особый универсальный тип метафоры, суть которого заключается в переносе значения слова, обозначающего одно перцептивное ощущение в сферу другого перцептивного ощущения.

2. Основным объектом метафорических переносов в песенном дискурсе стали лексемы с семантикой зрительного и слухового восприятия, что говорит о важности зрительных и слуховых ощущений для человека при чувственном восприятии мира.

3. Основной структурой синестетических метафор в песенном дискурсе является атрибутивное словосочетание.

4. Структура синестетических метафор упрощается, начиная с 2000-х годов, что свидетельствует о тенденции к языковой экономии.

5. По своей функциональности синестетическая метафора в песенном дискурсе в первую очередь является инструментом создания определенных семантических эффектов и экспрессивных номинаций, которые придают образность тексту, а также помогают выразить абстрактное через конкретное и субъективную модальность.

Перспективы дальнейшего исследования: 1) более глубокое исследование синестетической метафоры и выделение ряда дополнительных функций, 2) расширение рамок изучения синестетической метафоры как способа отражения человеческого мышления, его эмоционального состояния и личной психологии.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ.....	6
1.1. Синестезия как физиологический и психологический феномен	6
1.2. Синестезия как лингвистический феномен.....	10
1.3. Структура синестетической метафоры	15
1.4. Виды синестетической метафоры	18
1.5. Понятие песенного дискурса	22
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	31
ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СИНЕСТЕТИЧЕСКИХ МЕТАФОРИЧЕСКИХ ОЩУЩЕНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ И ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ ПЕСНЯХ.....	34
2.1. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в современных песнях	34
2.1.1. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в англоязычных песнях.....	34
2.1.2. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в испаноязычных песнях	44
2.2. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в современных песнях	52
2.2.1. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в англоязычных песнях.....	52
2.2.2. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в испаноязычных песнях	57
2.3. Роль синестетической метафоры в текстах песен	62
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	67
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	73
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ.....	78
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	79

ВВЕДЕНИЕ

Синестезия представляет особый интерес для современной науки и является актуальным феноменом, поэтому ее исследование представляет собой важную научную задачу. Синестезия изначально является сферой научных интересов психофизиологии, однако, теоретическое и практическое изучение синестезии также представляет особый интерес для современных лингвистических исследований, где данный феномен рассматривается как троп метафорического типа, который позволяет человеку репрезентировать свое уникальное чувственное восприятие, эмоциональное и психологическое состояние в речь.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что, во-первых, феномен синестезии, является еще мало изученным, что подтверждается ограниченным количеством лингвистических исследований в отечественной и зарубежной практике, посвященных языковому выражению синестезии. Кроме того, синестезия обладает большим стилистическим потенциалом, изучение которого позволит открыть новые грани для лингвистических исследований. Более того, исследование проводится на материале современных англоязычных и испаноязычных песен 1990-х – 2019-го годов, что также обуславливает его актуальность.

Объектом данного исследования является феномен синестезии как лингвистический феномен метафорического характера.

Предмет исследования составляют синестетические метафоры в текстах современных англоязычных и испаноязычных песен.

Цель данной работы представляет собой изучение структурно-семантических особенностей синестетической метафоры, а также специфики ее использования в современных англоязычных и испаноязычных песнях.

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

- 1) рассмотреть психофизиологическую природу синестезии;

- 2) определить, что понимается под синестезией в лингвистике;
- 3) описать структуру синестетической метафоры, ее виды и функции;
- 4) обозначить, что понимается под термином «песенный дискурс» и описать его характеристики;
- 5) выявить семантические и структурные особенности образования синестетической метафоры;
- 6) изучить специфику функционирования синестетической метафоры в англоязычных и испаноязычных песенных текстах.

Основными **методами** исследования в нашей работе являются: широко используемый в лингвистических исследованиях метод сплошной выборки, с помощью которого в данном исследовании осуществлялся подбор примеров для анализа; контекстуальный метод, используемый в данном исследовании при анализе синестетических метафор в контексте; дефиниционный анализ, с помощью которого были выявлены конкретные семантические признаки синестетических метафор.

Материалом для данного исследования послужили современные англоязычные и испаноязычные песни, создание которых пришлось на конец XX – начало XXI веков. Для анализа было отобрано более 300 синестетических метафор.

Теоретико-методологическую базу настоящего исследования составляют научные труды в области психологии, психолингвистики и стилистики. Исследованием синестезии как психофизиологического феномена занимаются С.В. Кравков, А.Р. Лурия, Р. Сайтовик, В. Рамачандран. Исследованием синестезии как лингвистического феномена, в том числе исследованием синестезии как особого типа метафоры занимаются С. Ульман, Б.Л. Уорф, С.А. Моисеева, В.Г. Гак, Т.В. Майданова, А.И. Бардовская, Е.А. Елина, А.Н. Смолина, Ю.Н. Молодкина, А.К. Свистова. Исследованием метафоры занимались В.П. Москвин, С.А. Хахалова, А.А. Залевская. Значимый вклад в определение термина

песенного дискурса и его характеристик вносят такие ученые, как Ю.Е. Плотницкий, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Л.Г. Дуняшева, И.Г. Нагибина.

Практическая значимость исследования заключается в потенциальном использовании полученного материала при чтении курсов стилистики и лексикологии для студентов лингвистических направлений.

Структурно данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей и списка иллюстративного материала. Во введении определяются объект и предмет бакалаврской работы, обосновывается её актуальность, формулируются цель, задачи, методы, материал исследования и методологическая база исследования. Первая глава посвящена психофизиологической специфике синестезии, ее языковому выражению, описанию ее функций и видов, а также описанию современного песенного дискурса, его характеристик и особенностей. Во второй главе представлен анализ синестетических метафор, и описана специфика их образования и использования в современных англоязычных и испаноязычных песнях. В заключении подводятся итоги и делаются выводы о проделанной работе. Список использованной литературы содержит наименования научных трудов, составляющих теоретико-методологическую базу исследования. Список словарей содержит наименования использованных в ходе исследования словарей. Список иллюстративного материала содержит наименования привлеченных песен.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования были представлены на международной научно-практической конференции «Язык, Культура, Коммуникация» (Ульяновск, 2020) и отражены в публикации в сборнике «Язык, Культура, Коммуникация. Материалы XIII Международной научно-практической конференции» УлГУ (2020).

ГЛАВА 1. СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Синестезия как физиологический и психологический феномен

Будучи важным элементом в построении человеком представлений об окружающей действительности, чувственное восприятие вместе с механизмами его реализации всегда привлекало внимание ученых-психологов и физиологов. Основной механизм чувственного восприятия заключается в том, что органами чувств воспринимается лишь тот признак познаваемого предмета, который принадлежит их сфере, то есть с помощью зрения человек способен воспринимать только видимые признаки предмета, а, например, вкус только при использовании вкусовых рецепторов. Однако есть определенный процент людей, обладающих специфическими особенностями восприятия, которые выражаются в смешении чувственных восприятий и восприятии человеком одного явления сразу несколькими органами чувств. Так, у отдельных личностей цифры или музыкальные тона непроизвольно «окрашиваются» в определенный цвет. Такое аномальное смешение чувств, рассматриваемое психофизиологией, получило название синестезии. Активное исследование синестезии началось во второй половине двадцатого века, однако на сегодняшний момент данный феномен представляет интерес не только для психологов и физиологов, но и для лингвистов, культурологов и исследователей других гуманитарных наук.

Несмотря на свою малую изученность в связи с тем, что случаи проявления данного феномена очень редки, синестезия имеет давнюю историю. Она находит свое отражение в произведениях Софокла, Гомера и Эсхила в греческом языке в таких выражениях как *barytone*, где *barys* означает «тяжелый» и *oxytone*, где *oxy* означает «острый» [Ульман, 1970].

Синестетические выражения также обнаруживаются и в латинском языке. Так в труде “*De Anima*”. Аристотель утверждал, что видит

метафорический перенос в выражениях *grave accent* и *acute accent*, где происходит сопоставление воспринимающихся на слух типов ударения и тактильных ощущений [Ульман, 1970].

Упоминания о синестезии также находят в работах таких известных французских поэтов как Шарль Бодлер и Артур Рембо, последний из которых написалсонет “*Voyelles*”, который полностью построен на описании цвета гласных звуков [Ульман, 1970].

В связи с тем, что синестезия встречается очень редко, долгое время ученые-психологи считали ее вымыщенным феноменом, вызванным лишь яркой фантазией людей, однако его действительность была неоднократно подтверждена научными исследованиями советских и зарубежных психологов и нейропсихологов [Кравков, 1948; Лурия, 1994; Сайтовик, 1993, 1989; Marks, 2001; Рамачандран, 2015].

Так, изучение синестезии в нашей стране связано в первую очередь с именами С.В. Кравкова и А.Р. Лурии. Психолог и психофизиолог С.В. Кравков писал, что синестезия происходит от греческого слова “*synaesthesia*”, что в переводе означает «соощущение», а сам феномен представляет собой изменение ощущений одного органа чувств из-за влияния раздражителя, т.е. органа чувств другой чувствующей системы. В монографии «Взаимодействие органов чувств» С.В. Кравков описывает синестетические ощущения, замеченные в себе знаменитыми русскими композиторами, в частности А.Н. Скрябиным. Так, для него тональность С приобретала ярко-желтый цвет солнечного оттенка, тональность Fis ему представлялась глубоко-синею, тональность F – красною [Кравков, 1948: 53]. Также в монографии описана статистика полученная другими исследователями синестезии, которая позволила С.В. Кравкову разделить все синестетические ощущения на фотизмы, хроматизмы, фонизмы, вкусовые ощущения и осязательные ощущения [Кравков, 1948].

Нейропсихолог А.Р. Лурия в свою очередь определял синестезию как кросс-модальную интеракцию, то есть взаимодействие органов чувств, при

которой ощущения одного вида переносятся на ощущения другого вида. В течение тридцати лет А.Р. Лурия проводил систематические научные наблюдения синестетических ощущений С.Д. Шерешевского, человека с выдающейся памятью, известного в науке как «мнемонист Ш» и описывал их. За время наблюдений экспериментально было собрано достаточное количество материала для подтверждения реальности существования феномена синестезии [Лурия, 1994].

Синестезия также привлекала и до сих пор привлекает внимание зарубежных специалистов. Так, одним из тех, кто посвятил свои труды изучению феномена синестезии, являлся психолог и физиолог из Йельского университета Л. Маркс. Одним из положений теории Л. Маркса стало деление синестезии на сильную и слабую. Сильная синестезия, по мнению Л. Маркса, представляет собой ответную реакцию одной сенсорной модальности на раздражение в другой сенсорной модальности посредством ярких образов. Такая синестезия является врожденной аномалией восприятия, которая проявляется редко, и, что интересно заметить, у женщин синестезия проявляется чаще, чем у мужчин. Слабую синестезию в свою очередь Л. Маркс описывает как феномен, выражющийся через кросс-сенсорные соответствия, которые представляют собой перцептивные сходства, полученные в ходе обработки информации о внешнем мире, репрезентируемые в языке. Л. Маркс подчеркивает, что в отличие от врожденной сильной синестезии, слабой синестезией обладают не-синестеты, то есть те, кто не обладает врожденной аномалией восприятия, но способен создавать и узнавать кросс-сенсорные соответствия и ассоциации, выражаемые в языке через языковые формы, одной из которых является синестетическая метафора (*теплый цвет, сладкий запах*) [Marks, 2001].

Из современных исследователей синестезии отметим также профессора психологии и нейрофизиологии В. Рамачандрана. Определяя феномен синестезии, В. Рамачандран писал: «Синестезия – это состояние, при котором человек буквально воспринимает что-то не только тем чувством, которое

стимулируется в данный момент, но и ощущением, соответствующим другому органу чувств, например, форма может иметь вкус, а звуки и цифры цвет. При этом синестезия не является способом описания своих впечатлений подобно тому, как писатель мог бы использовать метафоры, синестетики действительно испытывают эти ощущения» [Рамачандран, 2015: 218]. В своих исследованиях с помощью ряда научных экспериментов и наблюдений реакций у синестетов исследователь выводит гипотезу, что синестезия – феномен восприятия, возникающий в результате «кроссактивации», то есть перекрёстного восприятия, возникающего в результате близкого расположения зон мозга, отвечающих за то или иное чувство. Также ученым было определено, что синестетические ощущения индивидуальны, то есть различны для каждого синестета.

Несмотря на существование различных точек зрения на причины возникновения синестезии, ни одна теория еще не была принята как единственно верная, однако в науке преобладают следующие гипотезы: гипотеза неонатальной синестезии и гипотеза кросс-модального переноса. Первая гипотеза рассматривает синестезию как аномалию индивидуального развития человека, и этим объясняют редкость этого феномена. Гипотеза заключается в том, что младенец изначально не способен дифференцировать все пять органов чувств, с помощью которых он познает мир. Так появляется синестезия, однако она пропадает после четырех месяцев, когда младенец уже способен воспринимать мир дифференцировано. Гипотеза кросс-модального переноса заключается в том, что младенцам свойственно представлять объекты действительности не в одной модальности, а сразу в нескольких, что позволяет им воспринимать объекты действительности абстрактно [Лупенко, 2015].

Таким образом, синестезия с точки зрения психологии и физиологии – научно доказанный реальный феномен специфичного восприятия, который проявляется в двух вариантах. Во-первых, синестезия проявляется у синестетов как реальное смешение чувств, которое выражается в ярких

кросс-модальных перцептивных образах. Во-вторых, отмечается, что синестезией обладают также и не-синестеты, у которых настоящий феномен выражается в виде языковых структур, таких как синестетическая метафора, которые отражают в себе кросс-модальные чувственные переносы. Несмотря на небольшой объем исследований синестезии, большая часть из которых проводились, начиная со второй половины двадцатого века, упоминания о синестезии встречаются намного раньше и привносятся в общество благодаря литературной деятельности. В связи с малой изученностью феномена существует большое количество недоказанных на сегодняшний день теорий и гипотез, в том числе на предмет истинного происхождения синестезии, которые делают синестезию актуальным объектом исследований.

1.2. Синестезия как лингвистический феномен

Феномен синестезии привлекает внимание не только психологов и физиологов, но также исследователей ряда гуманитарных наук. Одной из таких наук является лингвистика, где пришедший из психофизиологии феномен становится интересен с позиции реагирования языка на такое уникальное смешение чувств. Другими словами синестезия в лингвистике в первую очередь рассматривается с точки зрения номинации синестетических ощущений языковыми единицами, закономерностей образования синестетических значений и их использования. Синестезия также интересна для лингвистов с точки зрения ее реализации на таких уровнях как слово, словосочетание, предложение и текст. Поясним, что номинация представляет собой «образование языковых единиц, характеризующихся номинативной функцией, т. е. служащих для называния и вычленения фрагментов действительности и формирования соответствующих понятий о них в форме слов, сочетаний слов, фразеологизмов и предложений» [ЛЭС, 1990]. Е.С. Кубрякова определяет номинацию как «наречение предметов и ситуаций с помощью языковых средств, закрепление за определенным референтом

того или иного специального знака» [Кубрякова, 2012: 6]. Е.С. Кубрякова также уточняет, что номинация является собой комплексный речемыслительный процесс выделения и осмысливания обозначаемого предмета или события, признается продуктом классификационно-познавательной деятельности человека, отражая в языке некую абстракцию как результат познавательной деятельности человека [Там же: 6]. Таким образом, свойства познаваемого предмета «обрабатываются» сначала наглядно-чувственным образом, абстрагируются человеком и складываются в структуру сознания, которая будет в дальнейшем фиксироваться в лексических единицах, вызывающих в сознании человека разные образы, представления и впечатления [Лаенко, 2005: 19]. Причем отмечается, что, являясь изначально процессом индивидуального субъективного сознания, номинативные конструкции становятся «достоянием говорящих на том же языке, одинаково соотносящих тело знака со сложившейся структурой сознания и с объектом действительности» [Там же: 21]. Так, синестетические ощущения, будучи результатом чувственного познания и в связи с необходимостью быть обращенными в языковую форму, стали объектом изучения лингвистики как языковой феномен.

Несмотря на то, что феномен синестезии активно исследуется лингвистами, до сих пор не было выведено единого определения синестезии как языкового феномена, поэтому среди лингвистов существует терминологическая разнотолкованность. Американский лингвист Б.Л. Уорф высказал мнение о том, что синестезия является основой для всех метафор, то есть неким лингвистическим паттерном, существование которого обуславливает метафорическая система языка, которой свойственно обозначение непространственных абстрактных предметов с помощью лексем, обозначающих пространственные качества предметов [Whorf, 1997].

Существуют и другие точки зрения на проблему определения места синестезии в лингвистической науке. Так, венгерский лингвист С. Ульман утверждал, что синестезия – это своеобразная универсальная метафора, в

которой «слово, значение которого связано с одним органом чувств, употребляется в значении, относящемся к другому органу чувств, то есть имеет место переход, например, от осязания к слуховому восприятию или от этого последнего к зрительному восприятию и т. д.» [Ульман, 1970]. Другими словами происходит сдвиг значения слова с одного модуса перцепции в другой.

Отечественный лингвист В.Г. Гак писал о синестезии как об «использование слов, связанных с каким-нибудь органом чувств, для обозначения понятий, относящихся к сфере другого чувства» [Гак, 2010: 191].

И.В. Арнольд определяла синестезию, как «переход из сферы, воспринимаемой одним органом чувств, в область другого, например, из области температурных или тактильных в область зрительных или слуховых ощущений» [Арнольд, 2002: 95]. При этом такой переход должен осуществляться только при наличии сходства признаков ощущений и их эмоциональных реакций.

Е.В. Клюев обозначил синестезию как троп метафорического типа, в котором совмещаются и действуются несколько сенсорных областей, что составляет уникальность данного феномена [Клюев, 2001]. Аналогичное определение находим у Е.А. Елиной, которая также придерживалась мнения, что синестезия – это тип языковой метафоры и репрезентация интермодальных ощущений, которые закрепляют межчувственные связи [Елина, 2003].

А.Н. Смолина определяет синестетическую метафору как «стилистический маркер, открывающий читателю специфику мировосприятия и мироощущения писателя и поэта, его видение окружающей действительности» [Смолина, 2009: 102]. Это положение основано на том, что лексемы, участвующие в образовании синестетической метафоры соотносятся с объектами, познаваемыми человеком через органы

чувств, то есть синестетическая метафора возникает как результат чувственного восприятия человеком действительности.

Учитывая то, что языковая синестезия строится на схожести чувственных ощущений, ее причисление к такому средству как метафора оправдано, так как метафора в лингвистике понимается как «троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении» [ЛЭС, 1990]. Метафора подразумевает сравнение одного предмета с другим по их аналогичным признакам, в синестетической метафоре предметы также сравниваются между собой по сходству. Также, учитывая то, что метафора является сложным процессом речемыслительным процессом и средством, через которое человек познает внеязыковую действительность, узнавая элементы действительности, ассоциируя их, совмещая перцептивный, когнитивный, эмоционально-оценочный компоненты со своим вербальным опытом, отражая при этом специфику своего духовного своеобразия [Залевская, 1991; Хахалова, 2011], синестетическую метафору можно рассматривать как проецирование человеком своего уникального чувственного восприятия мира в свою речь, интегрируя в нее в том числе свое эмоциональное и психологическое состояние.

Обратимся к функциональной составляющей синестетической метафоры в текстах. Синестетическая метафора – стилистический феномен, а значит, используется в основном в художественных произведениях, где выполняет определенные функции. Воспользуемся классификацией функций синестетических метафор, данной Т.В. Майдановой [Майданова, 1992]. Синестетическая метафора, по мнению ученого, выполняет такие функции в тексте как: создание экспрессивных номинаций; выражение субъективной модальности; передача абстрактного через конкретное, формирование структуры поэтической текста.

Первая функция заключается в привнесении в текст экспрессивных номинаций и дополнительных семантических эффектов в текст. Так метафора помогает автору создать необходимую образность, придать выразительность мыслям и даже ввести свои собственные неологизмы, за счет использования окказиональных синестетических метафор. В отечественной литературе, например, синестезия была излюбленным стилистическим приемом И.А. Бунина. Так, в стихотворении «Христя» поэт использует осязательные синестетические сочетания для описания своих впечатлений о красоте осенней природы: «*степь в горячем блеске млеет*», «*под степною хатой, в жарком аромате*» (Бунин, 2006). Синестезия также завоевала себе место среди любимых стилистических приемов зарубежных авторов. Так, Оскар Уайльд в трагедии «Соломея» использует вкусовую синестезию “*Speak again, Jokanaan. Thy voice is wine to me*” для придания голосу вкусовых признаков, чтобы передать, насколько главной героине приятен этот голос (Wilde, 1892).

Второй функцией синестетической метафоры является выражение субъективной модальности, которая характеризует антропоцентричность языковой системы. Данная функция заключается в выражении отношения автора к описываемому предмету действительности. Так, по тому, какое определяющее слово выбирает автор для описания ощущения или эмоции, становится понятно, какую оценку он дает определенному предмету.

Синестетическая метафора также помогает передать абстрактное через конкретное. Данная функция заключается в том, чтобы придать абстрактному непредметному образу, который человек воспринимает и познает при помощи чувственного аппарата, некую конкретику, описать его черты и сделать его «осязаемым» и понятным.

Таким образом, исходя из анализа теоретического материала, является возможным утверждать, что в лингвистике синестезия, прежде всего, рассматривается с позиции стилистики и семантики и в основном определяется отечественными и зарубежными лингвистами как один из

типов метафоры, который обозначается в научной литературе как синестетическая метафора. Опираясь на теоретический материал, определим, что суть синестетической метафоры как языкового явления заключается в метафорическом переносе значения слова, обозначающего одно перцептивное ощущение в сферу другого перцептивного ощущения, при условии, что такие ощущения имеют схожие признаки и обуславливают схожие эмоциональные реакции на них. Синестетическая метафора в текстах служит инструментом передачи индивидуально-авторских представлений, а также является одним из часто используемых способов насытить текст образностью и уникальностью.

1.3. Структура синестетической метафоры

Синестетическая метафора – языковой феномен, который, как и все языковые феномены, имеет свои особые черты. Чтобы получить полное представление о синестетической метафоре как о языковом феномене рассмотрим ее структуру. Прежде чем мы приступим к описанию структуры синестетической метафоры, обратимся к классификации номинативных единиц Е.С. Кубряковой, чтобы определить, с помощью каких языковых средств происходит процесс означивания той информации, которую мы получаем в процессе познания. Е.С. Кубрякова отмечала, что номинативный акт происходит с помощью таких языковых единиц как: производное или сложное слово (*он чистит трубы – он трубочист*); словосочетание (*дом отца*) или предложение [Кубрякова, 1986: 119].

Переходя непосредственно к языковым единицам, участвующим в образовании синестетической метафоры отметим, что синестетические ощущения в лингвистике передаются в основном через синестетические словосочетания – словосочетания, заключающие в себе межчувственные переносы. Примерами синестетических словосочетаний служат такие словосочетания как «сладкий голос», «теплый цвет», «холодный цвет» и

многие другие словосочетания, состоящие из объектов и их чувственных признаков, которые в свою очередь переходят в сознании человека в перцептивные образы, формируемые им в процессе восприятия мира. Перцептивные образы в свою очередь репрезентируются в языке в семантике перцептивных прилагательных, которые определяются как прилагательные, основное значение которых «репрезентирует информацию об объективном чувственно воспринимаемом признаком» [Моисеева, 2010: 85]. Так, перцептивные прилагательные составляют группу таких прилагательных, которые обозначают признаки, воспринимаемые зрительно, на слух, с помощью обоняния и вкуса, а также с помощью осязания. Однако отметим, что на настоящий момент в науке существует тенденция отделять температурные перцептивные прилагательные от тактильных.

Частотность выражения синестезии через структуры с именами прилагательными объясняется следующим образом. Считается, что именно имя прилагательное наиболее часто образует синестетические значения из-за его способности характеризовать множество различных денотатов. Такая семантическая мобильность в свою очередь исходит из широкого смыслового объема имени прилагательного и его семантической многоплановости. Прилагательные «легко приспосабливаются к существительным различной семантики, допуская множество разнообразных сдвигов в своем значении» [Арутюнова; цит. по: Моисеева 2010: 87]. Рассматривая появление у прилагательного синестетического значения, отметим, что оно появляется в результате привнесения в семантику прилагательного оттенков оценки и интенсивности, так как «переходя в сферу обозначения другого ощущения, синестетические прилагательные утрачивают свои первоначальные семантические компоненты и реализуют отвлеченные количественные и качественные значения [Гак; цит. по Брылева, 2011: 2]. Таким образом, увеличиваются лексико-семантические группы прилагательных, и происходит процесс формирования метафоричности и многозначности значений имен прилагательных.

Несмотря на то, что перцептивные образы в первую очередь объективируются в языке в семантике перцептивных прилагательных, чувственный признак характеризуется твердыми связями с объектом, таким образом, в языке он репрезентируется через атрибутивные словосочетания [Моисеева, 2010]. Атрибутивный характер перцептивных словосочетаний приводит к тому, что обычно синестетическая метафора по своей формально-сintаксической структуре двулична, то есть она состоит из определяющего и определяемого. Чаще всего метафора выражается через атрибут метафорического эпитета, являющийся определяющим, к существительному в прямом значении, являющимся определяемым.

Несмотря на то, что самым частотным способом выражения синестезии является синестетическое атрибутивное словосочетание, построенное по схеме «прилагательное + существительное», синестетическая метафора в зависимости от типа синтаксической конструкции также имеет тенденцию выражаться в следующих структурах: однословные метафоры «звонко-холодное стекло» и метафорические конструкции [Майданова, 1992]. Подробное исследование метафорических конструкций приведено в работе А.И. Бардовской, в которой отмечается, что синестетическая метафора выражается не только в атрибутивных синестетических словосочетаниях и однословных синестетических метафорах, но и в синестетических предложениях [Бардовская, 2005]. Примером такого предложения служит, например, предложение «...*мне навстречу, чистые и ясные, словно тоже обмытые утренней прохладой, принеслись звуки колокола...*» (Тургенев, 1979). Также ученый выдвигает предположение, что синестезия в языке способна выражаться и в виде текста. Так, например, следующий текст построен на слухо-зрительной синестезии, где автор объединяет зрительные и слуховые признаки объектов и соотносит их «*А звезды!.. На черном небе так и кипит от света, дрожит, мерцает. А какие звезды!.. Усатые, живые, бьются, колют глаз. В воздухе-то мерзлость, через нее-то звезды большие, разными огнями блещут — голубой хрусталь, и синий, и зеленый, — в*

стрелках. И звон услышиши. И будто это звезды — звон-то! Морозный, гулкий — прямо серебро. Такого не услышиши, нет. В Кремле ударят — древний звон, степенный, с глухотцой. А то — тугое серебро, как бархат звонный. И все запело, тысяча церквей играет. Такого не услышиши, нет. Не Пасха, перезвону нет, а стелет звоном, кроет серебром, как пенье, без конца-начала... — гул и гул» (Шмелев, 2019).

В зависимости от принадлежности опорного слова к той или иной грамматической группе, синестетические метафоры структурно бывают глагольными «сладко пахло», адъективными «обжигающе кислый» и субстантивными «черный голос». Каждый тип также номинируется в языке своими моделями, например «глагол + существительное в винительном падеже» «заострил взгляд», «существительное + прилагательное» «сладкий голос», «наречие + причастие» «тепло зеленеющий» и др. [Майданова, 1992].

Таким образом, синестетическая метафора по своей структуре чаще всего выглядит как атрибутивное словосочетание вида «существительное + прилагательное», так как чувственные образы выражаются в семантике прилагательных, которые требуют около себя имя существительное. Однако исследователями также описываются случаи выражения синестетической метафоры через глагольные, адъективные и субстантивные сочетания, однословные структуры, синестетические предложения и даже тексты.

1.4. Виды синестетической метафоры

Переходя к типологии синестетических метафор, отметим, что, так как синестетическая метафора представляет собой межчувственный перенос, то в первую очередь такие метафоры рассматриваются по типу совмещенных представлений, которые определяются сферами сенсориума. Однако учеными отмечается проблема определения направленности межчувственных переносов, что проявляется в существовании разных точек

зрения на алгоритм формирования межчувственных переносов [Молодкина, 2010].

Одной из точек зрения на алгоритм формирования межчувственных переносов является положение С. Ульмана, которое было построено на выявлении исходных и конечных пунктов переноса, а также на определении тех модальностей из шести отмеченных исследователем (осязание, зрение, запах, вкус, слух, температура), которые чаще других участвуют в переносе. Так, в результате исследований были отмечены следующие тенденции: перенос значения чаще всего происходит от низших сфер сенсориума к высшим (слух и зрение). Осязание является самой распространенной низшей сферой сенсориума, с которой строятся метафоры, а слух является самой распространенной высшей сферой сенсориума. Также ученым отмечается, что встречаются переносы из высоких сфер в низкие, такие, например, переносы, где «исходным пунктом» образования метафоры будут зрительные ощущения [Ульман, 1970].

Традиционной классификацией сфер чувственных переносов, которой придерживается большинство исследователей языковой синестезии, считается классификация модусов перцепции Р. Сайтowitzка. Исследователь делит все ощущения, задействованные в образовании синестетических метафор, на пять модусов: осязание, зрение, запах, вкус, слух [Cytowic, 1993].

Ш. Дэй предлагает похожее разделение модусов перцепции, в рамках которых происходит синестетический перенос в метафоре, за исключением некоторого изменения. Он выделяет следующие модусы: осязание, зрение, запах, вкус, слух, отделяя модус температурных ощущений от осязания и выделяя его в отдельный блок [Day, 1996].

Основываясь на приведенных выше классификациях, отметим, что в связи с существованием множества модусов перцепции, видов межчувственных переносов в синестетических метафорах существует большое количество, и возможно выделить следующие виды потенциальных синестетических метафор в зависимости от сочетающихся в них ощущений:

- 1) тактильно-температурная, тактильно-ольфакторная, тактильно-зрительная, тактильно-слуховая, тактильно-вкусовая;
- 2) слухо-зрительная, слухо-температурная, слухо-тактильная, слухо-вкусовая, слухо-ольфакторная;
- 3) вкусо-тактильная, вкусо-ольфакторная, вкусо-температурная, вкусо-слуховая, вкусо-зрительная;
- 4) ольфакторно-слуховая, ольфакторно-тактильная, ольфакторно-температурная, ольфакторно-вкусовая, ольфакторно-зрительная;
- 5) температурно-слуховая, температурно-тактильная, температурно-вкусовая, температурно-зрительная, температурно-ольфакторная;
- 6) зрительно-слуховая, зрительно-тактильная, зрительно-ольфакторная, зрительно-температурная, зрительно-вкусовая.

Несмотря на существование такого большого количества видов синестетических метафор, в результате современных исследований, определяется, что самая распространенная модель синестетической метафоры – слухо-тактильная синестетическая метафора [Молодкина, 2010].

Переходя к следующему аспекту характеристики синестетической метафоры, отметим, что, несмотря на то, что синестезия – изначально феномен межчувственного восприятия, учеными также выделяются синестезии, построенные на переносах между сенсорными ощущениями и эмоционально-оценочными полями [Воронин, 2006; Сабанадзе, 1987]. С.В. Воронин специально вводит термин «синестэмия», буквально «соощущение + соэмоции» для обозначения таких языковых синестезий, в основе которых лежит чувственно-эмоциональный перенос [Воронин, 2006: 17], а примерами таких синестезий служат, например, такие известные словосочетания как «горькие воспоминания», «свежие идеи» и многие другие. Однако в настоящей работе мы решили воспользоваться классификацией и терминологическим аппаратом, предложенным А.К. Свистовой, и определить синестетические сочетания модели «ощущение + эмоция» как вторичную синестетическую метафору [Свистова, 2012]. Так,

примерами вторичных синестетических метафор являются известные всем словосочетания «свежие мысли», «горькие воспоминания», «сладкая месть» и т.д. Отметим, что данный вид синестетической метафоры еще недостаточно изучен, поэтому его семантические, морфолого-синтаксические и функциональные особенности представляют собой актуальное поле для лингвистических исследований.

Так, учитывая многогранный характер языковой синестезии и современные тенденции в ее изучении, отметим, что в данном исследовании считается необходимым рассмотреть синестетические метафорические сочетания, выделенные в ходе исследования, как первичные и вторичные. То есть синестетические сочетания в данной работе будут рассматриваться в одинаковой мере как сочетания с исключительно межчувственным переносом и как сочетания с переносом между ощущениями и эмоциональными или психологическими состояниями.

Синестетические метафоры можно также разделить по степени освоенности лексической системой языка на индивидуально-авторские (оккциональные) и общеупотребительные (узуальные) [Москвин, 2006]. Чтобы определить, что представляют собой эти два типа метафор, воспользуемся классификацией, которую предложил В.П. Москвин, дополнивший изначальную классификацию Ш. Балли о трех стадиях существования метафоры, описываемые как живые, ослабленные и мертвые метафорические образы [Балли, 2001].

Определим, что индивидуально-авторские метафоры представляют собой оккциональные сочетания, которые основываются на индивидуально-авторских художественных представлениях о свойствах обозначаемого. Такие метафоры редко входят в общее употребление в языке, однако они «подпитывают» язык, частично обновляя его лексический аппарат, придавая особую выразительность языку. Традиционные метафоры же приобретают статус общеупотребительных (узуальных) метафор и превращаются в своего рода «клише», которые часто можно наблюдать не только в художественных

произведениях, но и в повседневной речи. Метафоричность таких «клише» уже не так ярко ощущается носителями языка, таким образом, частично утрачивается их выразительность и образность. Примерами таких узальных синестетических метафор служит, например, такое словосочетание как «*кричащая расцветка*» [Москвин, 2006]. Кроме того, интересен факт, что узальные синестетические метафоры и окказиональные синестетические метафоры взаимовлияют друг на друга. Так, окказиональные синестетические метафоры способны становиться традиционными метафорами (узальными), в том случае, если они получили достаточно широкое употребление, и наоборот узальные синестетические метафоры способны стать моделью для образования индивидуально-авторских синестетических метафор [Филиппова, 2011].

Таким образом, синестетические метафоры делят, во-первых, на основе сочетаний чувственных ощущений, в зависимости от модусов сенсориума (вкус, слух, осязание, обоняние, зрение + отдельно температурные ощущения). Выделяют большое количество видов синестетических метафор, среди которых большое распространение получила именно слухо-тактильная синестетическая метафора. Во-вторых, на современном этапе развития науки помимо синестетических метафор, основанных исключительно на чувственных образах, учеными выделяются и активно изучаются также синестетические метафоры с переносом «ощущение + эмоция». В-третьих, по степени выразительности синестетические метафоры делят на индивидуально-авторские (представляющие собой индивидуально-авторские средства придания тексту образности) и традиционные (метафоры со «стертой» метафоричностью).

1.5. Понятие песенного дискурса

Материалом данного научного исследования являются песенные тексты англоязычного песенного дискурса и испаноязычного песенного

дискурса, поэтому важно понимать, что представляет собой песенный дискурс, а также чем именно он характеризуется.

Начать стоит с того, что ученые-лингвисты стали обращаться к понятию дискурса относительно недавно. Одной из причин такого интереса к данной категории стал переход лингвистических исследований, начиная с 60-70 годов XX века, в новую парадигму – антропоцентрическую. Однако, несмотря на достаточно большое количество проведенных исследований в этом направлении, до сих пор не существует единого определения дискурса из-за многогранности, многозначности и еще не четко определенных границ данного феномена. Это позволяет рассматривать дискурс в разных подходах, что делает его объектом междисциплинарного изучения.

Термин «дискурс» прошел достаточную эволюцию с момента своего первого использования как эквивалента речи и речевой коммуникации до разграничения определений в зависимости от направления, в котором он исследуется. З. Харрисом термин дискурс трактовался как “*the sentences spoken or written in succession by one or more persons in a single situation*” то есть как некая произнесенная или написанная последовательность предложений в определенной ситуации [Harris, 1952: 3]. Похожее мнение о дискурсе видим у В.А. Звегинцева, который определил дискурс как два или несколько предложений, которые при этом связаны между собой по смыслу [Звегинцев, 1980]. Так, дискурс приобрел значение текстового фрагмента, по своему объему превосходящего фразу. Однако на протяжении около полувека термин «дискурс» расширялся, приобретая новые черты в связи с тенденцией к междисциплинарности его изучения и в связи с его изучением в рамках разных подходах. Так, разными лингвистами дискурс был определен по-разному в зависимости от аспекта изучения. Н.Д. Арутюнова определяет дискурс как цельный связный текст тесно связанный с экстралингвистическими факторами, такими как pragmaticальные, социокультурные и психологические факторы. Другими словами, дискурс исследователь определяет как «речь, погруженная в жизнь» [ЛЭС, 1990]. Так,

определение Н.Д. Арутюновой позволяет рассматривать дискурс как письменный или устный текст в совокупности со случаями и условиями его использования. В.И. Карасик определяет дискурс как «текст, погруженный в ситуацию реального общения» [Карабик, 2002: 189]. В.В. Красных дает следующее определение дискурсу: «дискурс есть вербализованная деятельность, понимаемая как совокупность процесса и результата и обладающая как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планом» [Красных, 2003: 113]. Е.С. Кубрякова определяет дискурс как использование языка в реальном времени, отражающее его социальную активность, создающееся в целях конструирования особого мира с помощью его детального языкового описания и являющееся частью коммуникации [Кубрякова 2004: 525].

Обратимся к определению дискурса по Т. ван Дейку, которое мы будем использовать в дальнейшем в настоящей работе. Т. ван Дейк предлагает два определения дискурса: широкое и узкое. В широком смысле дискурс определяется как некое коммуникативное событие, в которое вовлечены говорящий и слушающий, а само событие происходит в определенной временной, пространственной и событийной обстановке, и базируется на прочем контексте. Т. ван Дейк отмечает, что такой дискурс может существовать как в письменной форме, так и в устной, он также сочетает в себе вербальные и невербальные черты, такие как жесты и мимика. В узком смысле исследователь выделяет именно вербальную составляющую дискурса и определяет его как письменный или устный текст, как завершенный или продолжающийся коммуникативный акт или интерпретирующийся реципиентами результат письменный или устный продукт коммуникативной деятельности [Dijk, 1998: 194].

Проанализировав приведенные теории, представляется возможным определить, что дискурс – это многоплановое понятие, обладающее обширными лингвистическими и экстралингвистическими характеристиками. Однако в данной работе предпочтение будет отдаваться трактовке дискурса

как завершенного письменного текста, результата, который возможно анализировать независимо от социальных и pragматических факторов его создания [Кубрякова, 2001], но в котором через языковые инструменты выражаются такие черты, как социальные и культурные знания о мире.

Мы описали, каким статусом обладает термин дискурс, далее опишем такую разновидность дискурса как песенный дискурс, а также определим его отличительные черты и характеристики. Понятие песенного дискурса появилось относительно недавно, поэтому на сегодняшний момент наука не располагает обширным количеством научного материала по данному вопросу. Ю.Е. Плотницкий, рассматривая конкретно англоязычный песенный дискурс, определяет песенный дискурс как «родовое понятие по отношению к текстам англоязычных песен, характеризующимся специфическими языковыми особенностями и отражающими «возможный мир» представителей молодого поколения англоязычных стран» [Плотницкий, 2005: 18]. Л.Г. Дуняшева, рассматривая песенный дискурс как средство репрезентации культурных черт, а также как средство взаимодействия языка и общества, трактует песенный дискурс как «текст песен в совокупности с контекстом их создания и интерпретации» [Дуняшева, 2015: 190]. Е.А. Манзаирова отмечает также такую особенность песенного дискурса как его возможность существовать одновременно как устный вид дискурса и письменный [Манзаирова, 2010: 9].

Единицей песенного дискурса является песенный текст, который представляет собой «креолизованный текст» (термин предложенный Ю.А. Сорокиным и Е.Ф. Тарасовым [Сорокин, Тарасов, 1990]), а значит, песенный дискурс возможно рассматривать как креолизованный продукт, то есть дискурс, обладающий двойственной природой и сочетающий и вербальный код, и мелодический компонент как экстралингвистическую составляющую. В современных работах по теме песенного дискурса также отмечается тенденция называть песенный дискурс «мультисемиотическим» видом дискурса, в котором наблюдается взаимодействие верbalного и

невербального компонента, а также отмечается, что участники песенного дискурса вступают в сложное взаимодействие [Боровкова, 2019]. Отметим, что именно верbalная и невербальная составляющие песенного дискурса обеспечивают его смысловую связность и усиливают эмоциональный эффект на реципиента. Анализ теоретического материала позволяет заключить, что песенный дискурс представляет собой одновременно родовое понятие по отношению к текстам песен и некий симбиоз музыкального компонента с текстовым, который в свою очередь имеет специфические грамматические, лексические и синтаксические черты.

Опираясь на работу Т.Н. Астафуровой и О.В. Шевченко, определим экстраглавистическую и лингвистическую специфику песенного дискурса, которая, справедливо предположить, будет характерна не только для англоязычного песенного дискурса, рассматриваемого в статье, но и для любого песенного дискурса [Астафурова, Шевченко, 2016].

Экстраглавистичность песенного дискурса, по мнению исследователей, представлена такими универсальными чертами как участники, хронотоп, цели, ценности, функции. Начнем характеристику песенного дискурса с характеристики участников. Участники песенного дискурса – всегда слушатель, исполнитель, а также автор текста, если это отличное от исполнителя лицо. Участники песенного дискурса играют роль в дискурсе непосредственно, например, при живом выступлении или опосредованно, что отсылает нас к моделям хронотопа песенного дискурса по признаку наличия или отсутствия прямого контакта между участниками. Первая модель – это опосредованное участие, которое характеризуется атимпоральностью и отсутствием локативности. Непосредственное участие характеризуется конкретикой места и времени. Целью песенного дискурса является стремление автора донести до слушателя свою интенцию, воздействовать эмоционально и повлиять на формирование его социальной позиции и ценностей. Исследователи отмечают, что у песенного дискурса ярко выражена аксиологичность и субъективность, так как песенный дискурс

репрезентует ценностные ориентиры общности через определенные уникальные образы. Говоря о функциях песенного дискурса, рассмотрим функции, которые выделяет Л.Г. Дуняшева [Дуняшева, 2015: 193]. Эмотивная функция заключается в направленности песенного дискурса на способность слушателя сопереживать. Конативная функция заключается в побуждении слушателя свою собственную идеологическую позицию. Референтная функция – передача содержательно-фактуальной информации слушателю. Поэтическая функция выражается в тропическом характере песенного текста, а также в его яркой образности. Фатическая функция – контактноустанавливающая функция, выражаясь в песенном дискурсе через такие языковые средства как форма второго лица, вопросы, императивы и др. К этим пяти функциям добавим развлекательную функцию песенного дискурса, которую выделяет О.С. Кострюкова [Кострюкова, 2007: 11].

Продолжим характеристику универсальных черт песенного дискурса описанием лингвистических черт, а именно структуры песенных произведений, общности тематики и лингвосемиотических средств [Астафурова, Шевченко, 2016]. Универсальность структуры текстов песенного дискурса выражается в двухчастности песенной структуры, то есть в наличии куплета и припева. Песенные произведения также характеризуются общей тематикой. Воспользуемся классификацией Е.В. Нагибиной, которая выделила две основные темы, присущие современному песенному дискурсу. Это любовная тема, которая в свою очередь выражается не только как чувство между мужчиной и женщиной, но и как родственные чувства и патриотизм. Еще одна тема, выделенная Е.В. Нагибиной – социальная, которая также имеет множество реализаций. К этой теме исследователь относит темы противостояния обществу, образ жизни человека и его быт, а также такие мрачные темы как смерть, война и наркомания [Нагибина, 2002: 11]. В добавление к выделенным темам, которые, на наш взгляд, были и остаются актуальными для современного

песенного дискурса независимо от национальной принадлежности, отметим также такие часто встречающиеся в песенном дискурсе темы как дружба, свобода, достоинство.

Далее обратимся к характеристике использования лингвосемиотических средств, которые представлены в песенном дискурсе вербальными, невербальными знаками, а также знаками смешанного типа [Астафурова, Шевченко, 2016]. Рассмотрим вербальные знаки на примере англоязычного песенного дискурса:

1. дескрипторы – качественные прилагательные, обозначающие внешний облик объекта и его внутренние качества (*beautiful, foolish*);
2. знаками-персоналии (*buddy, darling*);
3. инструментативы – музыкальные инструменты, автотранспорт, элементы одежды, атрибутика субкультур (*whistle, car, jeans*);
4. локативы – географические названия, природные объекты, объекты дорожного движения (*California, sun, trash*);
5. апеллятивы – призыв к социальным действиям, повелительные формы (*come on, go ahead, go on*);
6. пермиссивы – модальные глаголы (*can*), конструкции *it's OK, it's all right*;
7. лимитаторы – запреты (*must not*);
8. квалификаторы – указатели возраста (*teenager*);
9. перцептивы – инвективная лексика (*fuck*).

На верbalном уровне стоит отметить также такую особенность песенного дискурса как использование таких тропов как эпитеты, сравнения, метафоры и интертекстуальные единицы.

Невербальные знаки в песенном дискурсе представлены следующими типами:

1. топоморфные – названия стадионов (*Stanford Bridge*), клубов (*Brighton*), фестивальных площадок (*Woodstock*);

2. колороморфные – цветовые тенденции для придания зрелищности (красный цвет – цвет крови);

3. символические артефакты – одежда, позы, жесты (*dress-up, threads*).

Знаки смешанного типа представлены приветствиями, благодарностями, «разогрев», «перепевка» с залом, прощальные фразы, повторное прощание после выхода на бис.

Еще одной особенностью песенного дискурса является разнообразие музыкальных жанров, которые в свою очередь преследуют свои цели и отражают разные функции. Например, в англоязычном песенном дискурсе рок выполняет апеллятивную функцию, рэп – нарративную, поп – эмотивную и т.д. [Шевченко, 2009: 243].

В современном (1990-2020) англоязычном дискурсе, исследуемом в данной работе, преобладают следующие музыкальные жанры [Ганкин, 2020]: Рок (Ник Кейв, Nirvana, Red Hot Chili Peppers, Oasis, Green Day), Поп (Бьюрк, Кайли Миноуг, Мэрайя Кэри), Электроника (Primal Scream, Portishead, The Prodigy), Хип-хоп (DJ Shadow, 2Pac) в 1990-х. Рок (Arcade Fire, Muse, Coldplay), Поп (Эми Уайнхаус, Бейонсе, Леди Гага), Электроника (Gorillaz), Хип-хоп (Эминем) в 2000-х и 2020-м.

В современном (1990-2020) испаноязычном дискурсе, также исследуемом в данной работе, преобладают следующие музыкальные жанры: Рок (Soda Stereo, Los Piojos), Поп (Луис Мигель, Рики Мартин, Шакира), Сальса (Марк Энтони, Джерри Ривера) в 1990-х. Рок (Линда Томас), Поп (Juanes), Reggaeton (Дон Омар, Daddy Yankee) в 2000-х и 2020-м.

Итак, дискурс – многогранное понятие, изучающееся в разных аспектах и формулирующееся в них по-разному. В данной работе предпочтение было отдано пониманию дискурса как завершенному письменному тексту. Песенный дискурс следует определить как родовое понятие по отношению к текстам песен и некий симбиоз музыкального компонента с текстовым, где текстовый компонент несет основную смысловую нагрузку. Единицей

песенного дискурса является песенный текст, который по своей структуре всегда двучастен. Участниками песенного дискурса являются слушатель, автор текста и исполнитель, если это отличное от автора лицо. Цель песенного дискурса – оказать на слушателя эмоциональный эффект и повлиять на формирование его социальной позиции и ценностей. Главными функциями песенного дискурса являются эмотивная и конативная функции.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

В данной главе была представлена теоретико-методологическая база бакалаврской работы, раскрывающая психофизиологическую и лингвистическую природу синестезии и обозначающая данный феномен как особый тип метафоры. В настоящей главе также был проведен анализ научной литературы, посвященной исследованию песенного дискурса, который позволил определить, что подразумевается под термином «песенный дискурс», и обозначить его основные характеристики.

В психологии синестезия рассматривается как феномен, характеризующийся специфичным чувственным восприятием, при котором происходит смешение чувственных ощущений. Синестезия имеет долгую историю изучения. Еще во времена Аристотеля феномен синестезии стал одной из сфер интересов психологов и философов, на современном этапе развития науки синестезия не перестает быть актуальным явлением для исследования. Несмотря на недостаточное количество исследований данного феномена, было доказано, что синестезия – реальный феномен восприятия, а также было определено, что синестезия может проявляться не только у синестетов в виде ярких кросс-модальных образов, но и у не-синестетов, у которых синестетические метафоры выступают в качестве инструмента выражения чувственных переносов в речи.

В лингвистике большинство исследователей придерживаются единого мнения в отношении синестезии и рассматривают ее как особый тип метафоры. Такой тип метафоры обозначается термином «синестетическая метафора», и суть ее заключается в переносе значения слова, обозначающего одно перцептивное ощущение в сферу другого перцептивного ощущения. Такая синестетическая метафора рассматривается в основном с позиции семантики, стилистики, а также психолингвистики, так как является инструментом презентации уникального чувственного восприятия, эмоционального и психологического состояния человека в его речи.

Анализ теоретического материала позволил заключить, что структурно синестетическая метафора чаще всего представляет собой атрибутивное сочетание «существительное + прилагательное», однако в научной литературе также описываются случаи выражения синестетической метафоры через глагольные и адъективные словосочетания, однословные структуры, синестетические предложения и даже тексты. Функциональность синестетической метафоры заключается в создании экспрессивных номинаций, выражении субъективной модальности, а также передаче абстрактного через конкретное.

В связи с тем, что синестетическая метафора – это сложный языковой феномен, существует несколько аспектов определения ее видов. Так, основная классификация видов синестетических метафор – классификация на основе сочетаний чувственных ощущений, которая позволяет выделить большое количество видов синестетических метафор. В зависимости от сферы переноса значения помимо метафор с переносом «ощущение + ощущение» выделяют также метафоры с переносом «ощущение + эмоция». По степени закрепленности в языке синестетические метафоры можно разделить также на окказиональные и узуальные.

Одной из задач явилось определение песенного дискурса как лингвистического феномена и описание его характерных черт. В рамках данной работы дискурс рассматривается как завершенный письменный текст. Песенный дискурс рассматривается как родовое понятие по отношению к текстам песен и некий симбиоз музыкального компонента с текстовым, где текстовый компонент несет основную смысловую нагрузку. Единицей песенного дискурса является песенный текст, который по своей структуре всегда двучастен, то есть состоит из куплета и припева. Участниками песенного дискурса являются слушатель, автор текста и исполнитель, если это отличное от автора лицо. Целью песенного дискурса является оказание на слушателя определенного эмоционального эффекта, а также влияние на формирование его социальной позиции и ценностей, именно поэтому

главными функциями дискурса являются эмотивная и конативная функции, заключающиеся в направленности песенного дискурса на способность слушателя сопереживать и в побуждении слушателя на установление своей собственной идеологической позиции.

ГЛАВА 2. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СИНЕСТЕТИЧЕСКИХ МЕТАФОРИЧЕСКИХ ОЩУЩЕНИЙ В АНГЛОЯЗЫЧНЫХ И ИСПАНОЯЗЫЧНЫХ ПЕСНЯХ

2.1. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в современных песнях

2.1.1. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в англоязычных песнях

В процессе изучения современных англоязычных и испаноязычных песен методом сплошной выборки для анализа были отобраны первичные и вторичные синестетические метафоры, встретившиеся в песнях 1990-х – 2020-го годов. Напомним, что первичные синестетические метафоры в лингвистике понимаются как метафоры, где слово, значение которого связано с одним органом чувств, употребляется в значении, относящемся к другой сфере сенсориума. Вторичные синестетические метафоры в свою очередь вовлекают более абстрактные явления и определяются как «выражения, содержащие перенос с чувственного ощущения на переживаемые человеком эмоции» [Свистова, 2012: 9].

Обратимся к анализу первичных синестетических метафор, встретившихся нам в ходе работы с современными англоязычными песнями. Анализ фактического материала показал, что в английском языке объектом метафорических преобразований чаще всего становятся перцептивные прилагательные, которые несут в себе семантику вкусовых ощущений. Особенно часто в англоязычных песнях встречаются различные вариации синестетических метафор, построенные по модели ВКУС + ЗВУК. Большинство из них образованы при помощи лексемы *sweet*.

Среди вариаций первичных синестетических метафор со звуковым компонентом и лексемой *sweet* в англоязычных песнях чаще всего встречаются следующие синестетические метафоры: *sweet voice* (Sweet,

1991), *sweet harmony* (Robinson & the Miracles, 1994), *sweet sound* (Chamberlain, 1996), *sweet song* (Badlands, 1996), *sweet talking* (The Chiffons, 1990), *sweet talk* (Myles, 2002), *sweet music* (Spiritualized, 2008), *sweet talker* (Jessie J, 2014), *sweet lullaby* (Sigala, 2018), *sweet words* (Lorde, 2017).

Суть данных метафорических переносов заключается в том, что при совместном употреблении со словом, обозначающим явление, воспринимаемым на слух, слово с денотацией вкусового ощущения приобретает метафорическую коннотацию. В данном случае значение лексемы *sweet* претерпевает изменения в зависимости от той лексемы, с которой она сочетается, а приобретаемая коннотация будет мотивирована прямым номинативным значением. При этом результатом таких изменений приводит к приданию фразе выразительности, а также выражению авторской оценки по отношению к определяемому. Обратимся к примеру:

I fall for *sweet talk*, good lies,
Up-against-the-wall goodbyes.
I'm a victim of a love I can't deny.
I fall for *sweet talk*, good lies;
Like a thief, you've robbed me blind (Myles, 2002).

В метафоре *sweet talk* отождествляются вкусовые и слуховые ощущения. Прилагательное *sweet* в сочетании с существительным *talk* в значении “communication by spoken words” [OED, 2020] теряет свое изначальное значение “having the pleasant taste, characteristic of sugar or honey” [OED, 2020] и приобретает коннотацию “having a pleasant sound” [OED, 2020]. Причем в настоящем контексте данное перцептивное прилагательное приобретает дополнительный оттенок *flattering, deceiving*, а метафора *sweet talk* в данном контексте реализует значение лести. Именно такое значение воспринимается слушателем благодаря контекстным синонимам *good lies*, лексеме *victim*, отражающей то, как автор воспринимает себя, а также сравнительному обороту со словом *thief*, который определяет отношение автора к своему возлюбленному. Рассмотрим, как происходит

метафорический перенос в синестетическом сочетании на примере другой песни:

Telephone love, you *sound so sweet* on the line
Telephone love, you make my day every time
When you call I feel so good
Wish you were livin' in my neighborhood (Lodge, 1990).

В глагольной метафоре *sound so sweet* также отождествляются слуховые и вкусовые ощущения, однако в этот раз структуру метафоры составляют глагол, имя прилагательное и частица *so*, усиливающая значение имени прилагательного. В сочетании с глаголом *sound*, прилагательное *sweet* начинает приобретать коннотацию чего-то приятного на слух, нежного и мелодичного. Так, придавая голосу изначально не свойственную ему вкусовую характеристику, автор не только делает фразу более яркой и насыщенной, но и обозначает то, как она воспринимает этот голос, как приятно ей слышать его через телефонную трубку, что в контексте подтверждается фразами *I feel so good* и *you make my day*.

Помимо синестетических метафор с лексемой *sweet*, построенных по модели ВКУС + ЗВУК в современных англоязычных песнях также часто встречаются синестетические метафоры, образованные по той же модели, но с помощью лексем *bitter* и *bittersweet*. Так, среди таких метафор самыми популярными стали следующие метафоры: *bitter melody* (Jones, 2011), *bitter words* (Elisa, 2004), *bitter song* (Fall Out Boy, 2013), *bittersweet song* (Chapman, 1996), *bittersweet goodbye* (One Direction, 2015), *bittersweet symphony* (The Verve, 1997).

Чтобы рассмотреть процесс метафоризации, обратимся к одному из примеров:

You don't wanna talk, then you wanna talk
Then you wanna tell me I'm not and to move along
Then you wander back in my heart like a *bitter song*
And we're never done 'cause I need your love (James Blunt, 2017).

В данном тексте представлена метафора *bitter song*, которая совмещает в себе вкусовые и слуховые ощущения. В сочетании с существительным *song* прилагательное *bitter* изменяет свое первичное номинативное значение “having a strong, unpleasant taste” [OED, 2020] на значение “making you feel very unhappy” [OED, 2020]. Так, с помощью данной метафоры автор выражает то, что образ любимой у него ассоциируется с несчастьем, болью, неразделенной любовью и неопределенностью. Именно такой посыл воспринимается слушателем благодаря предшествующим фразам, построенным на противопоставлении, а также стилистическому приему эллипсису *you wanna tell me I'm not*, который подразумевает *you wanna tell me I'm not enough* и фразе с глаголом *move along* в значении “to go to a new position” [OED, 2020].

Обратимся далее к песням с вкусо-звуковыми синестетическими метафорами, построенными с помощью лексемы *bittersweet*:

This is my story, my struggle, uh

My *bittersweet symphony*, my pain, check it

Food getting lower, money coming slower (A\$AP Rocky, 2011).

В данной песне автор использует метафору *bittersweet symphony*, придавая слуховым ощущениям вкусовые характеристики. В настоящем контексте лексема *bittersweet* с номинативным значением “bitter and sweet at the same time” [OED, 2020] приобретает коннотацию “bringing pleasure mixed with the feeling of being sad” [OED, 2020]. В данной песне метафора использована для описания отношения автора к своей истории, своей жизни. Благодаря данной метафоре слушатель улавливает основное настроение песни и понимает, что жизнь, несомненно, приносящая радость доставляет также много проблем. Об этом мы узнаем через лексемы *struggle* и *pain*, а также через последующую фразу, объясняющую истинную суть проблем.

Еще одной моделью синестетических метафор с вкусовым компонентом, случаи которого были найдены в современных англоязычных песнях, стала модель ВКУС + ЗРЕНИЕ, однако стоит отметить, что

сочетания данного типа встречаются в песнях реже, чем сочетания, построенные по модели ВКУС + ЗВУК. В основном такие синестетические метафоры также построены с помощью лексем *sweet*, *bitter* и *bittersweet*. Отметим синестетические метафоры, встречающиеся чаще всего: *sweet eyes* (Neville, 199), *sweet expression* в значение «выражение лица» (Pitney, 1997), *sweet smile* (Carpenters, 2006), *sweet face* в значении «выражение лица» (Studdard, 2014), *bitter sunlight* (Goulding, 2014), *bittersweet smile* (Bazzi, 2018). Суть данных метафор также заключается в придании слову коннотации, мотивированной его денотативным значением. Обратимся к примеру:

Your sweet and smiling eyes

Take me to paradise

It makes me want to cry tears of joy (Neville, 1997).

В данном примере при сближении и отождествлении вкусовых и зрительных ощущений, прилагательное *sweet* в сочетании с существительным *eyes* в значении “look, glance” [OED, 2020] теряет первоначальное значение “having the pleasant taste characteristic of sugar or honey” [OED, 2020] и приобретает значение “attractive” [OED, 2020]. В настоящем контексте приобретенное значение угадывается за счет использование лексемы *paradise*, употребленной при описании того, как автор чувствует себя, смотря в глаза возлюбленной, и метафоры *tears of joy*, которая также помогает добавить акцент на его душевное состояние.

В современных англоязычных песнях реже всего были использованы синестетические метафоры с вкусовым компонентом, построенные по моделям ВКУС + ОСЯЗАНИЕ и ВКУС + ОБОНИЯНИЕ. Среди таким метафор нам встретились следующие синестетические метафоры: *sweet burn* (K.D. Lang, 2000), *sweet perfume* (Sheeran, 2017), *sweet touch* (Daft Punk, 2013). Несмотря на то, что авторы песен не так часто прибегают к их использованию, такие метафоры нельзя считать менее выразительными. Чтобы рассмотреть метафоризацию в таких сочетаниях обратимся к примеру:

The smell of Sunday in our hair

We ran on the beach with Kennedy flair
Sweet *sweet burn* of sun and summer wind
And you my friend, my new fun thing, my summer fling (K.D. Lang, 2000).

В данном тексте автор использует метафору *sweet burn*, в которой отождествляются вкусовые и тактильные ощущения, а прилагательное *sweet* в данной метафоре в сочетании с глаголом *burn* приобретает значение “making you feel happy and/or satisfied” [OED, 2020]. Данная синестетическая метафора помогает автору создать непринужденную атмосферу солнечного летнего воскресного дня, наполненного счастьем, весельем и любовью, о чем говорят нам лексемы *fun* и *fling*.

Мы рассмотрели использование синестетических метафор с компонентом «вкус», однако в современных англоязычных песнях объектом метафорических синестетических переносов также становятся лексемы с семантикой осязательных ощущений, самой часто использованной из которых стала лексема *soft*. Среди метафор с осязательным компонентом мы отдельно выделяем метафоры, компонентом которых выступает лексема, обозначающая температурные признаки. В основном в англоязычных песнях компонентами таких метафор выступают имена прилагательные *warm* и *cold*.

Рассмотрим подробнее синестетические метафоры с температурным компонентом. Нам встретились следующие синестетические метафоры: *warm smile* (Glamma Kid, 2000), *warm voice* (Premonitions Of War, 2004), *warm glow* (Six Feet Under, 2002), *cold light* (Gill, 2006), *cold look* (Honeymoon Suite, 2006). Отметим, что большинство первичных синестетических метафор с температурным компонентом, использованные в современных англоязычных песнях, представляют собой метафоры, построенные по модели ТЕМПЕРАТУРА + ЗРЕНИЕ, однако также встречаются метафоры, образованные по модели ТЕМПЕРАТУРА + СЛУХ, самой популярной из которых является метафора *warm voice*. Обратимся к примерам:

She has everything
And everyone loves her

A *warm smile* and a friendly hug

Good looks good looks (Cray, 2000).

В данной песне автор использует метафору *warm smile* при описании характера и внешности девушки. Прилагательное *warm* в значении “at a fairly high temperature in a way that is pleasant, rather than being hot or cold” [OED, 2020] в сочетании с существительным *smile* с семантикой зрительного восприятия приобретает значение “showing affection, cordiality, or sympathy” [OED, 2020]. В контексте положительная коннотация метафоры становится очевидна благодаря синонимичной лексеме *friendly*, также использованной при описании внешности и характера девушки, а также фразы с глаголом *love*, которая также акцентирует внимание на дружелюбном характере героини.

Обратимся к синестетическим метафорам с осязательным компонентом, которые также часто используются в современных англоязычных песнях. Большинство из них были образованы при помощи лексемы *soft*. Среди них: *soft sound* (The 1975, 2013), *soft glow* (Niemann, 2017), *soft music* (Turner 2010), *soft song* (Jones, 2000), *talk softly* (Guns N’ Roses 1991), *soft smile* (Cabello, 2018). Синестетические метафоры с осязательным компонентом в основном образованы по моделям ОСЯЗАНИЕ + ЗРЕНИЕ и ОСЯЗАНИЕ + СЛУХ. Обратимся к одной из таких метафор, чтобы рассмотреть процесс метафоризации:

So long I've needed love right near me

A *soft voice* to cheer me

(Heaven must have sent you)

Heaven must have sent you, baby, into my life (The Supremes, 2000).

В данной песне автор использует метафору *soft voice*, где прилагательное *soft* в значении “smooth and pleasant to touch” [OED, 2020] в сочетании с существительным *voice* с семантикой слухового восприятия приобретает значение “not loud, pleasant and gentle” [OED, 2020]. Так, автор придает голосу осязательные характеристики для более выразительного

описания звучания голоса и тех эмоций, которые оно пробуждает в авторе. Положительная коннотация, обозначающая что-то нежное и приятное на слух, становится очевидна в контексте за счет использования глагола *cheer*, несущим значение “to give comfort” [OED, 2020].

Обратимся к следующим моделям синестетических метафор, которые встретились нам при анализе фактического материала реже всех остальных. Это, во-первых, синестетические метафоры, построенные по модели СЛУХ + ЗРЕНИЕ: *muted face* (Moore, 2001), *muted shade* (Drive-By Truckers, 2010), *muted blur* (Assembly, 2003). Во-вторых, ЗАПАХ + СЛУХ: *fragrant lullaby* (UB40, 2000), *fragrant words* (Cradle of Filth, 1997), *fragrant remarks* (Paradise Lost, 1999). Данные типы синестетических метафор встречаются крайне редко в современном английском песенном дискурсе, однако они также помогают создать определенный стилистический эффект.

Рассмотрев все модели синестетических метафор по совмещенным ощущениям, встретившиеся нам в процессе работы с текстами современных англоязычных песен, полученные данные можно оформить следующей таблицей (Таблица 1):

Таблица 1. Использование первичных синестетических метафор в
англоязычных песнях

Модель	Частота использования
ВКУС + СЛУХ	43 %
ОСЯЗАНИЕ + СЛУХ	19 %
ТЕМПЕРАТУРА + ЗРЕНИЕ	11 %
ВКУС + ЗРЕНИЕ	10 %
ВКУС + ОСЯЗАНИЕ	5 %
ТЕМПЕРАТУРА + СЛУХ	5 %
СЛУХ + ЗРЕНИЕ	3 %
ЗАПАХ + СЛУХ	3 %
ВКУС + ОБОНИЯНИЕ	1 %

Как видно из таблицы, наиболее частотными моделями синестетических метафор являются модели ВКУС + СЛУХ и ОСЯЗАНИЕ +

СЛУХ, а лексемы, обозначающие слуховое и зрительное восприятие показывают большую продуктивность в образовании метафор, так как именно они чаще всего являются исходными точками метафорических переносов. Причиной тому стал тот факт, что слуховое и зрительное восприятие являются сферами первостепенной важности при познании человеком окружающего мира, что подтверждают труды по психологии, в которых отмечается, что именно зрительное и слуховое восприятие доминируют в процессе познания [Ананьев, 1961]. Такая тенденция в свою очередь выражается в постоянно растущей необходимости подбирать все новые слова для обозначения того, что мы видим и слышим, для придания им особых эмоциональных окрасок.

Обратимся теперь к анализу структурных особенностей синестетических метафор в песнях. При анализе фактического материала была выявлена следующая закономерность: по морфолого-сintаксической структуре первичные синестетические метафоры, встретившиеся в англоязычных песнях в основном двукомпонентные, и представляют собой атрибутивное сочетание или выражены двумя прилагательными (*sweet talking guy*). Это можно объяснить тем, что в песнях важно сохранить ритмический рисунок, поэтому использование грузных конструкций неуместно.

Однако нельзя говорить о полном отсутствии других структурных паттернов. Нам встретились следующие варианты синестетических метафор: *you sound so sweet* (Jessie J, 2014), *play somethin' sweet* (Three Dog Night, 2005), *speak so soft* (Puppet Strings, 2018), *savour your words* (5 Seconds of Summer, 2015), *when it sings so sweet* (Hozier, 2019), *talk to me softly* (Guns N' Roses, 1991), *the words aren't warm* (Train, 2009), *how sweet your voice is* (Simply Red, 1999), *how sweet the sound is* (Banners, 2015).

Из примеров видно, что помимо атрибутивных словосочетаний, также часто встречаются глагольные синестетические метафоры, основу которых составляют такие глагольные словосочетания как: глагол + наречие, глагол + имя существительное + имя прилагательное, глагол + имя существительное.

Данные конструкции также могут быть дополнены частицами, например, частицей *so*, а также дополнительными наречиями (*when*, *how*). Синестетические метафоры в современных англоязычных песнях также представлены восклицательными конструкциями с наречием *how*.

Обратимся теперь к рассмотрению особенностей первичных синестетических метафор в англоязычных песнях исходя из периода создания песен. Для англоязычных песен 1990-го – 2020-х годов общей тенденцией стало использование синестетических метафор в основном в контекстах, описывающих любовные отношения, т.е. тема романтизма являлась ведущей темой. Однако отметим, что синестетические метафоры, появляющиеся в песнях, созданных в период с 1990-2000 годы, были в основном инструментом создания легкого романтического настроения, а в песнях 2000-х – 2020-го годов синестетические метафоры стали все чаще использоваться в контекстах, описывающих физические романтические отношения. Также рассматривая структуру синестетических метафор, отметим, что, начиная с 2000 годов, структура метафор упрощается и все чаще представляет собой двукомпонентное сочетание. В период с 2010 – 2020 года почти не встречаются грузные многокомпонентные конструкции метафор, которые можно было увидеть в песнях 1990-х.

Обратимся к анализу синестетических метафор по степени закрепленности в языке. Было обнаружено, что большинство из представленных метафор перешли в разряд традиционных, так как были использованы неоднократно в текстах разных песен разных жанров в период с 1990-х по 2020 годы, а также были зафиксированы в словарях. Среди таких метафор особенно стоит отметить следующие: *sweet voice*, *sweet eyes*, *sweet talk*, *sweet music*, *cold look*, *bitter words*, *soft words*. Окказиональные синестетические метафоры составляют малую часть всех проанализированных синестетических метафор. Нам представились следующие метафоры, которые возможно отнести к окказиональным вследствие того, что встретились они все один раз: *bitter sting* (Band Aid,

1995), *fragrant remarks* (Paradise Lost, 1999), *muted faces* (Moore, 2001), *bitter sunlight* (Goulding, 2014).

Таким образом, по типу совмещенных чувств первичные синестетические метафоры в современных англоязычных песнях чаще всего являются моделями ВКУС + СЛУХ, ТЕМПЕРАТУРА + ЗРЕНИЕ, ВКУС + ЗРЕНИЕ и ОСЯЗАНИЕ + СЛУХ, где лексемы с зорительными и слуховыми денотативными значениями являются конечной точкой метафорического переноса. Такая тенденция подтверждает тот факт, что именно на слуховом и зорительном восприятии человек фокусируется при познании мира, что заставляет его подбирать новые слова для обозначения этих ощущений. По своей структуре синестетические метафоры чаще всего представляют собой атрибутивное словосочетание, что объясняется тенденции к лаконичности при создании песен. По тематике преобладает тема романтизма, однако, начиная с 2000 годов, синестетические метафоры все чаще используются в контексте описывающих физические романтические отношения. Также, большинство синестетических метафор являются узуальными.

2.1.2. Структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в испаноязычных песнях

Перед тем как начать анализировать первичные синестетические метафоры в испаноязычных песнях отметим, что в сравнении с английским песенным дискурсом, синестетическая метафора не так популярна в испанском песенном дискурсе.

Тем не менее, анализируя структурно-семантические особенности создания первичной синестетической метафоры в испаноязычных песнях отметим, что, как и в англоязычных песнях, основным объектом синестетических переносов являются перцептивные прилагательные с семантикой «вкус», из которых самым сильным потенциалом для образования синестетических метафор обладает лексема *dulce*. Вероятно, это

можно объяснить тем, что большинство песен испанского песенного дискурса посвящены любовной тематике, а с помощью лексемы *dulce* легче и эффективнее всего создать романтическое настроение.

В современном испаноязычном песенном дискурсе нам встретились следующие первичные синестетические метафоры с лексемой *dulce*: *dulce voz* (Banda Machos, 1997), *dulce olor* (Marisela, 1998), *dulce mirada* (Gabriel, 1996), *dulce aroma* (Azucar Moreno, 1994), *sonrisa dulce* (Paula, 2006), *dulce risa* (Morelo, 2005), *dulce melodía* (Cabas, 2008), *dulce abrazo* (Romo, 1998), *música dulce* (Gipsy Kings, 1990), *dulce adiós* (Lafourcade, 2017).

Несмотря на то, что большинство синестетических метафор образуются с лексемой *dulce*, помимо них испанский песенный дискурс также располагает метафорами с другими перцептивными прилагательными, имеющими значение вкуса. Так, часто можно встретить синестетические метафоры с такими лексемами как *delicioso* и *rico*, обе из которых имеют значение «вкусный», а также с лексемой *amargo* в значении «горький». Итак, нам встретились метафоры *baile delicioso* (Monroy, 2018) и *se mueve rico* (Los Tucanes de Tijuana, 2012), *llanto amargo* (Conjunto Primavera, 1995), *adiós amargo* (Estefan, 2000), *canto amargo* (Sesto, 2014).

Анализ эмпирического материала позволяет заключить, что среди первичных синестетических метафор с вкусовым компонентом преобладают метафоры, построенные по моделям ВКУС + СЛУХ и ВКУС + ЗРЕНИЕ. Обратимся к примерам первичных синестетических метафор, чтобы рассмотреть, как происходит процесс метафоризации:

No quiero llegar con las manos vacías

Quiero llevarte una *dulce melodía*

Una canción que diga lo que siento

Y yo sigo buscando y no la encuentro (Coronel, 2017).

В данном отрывке использована синестетическая метафора *dulce melodía*, в которой прилагательное *dulce* в значении “que causa cierta sensación suave y agradable al paladar, como la producida por la miel, el azúcar” [DLE,

2020] в сочетании с существительным *melodía* приобретает коннотацию “grato, gustoso y apacible” [DLE, 2020]. Так, ассоциируя звучание мелодии с чем-то сладким, автор придает ей значение чего-то романтичного, мелодичного, приятного на слух, чего- то, что впечатлит его возлюбленную и заставит ее почувствовать те нежные чувства, которые он испытывает.

Обратимся к другому примеру:

Antes éramos dos y ahora somos tres con tu foto en la pared

De la soledad también me enamore me contagie

Y esto es mi respuesta

Un *llanto amargo* hoy sale de mi

Porque hoy no estas más junto a mi (ELYSANIJ, 2016).

В данном отрывке автор использует синестетическую метафору *llanto amargo*, в которой прилагательное *amargo* в значении “que tiene el sabor característico de la hiel” [DLE, 2020] в сочетании с именем существительным *llanto* приобретает значение “que implica o demuestra amargura” [DLE, 2020]. Такую коннотацию метафора приобретает в контексте, что подтверждается использованием лексемы *soledad* и фразы *no estas más junto a mi*. Рассмотрим пример синестетической метафоры модели ВКУС + ЗРЕНИЕ:

Tus ojitos que contemplo con delirio

Yo los quiero y los adoro con empeño

Tienen la palidez de mi martirio

Y la *dulce mirada* del ensueño

¡Ay! Y la *dulce mirada* del ensueño

Es por eso que siempre me enamoran (Lafourcade, 2018).

В данном отрывке автор использует синестетическую метафору *dulce mirada*, сочетающую в себе лексемы, обозначающие вкусовое и зрительное восприятие. В данной метафоре прилагательное *dulce* в значении “que causa cierta sensación suave y agradable al paladar, como la producida por la miel, el azúcar” [DLE, 2020] в сочетании с именем существительным *mirada* также приобретает значение “grato, gustoso y apacible” [DLE, 2020]. Приобретенная

коннотация в контексте становится очевидна и понятна благодаря имени существительному *ensueño* и глаголу *enamorarse*, который описывает чувства автора.

Мы рассмотрели синестетические метафоры с компонентом «вкус», которые составляют большую часть всех первичных метафор, встретившихся нам при анализе испанского песенного дискурса. Отметим, что при работе с языковым материалом было обнаружено, что в испанском песенном дискурсе синестетических метафор со словами, обозначающими отличные сферы сенсориума, было обнаружено не так много. Из этих немногих выделяются сочетания с осязательным компонентом, из которых мы отдельно выделяем синестетические метафоры с температурным компонентом. Большинство из таких метафор образованы при помощи лексемы *frío* и ее синонима *fresco*, и образуют в основном метафоры моделей ТЕМПЕРАТУРА + ЗРЕНИЕ и ТЕМПЕРАТУРА + ЗВУК: *rostro frío* (Los Ángeles Negros, 1995), *el frío de adios* (Castro, 2001). Также отметим, что испанские авторы песен часто используют метафоры с лексемой *suave*, создавая сочетания модели ОСЯЗАНИЕ + СЛУХ: *risa suave* (DLG, 2005), *suave canción* (Los Lobos, 2006), *suave murmullo* (Gardel, 2002). Обратимся к примерам:

*Mirada fría como la nieve, me congela hasta no dar má'
Si me toca hace que me eleve, hasta ni ver toa' la ciudad
Compraría lo que ella quiere con tal que venga para acá
Estaríamo' como se debe, relajao' sin un problema* (Londra, 2018).

В данной песне используется синестетическая метафора *mirada fría*, сочетающая в себе лексемы, обозначающие осязательные и зрительные ощущения. В данной метафоре прилагательное *fría* в значении “que tiene una temperatura inferior” [DLE, 2020] в сочетании с именем существительным *mirada* приобретает значение “que muestra indiferencia o falta de interés” [DLE, 2020]. Приобретенная коннотация в контексте становится очевидна и понятна благодаря сравнительному обороту *como la nieve*, также

относящемуся к описанию того самого взгляда. Обратимся к еще одному примеру метафоры с температурным компонентом:

Fuiste tu mi salvación

Mi locura y mi obsesión

Y hoy *el frío de tu adiós*

Es mi condena (Castro, 2001).

В данной песне используется синестетическая метафора *el frío de tu adiós*, состоящая из двух имен существительных, обозначающих осязательные и слуховые ощущения. Придавая температурные характеристики имени существительному *adiós*, автор придет особую чувственную оценку безразличия и грусти. В настоящем контексте значение метафоры становится очевидным и понятным благодаря лексеме *condena*, которую мы переводим как «приговор».

Самыми редкими моделями первичных синестетических метафор, встретившихся в современных испаноязычных песнях, являются модели с компонентом запаха (ЗАПАХ + ВКУС, ЗАПАХ + ТЕМПЕРАТУРА), а также модель СЛУХ + ЗРЕНИЕ. Примерами таких метафор стали метафоры *perfume delicioso* (Portuondo, 2000), *perfume fresco* (Bosé, 2009), *rostro callado* (Milanés 2005). Обратимся к примерам:

En el sendero de mi vida triste hallé una flor

Y apenas su *perfume delicioso* me embriagó

Cuando empezaba a percibir su aroma se esfumo

Así vive mi alma triste y sola (Portuondo, 2000).

В данной песне автор использует синестетическую метафору *perfume delicioso* при описании цветка, представляющую собой сочетание лексем, репрезентирующих ольфакторные и вкусовые ощущения. В данной метафоре прилагательное *delicioso*, изначально обозначающее ощущение, воспринимаемое на вкус в сочетании с именем существительным *perfume* начинает обозначать приятный запах, что в настоящем контексте становится понятным благодаря фразы с глаголом *embriagar*. Несмотря на то, что

синестетические метафоры модели ЗАПАХ + ВКУС в большинстве случаев не воспринимаются как полноценные метафоры, они также как и любые другие синестетические метафоры, построенные по любой другой модели, используются в художественных текстах для придания им выразительности.

Проанализировав все модели синестетических метафор, встретившиеся нам в процессе работы с текстами современных испаноязычных песен, полученные данные можно оформить в виде таблицы (Таблица 2):

Таблица 2. Использование первичных синестетических метафор в испаноязычных песнях

Модель	Частота использования
ВКУС + СЛУХ	36 %
ВКУС + ЗРЕНИЕ	23 %
ОСЯЗАНИЕ + СЛУХ	8 %
ВКУС + ОБОНИЯНИЕ	8 %
ВКУС + ОСЯЗАНИЕ	6 %
ТЕМПЕРАТУРА + ЗРЕНИЕ	4 %
ТЕМПЕРАТУРА + СЛУХ	4 %
ТЕМПЕРАТУРА + ОБОНИЯНИЕ	2 %
СЛУХ + ЗРЕНИЕ	2 %
ОБОНИЯНИЕ + ВКУС	2 %

Из таблицы мы видим, что, как и в случае с англоязычными песнями в испаноязычных наиболее частотными моделями синестетических метафор являются модели ВКУС + СЛУХ. Второй по частоте использования является модель ВКУС + ЗРЕНИЕ. Также как и в англоязычных песнях в испаноязычных песнях лексемы, обозначающие слуховое и зрительное восприятие демонстрируют большую продуктивность в образовании метафор, что в свою очередь выражается в постоянно растущей необходимости подбирать все новые слова для обозначения того, что мы видим и слышим. Так, мы видим, что прослеживаются общие закономерности осуществления синестетических метафорических переносов, что указывает на то, что познание происходит у людей одинаково, и выражается в языке тоже одинаково.

Итак, мы рассмотрели, как ведут себя первичные синестетические метафоры в текстах испаноязычных песен. Далее рассмотрим подробнее их морфолого-сintаксическую структуру. Отметим, что по своей морфолого-сintаксической структуре первичные синестетические метафоры в современных испаноязычных песнях, как правило, чаще бывают двукомпонентными и представляют собой атрибутивные словосочетания. Однако при работе с фактическим материалом нам также встретились отличные структурные паттерны, образованные:

- 1) именем существительным и именем прилагательным в сравнительном обороте: *dulce como una canción* (Los Rieleros del Norte, 2011);
- 2) глагольными конструкциями: *me mira tan dulce* (Axel, 2008); *me mira callado* (Cantando Fonseca, 2006); *se mueve rico* (Los Tucanes de Tijuana, 2012); *dime algo fresco* (Presuntos Implicados, 2001); *veo amargo mi reflejo* (Cami, 2020); *veo tu voz* (Larregui, 2016);
- 3) двумя существительными: *el frío de tu adiós* (Castro, 2001); *acaríciame con lo dulce de tu voz* (Mon Laferte, 2016);
- 4) восклицательными конструкциями: *que suave está esta canción* (Los Lobos 2006).

Из данных паттернов самым популярным является именно глагольная конструкция, которая по частоте использования идет после атрибутивного словосочетания. Причиной тому служит тот факт, что глагольные конструкции по своей структуре довольно емкие, но в то же время обладают большим экспрессивным потенциалом. Кроме того они делают описания в песнях более динамичными, помогают «оживить» текст, что, на наш взгляд, является необходимым для облегчения восприятия такого вида текста как песня.

Обратимся теперь к рассмотрению особенностей метафор исходя из периода создания песен. Как и в случае с английским песенным дискурсом для испаноязычных песен 1990-го – 2020-х годов общей тенденцией стало преобладание любовной тематики. Однако, как и в англоязычных песнях,

синестетические метафоры в испаноязычных песнях, начиная с 2000 годов, эволюционировали от метафор, используемых для создания легкого романтического настроения до метафор, описывающих физические романтические отношения. Также рассматривая структуру синестетических метафор, отметим, что, начиная с 2000 годов, структура метафор также упрощается, все чаще представляет собой двукомпонентное сочетание, а грузные многокомпонентные конструкции почти не встречаются в песнях.

Анализируя также первичные синестетические метафоры, встретившиеся в испаноязычных песнях по степени закрепленности в языке, становится возможным утверждать, что большинство сочетаний стали узуальными, что подтверждает их частое употребление и фиксация в словарях. Среди таких сочетаний – *dulce voz, sonrisa dulce, dulce mirada, llanto amargo*. Индивидуально-авторские (окказиональные) первичные синестетические метафоры составляют малую часть всех проанализированных синестетических метафор.

Таким образом, по типу совмещенных чувств первичные синестетические метафоры в испаноязычных песнях чаще всего являются моделями ВКУС + СЛУХ и ВКУС + ЗРЕНИЕ, где лексемы с денотативными значениями «слух» и «зрение» являются конечной точкой метафорического переноса. По морфолого-сintаксической структуре большинство метафор выражены атрибутивными словосочетаниями, однако также часто встречаются сочетания двух существительных, сравнительные обороты. Часто встречаются глагольные метафоры, что объясняется тем, что глагольные конструкции емкие и одновременно достаточно экспрессивные. По тематике преобладает тема романтизма, однако, начиная с 2000 годов, синестетические метафоры все чаще используются в контексте описывающих физические романтические отношения. Также, большинство синестетических метафор являются узуальными.

2.2. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в современных песнях

2.2.1. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в англоязычных песнях

При работе с эмпирическим материалом было обнаружено, что вторичная синестетическая метафора также как и первичная синестетическая метафора является широко используемым стилистическим приемом, однако в современном английском песенном дискурсе вторичные синестетические метафоры встречаются реже первичных синестетических метафор, что подтверждается количеством найденных примеров. Обратимся к конкретным случаям употребления вторичной синестетической метафоры в современных англоязычных песнях.

Как и в ситуации с первичной синестетической метафорой, самые частые случаи появления вторичной синестетической метафоры в англоязычных песнях – синестетические метафоры с вкусовым компонентом, образованные при помощи лексем *sweet*, *bitter* и *bittersweet*. Нами были выделены следующие популярные сочетания: *sweet revenge* (The Coal Porters, 1999), *sweet love* (Ross, 1995), *sweet emotion* (Summer, 1996), *sweet freedom* (Heep, 1999), *sweet inspiration* (The Sweet Inspirations, 1994), *sweet dreams* (Yes, 1999), *sweet pain* (Blues Traveler, 1991), *sweet fantasy* (Carey, 2016), *bitter pain* (Faith No More, 1990), *bitter memory* (Sims, 1995), *bitter truth* (Cocker, 1997), *bitter love* (Everly Brothers, 1998), *bittersweet recollections* (Samsa, 2017). Обратимся к примерам:

When she wakes up in the morning
She smells like vanilla essence
And the *bittersweet recollections* of your adolescence
Summer camp and piano lessons (Samsa, 2017).

В данной песне автор использует синестетическую метафору *bittersweet recollections* для описания воспоминаний. Данная метафора представляет

собой атрибутивное словосочетание с лексемой *bittersweet*, репрезентирующей вкусовые ощущения и имеющей денотативное значение “bitter and sweet at the same time” [OED, 2020] и лексемой *recollections* с семантикой эмоции. Прилагательное *bittersweet* в сочетании с данным прилагательным приобретает коннотацию “bringing pleasure mixed with the feeling of being sad” [OED, 2020], тем самым описывая подростковый период автора как неоднозначный, не только приносящий радость, но и грусть. Обратимся к примеру синестетической метафоры с лексемой *sweet*:

Maybe some moments weren’t so perfect

Maybe some *memories not so sweet*

But we have to know some bad times

Or our lives are incomplete (Dion, 2017).

Для описания воспоминаний в данном тексте используется синестетическая метафора *memories not so sweet*, которая представляет собой атрибутивное словосочетание, структуру которого составляют прилагательное *sweet*, репрезентирующее вкусовые ощущения и имеющее значение “containing, or tasting as if it contains, a lot of sugar” [OED, 2020], и имя прилагательное *memories* с семантикой эмоции. Прилагательное *sweet* в сочетании с данным прилагательным приобретает коннотацию “making you feel happy and/or satisfied” [OED, 2020], которая в настоящем контексте раскрывается благодаря использованию антонима *bad times*.

Второй моделью синестетических метафор по частотности появления в англоязычных песнях является модель синестетической метафоры с температурным компонентом. Нам встретились следующие синестетические сочетания: *warm love* (General Public, 1995), *warm memory* (Hyman, 1998), *warm emotion* (Douglas, 2007), *cold truth* (Paul, 1993), *cold love* (Classified, 2018), *warm truth* (Travis, 1992). Как видно из примеров, все вторичные синестетические метафоры с температурным компонентом в англоязычных песнях были образованы при помощи лексем *warm* и *cold*. Обратимся к примерам:

You're my always and forever
You're the one that hung the moon
After all these nights together
I still get lost in your perfume
And if I could write a love song
Every line would tell the *truth*

It would be a warm and soft one (Travis, 1992).

В данной песне автор использует синестетическую метафору, сочетающую осязательные ощущения в прилагательном *warm* и *soft* и эмоцию в лексеме *truth*. Прилагательное *warm*, имеющее прямое номинативное значение “at a fairly high temperature in a way that is pleasant” [OED, 2020] и прилагательное *soft*, имеющее прямое номинативное значение “smooth and pleasant to touch” [OED, 2020], в сочетании со словом с семантикой эмоционального состояния *truth* приобретают коннотацию “showing love” и “pleasant and gentle” [OED, 2020]. В контексте такая коннотация раскрывается через словосочетание *love song*, подразумевающее нежную, приятную песню о любви.

Says in my condition love's the best physician
He prescribed a potion full of *warm emotion* every day
A lovin' spoonful to be taken (Douglas, 2007).

В данной песне автор использует синестетическую метафору *warm emotion*, сочетающую осязательные ощущения в прилагательном *warm* и эмоциональное состояние в лексеме *emotion*. Прилагательное *warm*, имеющее прямое осязательное номинативное значение “at a fairly high temperature in a way that is pleasant” [OED, 2020] в сочетании со словом с семантикой эмоции *emotion* приобретает коннотацию “lovely, pleasant, showing love” [OED, 2020]. В контексте приобретенная коннотация становится понятна благодаря фразе с прилагательным *lovin'* в значении “showing love” [OED, 2020].

Мы обозначили самые часто встречающиеся модели вторичных синестетических метафор. Самыми редкими сочетаниями являются

синестетические метафоры с ольфакторным компонентом. Встретилась всего одна такая метафора – *fragrant memory* (The Corrs, 1996). Обратимся к примеру:

A *fragrant memory* is soon to fade

We lived a love of make-believe dreams and fairytales

Now we say goodbye habitual romance

A rose without her petals and a song without a dance (The Corrs, 1996).

В данной песне автор использует синестетическую метафору *fragrant memory*, сочетающую ольфакторные ощущения в прилагательном *fragrant* и эмоциональное состояние в лексеме *memory*. Прилагательное *fragrant*, имеющее прямое ольфакторное номинативное значение “*having a pleasant smell*” [OED, 2020] в сочетании со словом с семантикой эмоции *emotion* приобретает метафорическое значение «яркий».

Проанализировав все модели вторичных синестетических метафор, встретившиеся нам в процессе работы с текстами современных англоязычных песен, полученные данные можно оформить в виде следующей таблицы (Таблица 3):

Таблица 3. Использование вторичных синестетических метафор в англоязычных песнях

Модель	Частота использования
Метафоры с вкусовым компонентом	75 %
Метафоры с температурным компонентом	22,5 %
Метафоры с ольфакторным компонентом	2,5 %

Исходя из данных, приведенных в таблице, становится ясно, что наиболее частотными моделями синестетических метафор являются метафоры с вкусовым компонентом, в которых лексемы с семантикой вкусовых ощущений являются основными конечными точками метафорических переносов. Следующими по частоте использования

выступают метафоры с температурным компонентом. Частота использования вкусовых и температурных компонентов для описания эмоций говорит о том, что наравне со зрительными и слуховыми ощущениями вкусовые и осознательные также несут особую информативную значимость для национального сознания.

Рассмотрим морфолого-синтаксическую структуру вторичных синестетических метафор в англоязычных песнях. Отметим, что по своей морфолого-синтаксической структуре вторичные синестетические метафоры в основном являются атрибутивными словосочетаниями, которые могут дополняться частицами, такими как *so*. Реже встречаются и глагольные конструкции вида имя существительное + глагол + имя прилагательное, например, *your love is sweet as can be* или *revenge feels sweet*.

Обратимся теперь к рассмотрению особенностей метафор в англоязычных песнях исходя из периода создания песен. Общей тенденцией стало использование синестетических метафор в основном в контекстах, описывающих любовные отношения. Однако отметим, что метафоры, появляющиеся в песнях, созданных в период с 1990-2000 годы, были в основном инструментом создания легкого романтического настроения, а в песнях 2000-х – 2020-го годов синестетические метафоры стали все чаще использоваться в контекстах, описывающих физические романтические отношения.

Рассмотрев метафоры по степени закрепленности в языке, мы выделили следующую тенденцию – большинство из вторичных синестетических метафор справедливо можно считать узуальными, в связи с их популярностью и частотностью их использования в различных песнях, а также закрепленность коннотаций в словарях. Традиционными можно считать такие метафоры как *sweet love*, *sweet memory*, *sweet revenge*, *bitter love*, *warm memory*, *cold truth*.

Итак, отметим, что вторичные синестетические метафоры встречаются немного реже первичных. Самыми часто используемыми вторичными

синестетическими метафорами являются синестетические метафоры, в которых конечными точками метафорических переносов являются лексемы с семантикой «слух» и «зрение». Реже всего встречаются метафоры с ольфакторным компонентом. По своей морфолого-сintаксической структуре вторичные синестетические метафоры чаще всего представлены атрибутивными словосочетаниями и глагольными конструкциями. По тематике преобладает тема романтизма, однако, начиная с 2000 годов, синестетические метафоры все чаще используются в контексте описывающих физические романтические отношения. По степени закрепленности в языке многие вторичные метафоры перешли в ряд узуальных.

2.2.2. Структурно-семантические особенности создания вторичной синестетической метафоры в испаноязычных песнях

Рассмотрим вторичные синестетические метафоры в испаноязычных песнях. При работе с языковым материалом было обнаружено, что в современном испанском дискурсе вторичная синестетическая метафора также не находит такое широкое применение, как первичная синестетическая метафора. Также как и в случае с первичными метафорами, большинство метафор, встретившихся при анализе испаноязычных песен 1990-х – 2020-го годов, были метафорами с вкусовым компонентом и были образованы в данном случае также с такими лексемами, как *dulce* и *amargo*.

Обратимся к конкретным метафорам, которые встретились нам при анализе текстов песен. Это такие метафоры как: *dulce amor* (Napoleón, 1998), *dulce dolor* (Bronco, 1990), *dulce recuerdo* (Iglesias, 1996), *dulce esperanza* (Estefan, 1993), *dulce encanto* (Díaz, 1999), *dulce fantasía* (Los Auténticos Decadentes, 2018), *dulce adicción* (Perroni, 2013), *amargo dolor* (Rivera, 1996), *amargo castigo* (Fernández, 1994), *recuerdo amargo* (Albita, 1997), *sentimiento*

amargo (Monchy & Alexandra, 2003), *dulce confusión* (Shakira, 2017), *dulce venganza* (J Balvin, 2013). Обратимся к примерам:

Otra vez el amor otra vez el amor

Ha tomado en sus manos

A mi corazon

Otra vez el amor otra vez el amor

Te ha clavado su flecha

Con *dulce dolor* (Bronco, 1990).

В данной песне автор использует вторичную синестетическую метафору *dulce dolor*, сочетающую вкусовые ощущения в прилагательном *dulce* и эмоциональное состояние в лексеме *dolor*. Прилагательное *dulce*, имеющее прямое вкусовое номинативное значение “que causa cierta sensación suave y agradable al paladar” [DLE, 2020] в сочетании со словом с семантикой «эмоция» *dolor* приобретает метафорическое значение “*agradable*” [DLE, 2020], выраждающее приятную боль после попадания стрелы Амура.

Con las manos extendidas

Sin la sed de una venganza

Y con la *dulce esperanza*

De que un día volverás (Los Terricolas, 1996).

В данной песне автор использует вторичную синестетическую метафору *dulce esperanza*, представляющую собой атрибутивное словосочетание и сочетающую в себе вкусовые ощущения в прилагательном *dulce* и эмоциональное состояние в лексеме *esperanza*. Прилагательное *dulce*, имеющее прямое вкусовое номинативное значение “que causa cierta sensación suave y agradable al paladar” [DLE, 2020] в сочетании со словом с семантикой «эмоция» *esperanza* также приобретает метафорическое значение “*agradable*” [DLE, 2020]. Такая коннотация в настоящем контексте становится понятна благодаря фразе *de que un día volverás*, выраждающей ту самую приятную надежду встретить свою возлюбленную снова.

No hay nada mas triste que el silencio y el dolor

*Nada mas amargo que saber que te perdí
Hoy busco en la noche el sonido de tu voz
Y donde te escondes para llenarte de mí
Llenarme de tí llenarme de tí* (Fernández, 2013).

В данной песне использована вторичная синестетическая метафора *nada mas amargo que saber*, сочетающая в себе вкусовые ощущения в прилагательном *amargo* и эмоциональное состояние в лексеме *saber*. Прилагательное *amargo*, имеющее прямое вкусовое номинативное значение “que tiene el sabor característico de la hiel” [DLE, 2020] в сочетании с глаголом с семантикой «эмоция» *saber* приобретает метафорическое значение “que causa aflicción” [DLE, 2020]. Такая коннотация в настоящем контексте, в котором говориться о расставании двух влюбленных, становится понятна благодаря глаголу *perder*, лексеме *triste*, которая синонимична в значении лексеме *amargo*, а также имени существительному *dolor*.

Мы рассмотрели самые популярные синестетические метафоры с компонентом вкус, которые встретились при анализе текстов современных испаноязычных песен. Обратимся теперь к другим моделям синестетических метафор. Отметим, что в отличие от английского песенного дискурса, в испанском песенном дискурсе процент использования синестетических метафор с чувственными ощущениями отличными от вкусовых крайне мал. Было обнаружено всего несколько случаев использования вторичных синестетических метафор с температурным компонентом и слуховым компонентом. Из таких метафор были выделены следующие метафоры: *dolor silencioso* (Raquel Sofia, 2015) и *fría soledad* (Fernández, 1997). Обратимся к примерам данных метафор:

Somos unos locos
Que se aman como pocos
Con sinceridad
Porque nuestro
Amor, amor, amor

Nunca morira
No conoceremos
Traiciones ni menos
La fría soledad (Fernández, 1997).

В данной песне использована вторичная синестетическая метафора *fría soledad*, сочетающая в себе температурные ощущения в прилагательном *fría* и эмоциональное состояние в лексеме *dolor*. Прилагательное *fría*, имеющее прямое вкусовое номинативное значение “que tiene una temperatura inferior a la ordinaria o conveniente” [DLE, 2020] в сочетании с существительным *soledad* с семантикой «эмоция» придает ему значение “sin emoción” [DLE, 2020], тем самым только подчеркивая эмоциональный характер такого чувства, как одиночество.

Проанализировав все модели вторичных синестетических метафор, встретившиеся нам в процессе работы с текстами современных испаноязычных песен, полученные данные можно оформить в виде следующей таблицы (Таблица 4):

Таблица 4. Использование вторичных синестетических метафор в испаноязычных песнях

Модель	Частота использования
Метафоры с вкусовым компонентом	81 %
Метафоры с температурным компонентом	9 %
Метафоры со слуховым компонентом	9 %

Исходя из данных, приведенных в таблице, становится ясно, что наиболее частотными моделями синестетических метафор являются метафоры с вкусовым компонентом, в которых лексемы с семантикой вкусовых ощущений являются основными конечными точками метафорических переносов. Следующими по частоте использования выступают метафоры с температурным компонентом, что иллюстрирует то,

что вкусовые и осязательные также несут особую информативную значимость для испанского национального сознания, что дает нам право рассматривать синестетическую метафору как универсальную.

Обратимся к структуре вторичных синестетических метафор, встретившихся в испаноязычных песнях. По морфолого-сintаксической структуре большинство вторичных синестетических метафор в испанском песенном дискурсе выражены атрибутивными словосочетаниями. Очень редко встречаются многокомпонентные метафоры с отличной структурой, из которых были выделены метафоры, структуру которых составляют глагольные конструкции (*nada mas amargo que saber*) или восклицательные структуры (*que dulce es la venganza*).

Обратимся теперь к рассмотрению особенностей метафор в исходя из периода создания песен. Метафоры используются в основном в контекстах, описывающих любовные отношения. Однако, в песнях 2000-х – 2020-го годов синестетические метафоры стали все чаще использоваться в контекстах, описывающих физические романтические отношения.

Оценивая вторичные синестетические метафоры, встретившиеся в испаноязычных песнях по степени закрепленности в языке, становится возможным утверждать, что большинство вторичных синестетических метафор в испанском песенном дискурсе являются узуальными. К ним относятся такие метафоры как *dulce amor*, *dulce recuerdo*, *dulce esperanza*, *dulce dolor*.

Итак, в современных испаноязычных песнях чаще всего используются метафоры, в которых конечными точками метафорических переносов являются лексемы с семантикой «слух» и «зрение». По морфолого-сintаксической структуре большинство метафор имеют структуры атрибутивных словосочетаний, глагольных и восклицательных конструкций. По тематике преобладает тема романтизма, однако, начиная с 2000 годов, синестетические метафоры все чаще используются в контексте

описывающих физические романтические отношения. По степени устойчивости в языке многие вторичные метафоры являются узуальными.

2.3. Роль синестетической метафоры в текстах песен

Синестезия – троп метафорического типа, который выполняет определенные функции в художественном тексте. Воспользуемся классификацией функций синестетических метафор, данной Т.В. Майдановой [Майданова, 1992]. Синестетическая метафора, по мнению ученого, выполняет следующие функции в тексте:

- 1) привносит дополнительные семантические эффекты в текст и экспрессивные номинации;
- 2) выражает субъективную модальность;
- 3) передает абстрактное через конкретное.

Рассмотрим, как синестетические метафоры выполняют данные функции в текстах англоязычных и испаноязычных песен. Начнем с первой функции, которая представляет собой привнесение в текст дополнительных семантических эффектов и экспрессивных номинаций, тем самым происходит «оживление» текста, наполнение его выразительностью, при помощи создания уникальных образов. Сочетая в себе весь спектр чувственных ощущений, синестетическая метафора дает более полное представление о предмете действительности, дополняя его различными уникальными характеристиками, не свойственными ему в реальности. Так, синестетическая метафора привносит образность в текст и выполняет прагматическую функцию, заключающуюся в оказании эмоционального воздействия на реципиента. Обратимся к примерам:

I need you beside me

The road is so long

You run through my heart

Like the words of a *bittersweet song* (Chapman, 1996).

В данной песне автор, описывая мысли о своем возлюбленном, использует метафору *bittersweet song*, построенную по модели ВКУС + СЛУХ, тем самым придавая слуховым ощущениям вкусовые характеристики. Лексема *bittersweet* в данном контексте приобретает значение “*bringing pleasure mixed with the feeling of being sad*” [OED, 2020]. Так, метафора *bittersweet song* передает то самое приятное чувство влюбленности, которое испытывает автор, и одновременно грусть от невозможности быть рядом с любимым человеком в данный момент времени.

Tu ausencia me causa gran dolor
Solo se que hoy te extraño y que me arrepiento
Tu adios es muy amargo
Para aquella que una vez
Probo tu amor (Estefan, 2000).

В данной песне автор, описывая свои чувства после расставания с любимым, использует метафору *tu adios es muy amargo*, построенную по модели ВКУС + СЛУХ. Помимо использования в тексте таких лексем, как *dolor* и *arrepentirse*, передающих настроение горечи от расставания, синестетическая метафора с лексемой в значении «горький» позволяет только усилить это настроение.

Часто в англоязычных песнях как средство придания выразительности используются и вторичные синестетические метафоры. Одними из самых часто встречаемых вторичных синестетических метафор в песнях являются метафоры со словом «любовь», благодаря тому, что в песнях превалирует именно любовная тематика:

What the world needs now is love *sweet love*
It's the only thing that there's just too little of (Bacharach, 2000).

It must be *love*
Although *it's bitter*
It must be love

I can't forget her (The Everly Brothers, 1998).

В данных примерах, придавая абстрактному эмоциональному понятию, в данном случае чувству любви физические вкусовые характеристики, авторы придают лексеме «любовь» новые очертания и характеристики. В зависимости от того какими лексемами описывается любовь она получает или положительную коннотацию (*sweet love*), или отрицательную (*bitter love*), отражая при этом также чувства самого автора и его отношение к этому чувству.

Обратимся теперь подробнее о выражении чувств автора и его отношения через синестетические метафоры. В выражении субъективной модальности, то есть в выражении отношения автора к описываемому предмету действительности заключается вторая функция синестетических метафор. Обратимся к примерам:

I had a dream about you last night
Your eyes were shining so bright
Those lips and that *bittersweet smile*
I need this forever (Bazzi, 2018).

В данной песне автор, описывая улыбку возлюбленного, использует метафору *bittersweet smile*, выражая то, как он сам видит и оценивает эту улыбку. Благодаря синестетической метафоре слушатель способен представить описанную улыбку именно такой, какой ее оценивает автор – радостную, с нотками грусти.

Es mi alimento tu *dulce risa*
Te amo
Es para siempre
Es un milagro que dios (Morelo, 2005).

В данной песне автор, описывая смех, использует метафору *dulce risa*, выражая то, каким представляется ей смех возлюбленного – тот, что приятно слышать. Так, синестетическая метафора помогает выразить авторскую

оценку и эмоции автора, а также сделать настроение влюбленности более выразительным.

Аналогично субъективную модальность отражают и вторичные синестетические метафоры:

It's just warm love

And it's ever present everywhere (General Public, 1995).

Cold love

It's cold love

You don't care (you don't care) (Classified, 2018).

В данных примерах также благодаря вторичным синестетическим метафорам с температурным компонентом становится понятна позиция авторов, а также переживаемые ими эмоции, которые он хочет передать слушателю. Так метафора *warm love* имеет положительную коннотацию и отражает то, что автор испытывает теплые чувства, думая о любви. Метафора *cold love* наоборот страдания автора о неразделенной любви, создается атмосфера тоски и печали.

Последняя функция синестетических метафор – обозначить абстрактное через конкретное. Данная функция заключается в том, чтобы придать абстрактному образу некую конкретику. Обратимся к примерам для иллюстрации данной функции:

Says in my condition love's the best physician

He prescribed a potion full of *warm emotion* every day

A lovin' spoonful to be taken (Douglas, 2007).

В данной песне автор, описывая чувство любви, использует метафору *warm emotion*. Так, абстрактная эмоция, приобретая осязательные характеристики и метафорический смысл, становится чем-то более конкретным, чем-то, что слушатель песни тоже может прочувствовать и понять.

I've climbed the highest peaks

Caught the wild wind home
To hear her *soft voice* speak (The Jam, 2000).

В данной песне автор, описывая голос, использует метафору *soft voice*. Так, абстрактное понятие, воспринимаемое на слух, приобретая осязательные характеристики и особый смысл, становится более конкретным и ощутимым.

Итак, главными функциями синестетических метафор в текстах англоязычных и испаноязычных песен стали следующие функции: привнесение дополнительных семантических эффектов и экспрессивных номинаций в текст с целью создания уникальных образов и привнесения образности в текст. Выражение субъективной модальности, то есть выражение отношения автора к описываемому предмету действительности – вторая функция. Передача абстрактного через конкретное, что представляет собой добавление определенных качеств абстрактному предмету для того, чтобы сделать его более «осозаемым» – третья функция.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Для анализа синестетических метафор методом сплошной выборки были выбраны более 300 текстов современных англоязычных и испаноязычных песен, создание которых пришлось на конец XX – начало XXI веков. Используя контекстуальный метод и дефиниционный анализ, мы выделили основные семантические, структурные, и функциональные особенности, присущие синестетическим метафорам, которые фигурируют в современном англоязычном и испаноязычном песенном дискурсе.

В результате исследования было выявлено, что большую продуктивность в образовании синестетических метафор и в англоязычных, и в испаноязычных песнях показали лексемы с семантикой зрительного и слухового восприятия. Именно лексемы, отражающие эти виды восприятия, в большинстве случаев представили собой начальные точки метафорического переноса. Эта тенденция позволяет нам говорить о том, что при чувственном познании окружающего мира человек придает особую важность тому, что видит и слышит, что в свою очередь подтверждают труды по психологии, отмечающие первостепенность зрительных и слуховых ощущений в чувственной системе человека. Такой фокус чувственного восприятия заставляет человека подбирать все новые лексемы для обозначения того или иного предмета действительности, что в свою очередь становится результатом существования большого количества самых разнообразных синестетических метафор, позволяющих не только описать предмет, но и придать ему определенную авторскую оценку и выразительность.

Также стоит отметить мотивированность коннотации, которую определяемое слово получает в процессе метафоризации. Семантически приобретенная коннотация всегда является мотивированной прямым денотативным значением слова и не может быть не синонимичной ему. Таким образом, при создании синестетической метафоры человек проводит аналогию между двумя чувственными сферами, определяет общий признак

предметов, относящихся к разным чувственным сферам, и на его основе сравнивает предметы.

Рассмотрев морфолого-синтаксическую структуру синестетических метафор, мы отметили, что полученные в ходе настоящего исследования данные подтверждают то, что чаще всего синестетическая метафора представляет собой атрибутивное словосочетание, где существительное выступает в качестве определяемого, а прилагательное в качестве определяющего. И в англоязычных, и в испаноязычных песнях именно такая модель была использована авторами песен в большинстве случаев, что объясняет их тяготение к лаконичности, сохранению ритмического рисунка песни и исключению грузных конструкций. Однако помимо атрибутивного словосочетания в текстах песен также нашли свое отражение глагольные метафоры благодаря своей емкости, большому экспрессивному потенциалу и способности делать текст «живым».

Проанализировав синестетические метафоры в зависимости от года создания песен, в которых они используются, мы отметили, что на протяжении трех десятилетий никаких семантических отличий в образовании синестетических метафор не обнаружено. Значения одинаковых синестетических метафор не изменяются с течением времени ни в англоязычном песенном дискурсе, ни в испаноязычном. Однако отметим, что происходят изменения в структуре метафор – она упрощается, начиная с 2000-х годов многокомпонентные конструкции, такие как восклицательные конструкции, сравнительные обороты и т.д. используются крайне редко, что свидетельствует о тенденции упрощения самой системы языка. Еще одно изменение, замеченное в ходе исследования – эволюция контекста использования метафор от описания легкого романтического настроения до описания физических романтических отношений.

По степени закрепленности в языке большинство синестетических метафор, используемых в текстах англоязычных и испаноязычных песен, можно назвать узуальными в связи с частотностью их использования и

фиксацией их коннотаций в словарях. Окказиональные метафоры составляют наименьшую группу из всех проанализированных примеров.

По своей функциональности синестетическая метафора в песенном дискурсе в первую очередь является инструментом создания определенных семантических эффектов и экспрессивных номинаций, которые придают образность тексту. Синестетическая метафора также добавляет определенные качества абстрактному предмету для того, чтобы сделать его более «осозаемым» и служит способом выражения субъективной модальности для описания отношения автора к описываемому предмету действительности.

Обобщая вышесказанное можно сделать вывод, что синестетическая метафора является универсальной метафорой. Это подтверждают семантические и структурные тенденции создания синестетических метафор, а также факт наличия полных эквивалентов метафор в английском и испанском языках с релевантным значением. Кроме того, мы можем сделать вывод, что восприятие человеком реальности, выражющееся в синестетических метафорах, не зависит от культуры и языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель настоящего исследования заключалась в выявлении и описании структурных и семантических особенностей синестетической метафоры в современных англоязычных и испаноязычных песнях, а также обозначении ее функциональных особенностей. Для достижения поставленной цели было необходимо решить поставленные во введении данного исследования задачи.

Феномен синестезии изначально являлся областью исследования психологии и физиологии, где он рассматривался как реально существующий феномен, характеризующий специфичное чувственное восприятие, при котором происходит смешение чувственных ощущений. Однако детальное изучение синестезии позволило заключить, что синестезия может проявляться и у не-синестетов в виде речевых оборотов, тем самым попадая в область научных интересов лингвистов.

Синестезия в лингвистике определяется как особый тип метафоры, суть которого заключается в переносе значения слова, обозначающего одно перцептивное ощущение в сферу другого перцептивного ощущения. Кроме того данный тип метафоры, как и любой другой тип метафоры, отражает уникальное чувственное восприятие человека в его речи. По своей структуре синестетическая метафора чаще всего представляет собой атрибутивное сочетание. Однако также синестетические метафоры бывают глагольными, адъективными и субстантивными.

Основной классификацией видов синестетических метафор является классификация метафор по совмещенным ощущениям. Синестетические метафоры также делят на первичные и вторичные, последние из которых заключают в себе перенос значения слова, обозначающего перцептивное ощущение в сферу эмоционального восприятия. Также представляется возможным разделить синестетические метафоры на индивидуально-авторские и общеупотребительные, первые из которых являются более выразительными.

Роль синестетических метафор заключается в привнесении в текст экспрессивных номинаций и дополнительных семантических эффектов, а также выражении субъективной модальности и придании конкретики абстрактному объекту реальности. Данные функции ярко выражаются в песенном дискурсе.

Песенный дискурс в свою очередь определяется как родовое понятие по отношению к текстам песен, а также некий симбиоз музыкального компонента с текстовым, где текстовый компонент несет основную смысловую нагрузку. Единицей песенного дискурса является песенный текст, участниками являются слушатель, автор текста и/или исполнитель.

В результате исследования синестетических метафор в англоязычных и испаноязычных песнях было выявлено, что большую продуктивность в образовании синестетических метафор показали лексемы с семантикой зрительного и слухового восприятия, что позволяет говорить о том, что при чувственном познании окружающего мира человек придает особую важность тому, что видит и слышит в первую очередь.

По морфолого-сintаксической структуре синестетические метафоры чаще всего представляют собой атрибутивное словосочетание, где существительное выступает в качестве определяемого, а прилагательное в качестве определяющего. Однако в текстах песен также нашли свое отражение глагольные метафоры благодаря своей лаконичности и большому экспрессивному потенциалу.

В зависимости от года создания песен отмечаются изменения в структуре метафор. Она упрощается, что свидетельствует о тенденции к языковой экономии. Также происходит эволюция контекста, в котором используются метафоры, от описания легкого романтического настроения до описания физических романтических отношений.

По степени закрепленности в языке большинство синестетических метафор, используемых в текстах англоязычных и испаноязычных песен, можно назвать узуальными в связи с частотностью их использования и

фиксацией их коннотаций в словарях. Окказиональные метафоры составляют наименьшую группу из всех проанализированных примеров.

По своей функциональности синестетическая метафора в песенном дискурсе в первую очередь является инструментом создания определенных семантических эффектов и экспрессивных номинаций, которые придают образность тексту. Синестетическая метафора также добавляет определенные качества абстрактному предмету для того, чтобы сделать его более «осозаемым» и служит способом выражения субъективной модальности.

Обобщая вышесказанное, сделаем вывод, что синестетическая метафора является универсальной метафорой. Это подтверждают семантические и структурные тенденции создания синестетических метафор, а также факт наличия полных эквивалентов метафор в английском и испанском языках с релевантным значением.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ананьев Б.Г. Теория ощущений. Л.: Изд-во ЛГУ, 1961. 454 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учеб. пособие. М.: Флинта, 2002. 384 с.
3. Астафурова Т.Н., Шевченко О.В. Англоязычный песенный дискурс // Дискурс-Пи. 2016. Т.13. Вып. 2. С. 98–101.
4. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Изд-во иностр. лит., 1961. 394 с.
5. Бардовская А.И. Средства номинации синестетических соощущений (на материале русских и английских художественных текстов): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. М., 2005. 178 с.
6. Боровкова Е.Р. Синтаксические особенности англоязычного и немецкоязычного песенных дискурсов // Современные исследования социальных проблем. 2019. Т.11. Вып. 5. С. 40–53.
7. Брылева Р.Ф. Ольфакторные прилагательные как объект синестетических переносов // Вестник Башкирск. ун-та. 2011. Т.16. Вып. 4. С. 1307–1310.
8. Воронин С.В. Основы фоносемантики. М.: ЛЕНАНД, 2006. 248 с.
9. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. На материале французского и русского языков. М.: Либроком, 2010. 266 с.
10. Ганкин Л. Путеводитель по зарубежной популярной музыке [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://arzamas.academy/materials/1318> (дата обращения: 10.02.2020).
11. Дуняшева Л.Г. Песенный дискурс как объект изучения лингвокультурологии // Актуальные проблемы романских языков и современные методики их преподавания: материалы международной научно-практической конференции. Казань: Хэтер, 2015. С. 190–196.

12. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2003. 52 с.
13. Залевская А.А. Некоторые особенности функционирования метафоры в индивидуальном сознании // Исследования по семантике (семантика языка и речи). Уфа: БГУ, 1991. С. 71–80.
14. Звегинцев В.А. О цельнооформленности единиц текста // Известия АН СССР. Серия: Литература и язык. 1980. Т.39. Вып. 1. С. 13–21.
15. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
16. Клюев Е.В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция): учеб. пособие. М.: ПРИОР, 1999. 272 с.
17. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2007. 24 с.
18. Кравков С.В. Взаимодействие органов чувств. М.: Издательство академии наук СССР, 1948. 117 с.
19. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность?. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 375 с.
20. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. М.: Наука, 1986. 159 с.
21. Кубрякова Е.С. О тексте и критериях его определения // Текст. Структура и семантика. Т.1. М., 2001. С. 72–81.
22. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира язык и знание. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
23. Кубрякова Е.С. Части речи в ономасиологическом освещении. М.: Издательство ЛКИ, 2012. 120с.
24. Лаенко Л.В. Перцептивный признак как объект номинации: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. М., 2005. 465 с.

25. Лупенко Е.А. Что такое синестезия? [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://postnauka.ru/faq/21798> (дата обращения: 23.01.2020).
26. Лурия А.Р. Маленькая книжка о БОЛЬШОЙ ПАМЯТИ (ум мнемониста). М.: Эйдос, 1994. 102 с.
27. Майданова Т.В. Синестетические метафоры в художественной речи XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1992. 16 с.
28. Манзаирова Е.А. Актуализация концептов «любовь» и «женщина» в песенном дискурсе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Ижевск, 2010. 19 с.
29. Моисеева С.А., Бубырева Ж.А. Прилагательные осязательного восприятия как объект номинации и синестетических переносов // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. Вып. 2. С. 84–88.
30. Молодкина Ю.Н. Синестетическая метафора запаха (корпусное исследование): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Курск, 2010. 21 с.
31. Москвин В.П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 2-е. перераб. и доп. М.: ЛЕНАНД, 2006. 184 с.
32. Нагибина Е.В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Ярославль, 2002. 20 с.
33. Переверзева Н.А. Метафора, сравнение, синестезия как разновидность метафоры // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2011. Вып. 6. С. 240–245.
34. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2005. 184 с.
35. Рамачандран В. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. М.: Карьера Пресс, 2015. 422 с.

36. Сабанадзе М.Я. Синестезия в подъязыке языковедения: На материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Л., 1987. 169 с.
37. Свистова А.К. Синестезийная метафоризация как способ развития полисемии (на материале русской и немецкой поэзии XIX - XX веков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Воронеж, 2012. 24 с.
38. Смолина А.Н. Синестезия как троп метафорического типа // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences Supplement. 2009. Вып. 2. С. 101–107.
39. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Высшая школа, 1990. С. 180–186.
40. Ульман С. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. 5. М., 1970. С. 250-299.
41. Филиппова Г.Н. Узуальная и окказиональная синестезия в современном немецком языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Нижний Новгород, 2011. 20 с.
42. Хахалова С.А. Метафора в аспектах языка, мышления и культуры. Иркутск: ИГЛУ, 2011. 292 с.
43. Шевченко О.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. Вып. 115. С. 243–249.
44. Cytowic R.E. Synesthesia: a union of the senses. New York: Springer-Verlag, 1989. 394 p.
45. Cytowic R.E. The man who tasted shapes. New York: Putnam, 1993. 249 p.
46. Day S. Synesthesia and synaesthetic metaphors. Lafayette: Psyche, 1996. 19 p.
47. Harris Z. Discourse analysis // Language. 1952. Vol. 28. P. 474–494.

48. Marks L. Synesthesia: Strong and Weak // Current Directions in Psychological Science. 2001. 10 (2). P. 61–65.
49. van Dijk T.A. Ideology. A Multidisciplinary Approach. London: SAGE Publications, 1998. 390 p.
50. Whorf B.L. The Relation of Habitual Thought and Behavior to Language // Language, culture, and personality / Ed. Spier L. London: Palgrave, 1997. P. 197–215.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. ЛЭС – Лингвистический Энциклопедический Словарь [Электронный ресурс]. 1990. URL: <http://tapemark.narod.ru/les/> (дата обращения: 20.12.2019).
2. DLE – Diccionario de la Lengua Española [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://dle.rae.es/> (дата обращения: 5.05.2020).
3. OED – The Oxford English Dictionary [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.lexico.com/en> (дата обращения: 5.04.2020).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Бунин И.А. Полное собрание сочинений в 13 томах. М.: Воскресенье, 2006. 576 с.
2. Тургенев И.С. Записки охотника. М.: Наука, 1979. 542 с.
3. Шмелев И.С. Лето Господне. М.: ACT, 2019. 544 с.
4. 5 Seconds of Summer. Vapor [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://genius.com/5-seconds-of-summer-vapor-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
5. A\$AP Rocky. New York Bittersweet Symphony [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://genius.com/A-ap-rocky-new-york-bittersweet-symphony-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
6. Albita. Ta' Bueno Ya [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/Albita-ta-bueno-ya-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
7. Assembly. Undone Deadstar [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://genius.com/Deadstar-assembly-undone-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
8. Azucar Moreno. Hay Que Saber Perder [Электронный ресурс]. 1994. URL: <https://genius.com/Azucar-moreno-hay-que-saber-perder-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
9. Bacharach B. What The World Needs Now Is Love [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Burt-bacharach-what-the-world-needs-now-is-love-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
10. Badlands. Dreams in the Dark [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Badlands-dreams-in-the-dark-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
11. Band Aid. Do They Know It's Christmas? [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/Band-aid-do-they-know-its-christmas-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).

12. Banda Machos. Tres Minutos [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/Banda-machos-tres-minutos-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
13. Banners. Shine A Light [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://genius.com/Banners-shine-a-light-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
14. Bazzi. Dreams [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Bazzi-dreams-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
15. Blues Traveler. Sweet Pain [Электронный ресурс]. 1991. URL: <https://genius.com/Blues-traveler-sweet-pain-lyrics> (дата обращения: 03.04.2020).
16. Blunt J. California [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://lyricshub.ru/track/James-Blunt/California> (дата обращения: 05.05.2020).
17. Bosé M. Si tu no vuelves [Электронный ресурс]. 2009. URL: <https://genius.com/Miguel-bose-and-shakira-si-tu-no-vuelves-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
18. Bronco. Otra Vez el Amor [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://genius.com/Bronco-otra-vez-el-amor-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
19. Cabas. Hoy Que Te Vas [Электронный ресурс]. 2008. URL: <https://genius.com/Cabas-hoy-que-te-vas-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
20. Cabello C. All These Years [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Camila-cabello-all-these-years-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
21. Cami. Funeral [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://genius.com/Cami-funeral-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
22. Carey M. Fantasy [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://genius.com/Mariah-carey-fantasy-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
23. Carpenters. Sweet Sweet Smile [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Carpenters-sweet-sweet-smile-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

24. Castro C. Solo [Электронный ресурс]. 2001. URL: <https://genius.com/Cristian-castro-solo-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
25. Chamberlain. Her Side of Sundown [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Chamberlain-her-side-of-sundown-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
26. Chapman N. Deep Inside of You [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/3069473/Deep+Inside+of+You> (дата обращения: 05.05.2020).
27. Classified. Cold Love [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Classified-cold-love-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
28. Cocker J. What Do I Tell My Heart? [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/Joe-cocker-what-do-i-tell-my-heart-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
29. Conjunto Primavera. Borracho y Loco [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/Conjunto-primavera-borracho-y-loco-live-version-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
30. Coronel L. La Canción Perfecta [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/34383258/La+Canción+Perfecta> (дата обращения: 05.05.2020).
31. Cradle of Filth. Dusk and Her Embrace [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/Cradle-of-filth-dusk-and-her-embrace-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
32. Cray R. Living Proof [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Robert-cray-living-proof-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
33. D.L.G. Todo [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://genius.com/Dlg-espanol-todo-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
34. Daft Punk. Touch [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/Daft-punk-touch-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).

35. Díaz P. Buscándote [Электронный ресурс]. 1999. URL: [https://www.lyrics.com/lyric/3080572/Piper+Pimienta+Diaz/Buscándote](https://www.lyrics.com/lyric/3080572/Piper+Pimienta+Diaz/Busc%C3%A1ndote) (дата обращения: 05.05.2020).
36. Dion C. How Does a Moment Last Forever [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Celine-dion-how-does-a-moment-last-forever-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
37. Douglas C. Doctors Orders [Электронный ресурс]. 2007. URL: <https://genius.com/Carol-douglas-doctors-orders-lyrics> (дата обращения: 03.05.2020).
38. Drive-By Truckers. After the Scene Dies [Электронный ресурс]. 2010. URL: <https://genius.com/Drive-by-truckers-after-the-scene-dies-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
39. Elisa. Bitter Words [Электронный ресурс]. 2004. URL: <https://genius.com/Elisa-bitter-words-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
40. ELYSANIJ. Me Contagié [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://genius.com/Elysanij-me-contagie-la-respuesta-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
41. Estefan G. Dame Otra Oportunidad [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Gloria-estefan-dame-otra-oportunidad-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
42. Estefan G. Tus Ojos [Электронный ресурс]. 1993. URL: <https://genius.com/Gloria-estefan-tus-ojos-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
43. Faith No More. Epic [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://genius.com/Faith-no-more-epic-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
44. Fall Out Boy. Rat a Tat [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/Fall-out-boy-rat-a-tat-lyricss> (дата обращения: 05.05.2020).
45. Fernández A. Hoy Tengo Ganas De Ti [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/Alejandro-fernandez-hoy-tengo-ganas-de-ti-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).

46. Fernández P. Siempre Te Amaré [Электронный ресурс]. 1997. URL: https://lyrics.fandom.com/wiki/Pedro_Fernández:Siempre_Te_Amaré (дата обращения: 05.05.2020).
47. Fernández V. Mares de Tristeza [Электронный ресурс]. 1994. URL: <https://genius.com/Vicente-fernandez-mares-de-tristeza-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
48. Fernando A. Creencias [Электронный ресурс]. 2008. URL: <https://genius.com/Axel-fernando-creencias-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
49. Fonseca C. Sigo Aquí [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Fonseca-sigo-aqui-cantando-lyrics> (дата обращения: 11.04.2020).
50. Gabriel J. Extraño Tus Ojos [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Juan-gabriel-extrano-tus-ojos-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
51. Gardel C. El Día Que Me Quieras [Электронный ресурс]. 2002. URL: <https://genius.com/Carlos-gardel-el-dia-que-me-quieras-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
52. General Public. Warm Love [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/General-public-warm-love-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
53. Gill V. Cold Gray Light of Gone [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Vince-gill-cold-gray-light-of-gone-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
54. Gipsy Kings. Volaré [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://genius.com/Gipsy-kings-volare-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
55. Glamma Kid. Taboo [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Glamma-kid-taboo-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
56. Goulding E. Beating Heart [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://genius.com/Ellie-goulding-beating-heart-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).

57. Guns N' Roses. Don't Cry [Электронный ресурс]. 1991. URL: <https://genius.com/Guns-n-roses-dont-cry-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
58. Heep U. Sweet Freedom [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://genius.com/albums/Uriah-heep/Sweet-freedom> (дата обращения: 05.05.2020).
59. Honeymoon Suite. Cold Look [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Honeymoon-suite-cold-look-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
60. Hozier. Almost [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://genius.com/Hozier-almost-sweet-music-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
61. Hyman P. Old Friend [Электронный ресурс]. 1998. URL: <https://genius.com/Phyllis-hyman-old-friend-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
62. Iglesias J. Volver a empezar [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Julio-iglesias-volver-a-empezar-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
63. J Balvin. La Venganza [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/J-balvin-la-venganza-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
64. J.C. Lodge. Telephone love [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/29011560/Telephone+Love> (дата обращения: 05.05.2020).
65. Jessie J. Sweet Talker [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://genius.com/Jessie-j-sweet-talker-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
66. Jones F. For the love of you [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/4299329/Freddie+Jones/For+The+Love+Of+You> (дата обращения: 05.05.2020).
67. Jones N. Jesus, Etc. [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://genius.com/Norah-jones-jesus-etc-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
68. K.D. Lang. Summerfling [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Kd-lang-summerfling-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

69. Lafourcade N. Soledad Y El Mar [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Natalia-lafourcade-soledad-y-el-mar-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
70. Larregui L. Rue Vieille Du Temple [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://genius.com/Leon-larregui-rue-vieille-du-temple-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
71. Londra P. Nena Maldición [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Paulo-londra-nena-maldicion-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
72. Lorde. Hard Feelings [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Lorde-hard-feelings-loveless-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
73. Los Ángeles Negros. Amor Por Ti [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/Los-angeles-negros-amor-por-ti-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
74. Los Auténticos Decadentes. Mi Fantasía [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Los-autenticos-decadentes-mi-fantasia-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
75. Los Lobos. Chuco's Cumbia [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Los-lobos-chucos-cumbia-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
76. Los Rieleros del Norte. El Corrido De Chihuahua [Электронный ресурс]. 2011. URL: <https://genius.com/Los-rieleros-del-norte-el-corrido-de-chihuahua-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
77. Los Terricolas. Volverás [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Los-terricolas-volveras-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
78. Los Tucanes de Tijuana. La Chica Sexy [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://genius.com/Los-tucanes-de-tijuana-la-chica-sexy-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

79. Marisela. Si de Mi Te Alejas [Электронный ресурс]. 1998. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/2003600/Marisela/Si+de+Mi+Te+Alejas> (дата обращения: 05.05.2020).
80. Milanés P. Yo No Sé [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/8362876/Pablo+Milanés> (дата обращения: 05.05.2020).
81. Mon Laferte. Bonita [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://genius.com/Mon-laferte-bonita-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
82. Monchy & Alexandra. Polo Opuesto [Электронный ресурс]. 2003. URL: <https://genius.com/Monchy-and-alexandra-polo-opuesto-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
83. Monroy P. Vamos Bien [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/35397463/Paulino+Monroy> (дата обращения: 05.05.2020).
84. Moore M. In My Pocket [Электронный ресурс]. 2001. URL: <https://genius.com/Mandy-moore-in-my-pocket-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
85. Morelo M. Te Amo [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://genius.com/Marcela-morelo-te-amo-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
86. Myles H. Sweet Talk & Good Lies [Электронный ресурс]. 2002. URL: <https://genius.com/Heather-myles-sweet-talk-and-good-lies-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
87. Napoleón M. Eres [Электронный ресурс]. 1998. URL: <https://genius.com/Jose-maria-napoleon-eres-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
88. Neville A. Your Sweet And Smiling Eyes [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/Aaron-neville-your-sweet-and-smiling-eyes-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
89. Niemann J. This Ride [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Jerrod-niemann-this-ride-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

90. One Direction. Walking in the Wind [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://genius.com/One-direction-walking-in-the-wind-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
91. Paradise Lost. It's Too Late [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://genius.com/Paradise-lost-its-too-late-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
92. Paul E. Blizzard [Электронный ресурс]. 1993. URL: <https://genius.com/Ellis-paul-blizzard-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
93. Paula. Zoé [Электронный ресурс]. 2006. URL: <https://genius.com/Zoe-paula-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
94. Perroni M. Ojos Divinos [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/Maite-perroni-ojos-divinos-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
95. Pitney G. Stop! In the Name of Love [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/7641613/Gene+Pitney/Stop%21+In+the+Name+of+Love> (дата обращения: 05.05.2020).
96. Portuondo O. Ella y Yo [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Omara-portuondo-ella-y-yo-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
97. Premonitions Of War. The Octopus [Электронный ресурс]. 2004. URL: <https://genius.com/Premonitions-of-war-the-octopus-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
98. Presuntos Implicados. Calor [Электронный ресурс]. 2001. URL: <https://lyricsworld.ru/Presuntos-Implicados/Calor-849532.html> (дата обращения: 05.05.2020).
99. Puppet Strings. Sunflower Bean [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Sunflower-bean-puppet-strings-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
100. Raquel S. La Ecuación [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://genius.com/Raquel-sofia-la-ecuacion-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

101. Rivera J. Por un Amor [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Jenni-rivera-por-un-amor-cucurruku-paloma-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
102. Robinson S. & the Miracles. Sweet Harmony [Электронный ресурс]. 1994. URL: <https://genius.com/Smokey-robinson-sweet-harmony-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
103. Romo D. Una Aventura [Электронный ресурс]. 1998. URL: <https://genius.com/Daniela-romo-una-aventura-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
104. Ross D. Forever Came Today [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/Diana-ross-forever-came-today-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
105. Samsa. Butterflies [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Samsa-butterflies-annotated> (дата обращения: 05.05.2020).
106. Sesto C. Que Sera de Ti [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://genius.com/Camilo-sesto-que-sera-de-ti-lyrics> (дата обращения: 10.04.2020).
107. Shakira. Amarillo [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Shakira-amarillo-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
108. Sheeran E. Castle on the Hill [Электронный ресурс]. 2017. URL: <https://genius.com/Ed-sheeran-castle-on-the-hill-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
109. Sigala. Lullaby [Электронный ресурс]. 2018. URL: <https://genius.com/Sigala-lullaby-martin-jensen-remix-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
110. Simply Red. Ain't That a Lot of Love [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://genius.com/Simply-red-aint-that-a-lot-of-love-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

111. Sims J. All and All [Электронный ресурс]. 1995. URL: <https://genius.com/Joyce-sims-you-are-my-all-and-all-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
112. Six Feet Under. 4:20 [Электронный ресурс]. 2002. URL: <https://genius.com/Six-feet-under-4-20-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
113. Spiritualized. Sweet Talk [Электронный ресурс]. 2008. URL: <https://genius.com/Spiritualized-sweet-talk-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
114. Studdard R. Love, Love, Love [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://genius.com/Ruben-studdard-love-love-love-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
115. Summer D. Sweet Emotion [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/Donna-summer-sweet-emotion-lyrics> (дата обращения: 05.04.2020).
116. Sweet M. Your Sweet Voice [Электронный ресурс]. 1991. URL: <https://genius.com/Matthew-sweet-your-sweet-voice-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
117. The 1975. Settle Down [Электронный ресурс]. 2013. URL: <https://genius.com/The-1975-settle-down-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
118. The Chiffons. Sweet Talking Guy [Электронный ресурс]. 1990. URL: <https://genius.com/Chiffons-sweet-talkin-guy-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
119. The Coal Porters. Mental Revenge [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://www.lyrics.com/lyric/2942296/The+Coal+Porters> (дата обращения: 05.05.2020).
120. The Corrs. Someday [Электронный ресурс]. 1996. URL: <https://genius.com/The-corrs-someday-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
121. The Everly Brothers. Oh, What a Feeling The [Электронный ресурс]. 1998. URL: <https://genius.com/The-everly-brothers-oh-what-a-feeling-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

122. The Jam. English Rose [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/The-jam-english-rose-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
123. The Supremes. Heaven Must Have Sent You [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/The-supremes-heaven-must-have-sent-you-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
124. The Sweet Inspirations. Sweet Inspiration [Электронный ресурс]. 1994. URL: <https://genius.com/The-sweet-inspirations-sweet-inspiration-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
125. The Verve. Bitter Sweet Symphony [Электронный ресурс]. 1997. URL: <https://genius.com/The-verve-bitter-sweet-symphony-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
126. Three Dog Night. Play Something Sweet [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://genius.com/Three-dog-night-play-something-sweet-brickyard-blues-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
127. Train. This Ain't Goodbye [Электронный ресурс]. 2009. URL: <https://genius.com/Train-this-aint-goodbye-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
128. Travis R. I Won't Need You Anymore [Электронный ресурс]. 1992. URL: <https://genius.com/Randy-travis-i-wont-need-you-anymore-always-and-forever-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
129. Turner J. Your Man [Электронный ресурс]. 2010. URL: <https://genius.com/Josh-turner-your-man-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
130. UB40. Higher Ground [Электронный ресурс]. 2000. URL: <https://genius.com/Ub40-higher-ground-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).
131. Wilde O. Salomé. M.: T8RUGRAM, 2017. 78 с.
132. Yes. Sweet Dreams [Электронный ресурс]. 1999. URL: <https://genius.com/Yes-sweet-dreams-lyrics> (дата обращения: 05.05.2020).

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
 Кафедра теории германских языков и межкультурной коммуникации
 45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ТГЯиМКК
О.В. Магировская
«23» июня 2020 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА
СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ
(на материале современных англоязычных и испаноязычных песен)

Выпускник

О.Д. Лешина

Научный руководитель

канд. филол. наук,
доц. Е.С. Мучкина

Красноярск 2020