

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

На правах рукописи



Янченко Яна Михайловна

**ХИП-ХОП ДИСКУРС КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ
СУБКУЛЬТУРЫ ХИП-ХОПА: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ
И СОЦИОЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ**

5.9.8 Теоретическая, прикладная и сравнительно-сопоставительная
лингвистика (филологические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент О.В. Магировская

Красноярск – 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ХИП-ХОП ДИСКУРСА	13
1.1. Песенный дискурс как предмет современного гуманитарного знания	13
1.2. Терминологическая представленность песенного дискурса в лингвистических исследованиях.....	20
1.3. Жанровые особенности песенного дискурса	25
1.4. Хип-хоп как дискурсивное пространство проявления (пост) субкультуры	29
1.4.1. Степень разработанности проблемы теоретического описания хип-хоп дискурса.....	29
1.4.2. Основные аспекты формирования и функционирования хип-хоп дискурса.....	33
1.4.2.1. Социальный аспект хип-хоп культуры как концептуальная основа хип-хоп дискурса.....	33
1.4.2.2. Формы проявления хип-хоп культуры	37
1.4.2.3. Языковой и коммуникативный аспекты проявления хип-хоп дискурса.....	40
1.5. Функции хип-хоп дискурса	44
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I.....	49
ГЛАВА II. ХИП-ХОП ДИСКУРС КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ ЗНАНИЙ О МИРЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ СУБКУЛЬТУРЫ ХИП-ХОПА.....	52
2.1. Концептуальный уровень хип-хоп дискурса: система опорных концептов	53
2.1.1. Концепт <i>racism</i>	53
2.1.2. Концепт <i>violence</i>	65
2.1.3. Концепт <i>bragging</i>	76
2.2. Социолингвистический аспект хип-хоп дискурса.....	87
2.2.1. Социолингвистическая обусловленность прецедентности хип-хоп дискурса.....	87

2.2.2. Прецедентность как способ репрезентации основных ценностных ориентаций субкультуры хип-хопа	91
2.2.2.1. Активная общественная позиция	92
2.2.2.2. Особое представление об идеальной жизни	100
2.2.2.3. Вера в Бога.....	109
2.2.2.4. Ориентация на показатели социальной значимости	116
2.3. Хип-хоп дискурс как дискурс влияния на социальную группу активных слушателей.....	125
2.3.1. Теоретико-обусловленное представление проблемы влияния хип-хоп дискурса на социальную группу активных слушателей	125
2.3.2. Специфика восприятия субкультуры хип-хопа активными слушателями хип-хопа: результаты социолингвистического анкетирования.....	132
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	154
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	161
ПРИЛОЖЕНИЕ	178

ВВЕДЕНИЕ

Возрастание степени открытости различных социальных групп, с одной стороны, и их стремление к сохранению идентичности, с другой, как общемировые процессы обуславливают научный интерес к проявлению особенностей устоявшихся закрытых культурных групп людей, объединенных общими историческими и социоэкономическими условиями и в то же время влияющих на популярную культуру в мире. В настоящей работе анализируются концептуальный и социолингвистический аспекты проявления хип-хоп дискурса США, репрезентирующего субкультуру, участники которой объединены целым рядом особенностей. Наиболее основополагающей из таких особенностей выступает стремление к творческому самовыражению, преимущественно через музыкальное движение хип-хопа.

Большая популярность хип-хопа (особенно среди молодежи) прослеживается в музыкальных вкусах, стиле одежды, моделях поведения и, следовательно, в языке современных молодых людей. Рэп музыка, являясь основным элементом культуры хип-хопа, постоянно занимает первые места в разнообразных музыкальных рейтингах; исполнители такой музыки становятся ролевыми моделями для подростков, их образ жизни представляется слушателям идеальным; основные современные тренды в одежде, технике, социальном настроении особо культивируются в видеоклипах жанра хип-хоп; слова, отдельные фразы и выражения, а также специфические грамматические конструкции из языка представителей исследуемой субкультуры быстро переходят в языковую картину мира слушающей аудитории.

Зародившись в 70-е годы прошлого века в бедном районе Нью-Йорка среди афроамериканского населения США, хип-хоп в настоящее время популярен во всем мире и, как результат, активно развивается, адаптируясь к различным социальноэкономическим, историческим и культурным особенностям. В сложившейся ситуации быстрого распространения данного дискурсивного жанра вектором его развития в других странах выступает именно американский хип-хоп

дискурс. Оказывая влияние на хип-хоп дискурс отдельных лингвокультур, он, тем не менее, не ограничивает его специфику.

Как сложный культурный феномен хип-хоп имеет свою историю, значительно влияющую на его когнитивно-дискурсивную организацию. Со временем он развился в культурную форму, которая не имеет четких культурных и социальных границ, что, в свою очередь, значительно осложняет теоретическое описание данного феномена. Субкультура реализуется в ряде направлений, в которые входит музыкальная сфера, области визуального и танцевального искусства, а также мода, и широко распространена в мире как в своем аутентичном, так и в измененном виде, с учетом характеристик отдельной лингвокультуры.

Проведенное исследование концептуального и социолингвистического аспектов проявления хип-хопа как сложноорганизованного когнитивно-дискурсивного пространства позволяет рассматривать язык культуры хип-хопа как деятельность и изучить его культурно, социально и исторически обусловленную специфику. В основе хип-хопа лежит целый ряд особенностей: особая бунтарская идеология, экономические, культурные и исторические факторы (неблагоприятные условия жизни, мультикультурная и криминальная среда), социальные и культурные нормы (архаичные ритуалы отдаленных территорий (бывших колоний), представленные в рамках современного общества, мультирелигиозное сообщество), ценности (роскошь, физическая сила, почтение к своим корням и родному району и др.).

Актуальность данной работы обусловлена тем, что хип-хоп дискурс до сих пор не получил полного лингвистического описания. Несмотря на возрастающий интерес исследователей в разных областях гуманитарного знания (педагогика, культурология, лингвистика и др.), научное представление о данном типе дискурса находится на стадии своего формирования. Кроме того, актуальным является исследование концептуального и социолингвистического аспектов проявления хип-хопа, наиболее ярко указывающих на его специфику. Концептуальный аспект позволяет систематизировать основные опорные

концепты и найти объяснение таким характеристикам изначально закрытого сообщества хип-хопа, как его большая распространенность и популярность в мире. Необходимость социолингвистического исследования обусловлена ярко выраженной социальной природой хип-хопа как субкультуры с едиными историей и условиями развития и, как следствие, общими устойчивыми ценностями. Анализ данных аспектов позволит понять и описать специфику хип-хоп дискурса и объяснить причины его популярности, которая выражается не только в копировании активными слушателями образа жизни, стиля и языка представителей субкультуры хип-хопа, но и во встраивании основных ценностей хип-хоп дискурса в их картину мира.

В качестве **гипотезы** исследования выдвигается положение о том, что когнитивно-дискурсивное пространство хип-хопа выступает сложным коммуникативным явлением, лингвосоциокультурные характеристики которого обусловлены историческими, культурными и социальными особенностями субкультуры хип-хопа и находят выражение в концептуальном и социолингвистическом аспектах проявления данного типа дискурса

Цель работы состоит в выявлении и систематизации концептуальных и социолингвистических характеристик хип-хоп дискурса, которые получают свою системную репрезентацию на уровне языковых и визуальных средств и приемов и выступают маркерами ценностных ориентаций представителей субкультуры хип-хопа, транслируемых в рамках его распространения как наиболее популярного жанра мировой поп-культуры.

Объектом исследования выступают концептуальный и социолингвистический аспекты дискурса представителей субкультуры хип-хопа.

Предметом исследования является система языковых и визуальных средств и приемов актуализации концептуального и социолингвистического аспектов хип-хоп дискурса, обуславливающая его специфику как дискурса закрытой субкультуры, с одной стороны, и дискурса открытой культурной формы, с другой.

Реализация сформулированной цели предполагает постановку и решение следующих **задач**:

1. представить имеющийся в гуманитарных исследованиях терминологический аппарат, описывающий песенный дискурс, и систематизировать характеристики, указывающие на жанровую специфику данного типа дискурса;

2. рассмотреть социальные и культурные предпосылки формирования и развития субкультуры хип-хопа, одним из средств трансляции ценностей которой выступает хип-хоп дискурс;

3. охарактеризовать особенности хип-хоп дискурса, репрезентирующего концептосферу представителей отдельного типа субкультуры;

4. выявить и систематизировать концептуальные и социолингвистические характеристики хип-хоп дискурса, а также вербальные и визуальные средства и приемы их дискурсивной актуализации;

5. определить степень и характер воздействия хип-хоп дискурса на социальную группу его активных слушателей в рамках социолингвистического анкетирования.

Теоретико-методологической базой исследования послужили научные работы, в которых описываются и анализируются музыкальный дискурс (Е.В. Алешинская, Г.К. Жукова, А.М. Черемисин, Н.Л. Шевченко, К. Agawu, J. Blacking и др.), песенный дискурс (А.И. Михайлова, Е.А. Осокина, Ю.Е. Плотницкий, О.В. Шевченко и др.), лингвистические особенности хип-хоп (рэп) дискурса (А.В. Богданов, Л.Г. Дуняшева, А.А. Колесников, М.Ю. Титоренко, А.Н. Чурушкина, С.А. Cutler, M. Morgan, M. Newman, C. Keyes, G. Smitherman и др.), социолект (О.В. Фельде, М. Юсселер, T. Luckmann и др.), опорные концепты (В.З. Демьянков, М.Ю. Олешков, Е.А. Селиванова и др.), прецедентные феномены (Н.Ф. Алефиренко, Д.Б. Гудков, Ю.Н. Караулов, В.В. Красных, Ю.Е. Прохоров, Г.Г. Слышкин и др.).

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Хип-хоп дискурс представляет собой особый тип песенного дискурса и определяется как текст с контекстом его создания, распространения и интерпретации, выступающий способом существования и проявления

субкультуры хип-хопа. К основным характеристикам хип-хопа как песенного дискурса относятся активные коммуникативные роли адресата и адресанта, воздействие на адресата, включение в дискурс разных речевых жанров, обращение к актуальным событиям определенного периода времени, аксиологичность, модальность и креолизованность.

2. Хип-хоп дискурс обусловлен спецификой субкультуры хип-хопа, которая выступает результатом исторических, социоэкономических и культурных условий формирования данной субкультуры, зародившейся среди афроамериканского сообщества США. Такими основными историческими и социоэкономическими реалиями являются рабство, расовая сегрегация, движение за права чернокожих, высокий криминальный уровень и бедность. К культурным условиям относятся мультикультурная среда, которая включает в себя людей различных этнических и конфессиональных групп, и афроамериканский английский язык (эбоникс).

3. Когнитивно-дискурсивное пространство хип-хопа основывается на системе опорных концептов (*racism, violence, bragging*), которые являются доминирующими векторами восприятия действительности участниками субкультуры хип-хопа и активными слушателями данного музыкального жанра. Каждый опорный концепт реализуется за счет своей уникальной системы вербальных и визуальных средств и приемов. Общим языковым приемом выступает актуализация концептуальных смыслов за счет стилистически и семантически маркированных единиц, указывающих на неформальный регистр общения. Визуальная семиотическая система проявляется преимущественно для репрезентации концепта *bragging*. Это обусловлено стремлением участников субкультуры хип-хопа к демонстрации своего материального богатства, которое наиболее целостно осуществляется за счет интеграции вербального и визуального компонентов.

4. Хип-хоп дискурс обладает высокой социальной направленностью. В нем отражается современное положение афроамериканского сообщества в США. Для данного типа дискурса характерны быстрая реакция на значимые для участников

субкультуры хип-хопа события и субъективная оценка этих событий. Социальный аспект проявления хип-хоп дискурса наиболее ярко реализуется в использовании прецедентных феноменов, которые указывают на ценностные ориентации участников исследуемой субкультуры. К основным ценностным ориентациям относятся активная общественная позиция, особое представление об идеальной жизни, вера в Бога и ориентация на такие показатели социальной значимости, как отношение к преступной деятельности как к норме, конкурентное поведение в отношении других участников субкультуры и знание современной популярной культуры. Наиболее частотными прецедентными феноменами, профилирующими ценностные ориентации участников хип-хоп дискурса, являются прецедентные имена знаменитых и успешных в спорте, музыке и политике афроамериканцев.

5. Результаты социолингвистического опроса показали, что основной социальной группой активных слушателей хип-хопа являются представители мужского пола, проживающие в разных странах и занимающиеся профессиональной деятельностью разного рода. Их картина мира при регулярном прослушивании песен данного музыкального жанра трансформируется и встраивает в себя опорные концепты хип-хоп дискурса и тесно связанные с ними ценностные ориентиры. Такое воздействие на систему знаний и ценностей проявляется в негативном и положительном аспектах. Негативное влияние, по словам респондентов, может быть связано с преобладанием в хип-хопе морально неприемлемых для общества тем (насилие, одобрение преступности, употребление наркотиков и др.), которые могут послужить моделью агрессивного поведения. Положительное воздействие, согласно результатам анкетирования, заключается в информировании адресатов о вреде наркотиков, последствиях преступной деятельности и расовой дискриминации. Песенные произведения хип-хоп дискурса, по мнению респондентов, также помогают в сложных жизненных ситуациях и способствуют распространению информации о сложностях жизни темнокожего населения США и пониманию своей социальной идентичности (в случаях, когда респондентами выступают слушатели афроамериканского происхождения).

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые:

- дано комплексное описание хип-хопа как особого дискурсивного пространства проявления субкультуры хип-хопа;
- систематизированы и научно описаны концептуальный и социолингвистический аспекты хип-хоп дискурса;
- выявлена система и специфика способов и приемов вербальной и визуальной репрезентации анализируемых аспектов хип-хоп дискурса;
- получена доказательная социолингвистическая информация о степени влияния хип-хоп дискурса на систему знаний, представлений и ценностей активных слушателей.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что полученные результаты исследования концептуальной и социокультурной специфики хип-хоп дискурса вносят вклад в развивающуюся теорию песенного дискурса, а также в современную теорию дискурсивной концептуализации и социолингвистического моделирования. Проведенный анализ хип-хоп дискурса создает основу для изучения других типов песенного дискурса в концептуальном и социолингвистическом аспектах их проявления. Материалы исследования представляется возможным использовать при разработке проблем, связанных с изучением роли афроамериканской культуры США и афроамериканского варианта английского языка в контексте распространения всех направлений хип-хоп культуры.

Практическая ценность исследования связана с тем, что полученные результаты могут быть использованы при подготовке лекционных курсов по теории языка, межкультурной коммуникации, социолингвистике, стилистике, социолингвистическому анализу текста, страноведению. Они представляют важность при выполнении квалификационных работ различного уровня на материале хип-хоп дискурса и других типов песенного дискурса. Результаты исследования могут быть также востребованы специалистами в области психологии, социологии, культурологии и лингводидактики.

Материалом исследования послужили выпущенные с 1988 г. по 2022 г.

песенные произведения американских исполнителей хип-хопа на английском языке. Они являются значимыми музыкальными произведениями для представителей субкультуры хип-хопа, что оценивалось по музыкальным рейтингам, заметкам музыкальных критиков, статьям в СМИ и откликам в социальных сетях. Для проведения анализа также использовались ответы 100 респондентов (активных слушателей хип-хоп жанра, участвующих в обсуждениях связанных с хип-хопом тем на международных форумах) на вопросы социолингвистической анкеты.

В основе диссертационного исследования лежит теоретико-методологическая база концептуальных и социолингвистических исследований. Основными **методами** исследования являются концептуальный и контекстуальный анализ, метод анализа словарных дефиниций, метод мультимодального анализа, а также метод социолингвистического анкетирования.

Апробация результатов исследования. Положения и результаты работы обсуждались на международной научно-практической конференции преподавателей, аспирантов и студентов «Язык в сфере профессиональной коммуникации» (УрФУ, Екатеринбург, 29 апреля 2021 г.), международной научной конференции по когнитивной лингвистике «Язык и мышление в эпоху глобальных перемен» (НГЛУ, Нижний Новгород, 2-4 июня 2021 г.), международной конференции «Интегративные и кросс-культурные подходы к изучению мышления и языка» (РГГУ, Москва, 5–6 апреля 2022 г.), а также на ежегодных заседаниях и научно-методологических семинарах кафедры теории германских и романских языков и прикладной лингвистики Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета (2019–2022 гг.).

По теме исследования опубликовано 7 статей, 5 из них – в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Достоверность полученных результатов обусловлена использованием комплекса современных лингвистических методов исследования, соответствующих поставленным цели и задачам; полной и доказательной

теоретической базой, позволяющей описать специфику объекта исследования; репрезентативным объемом эмпирического материала. Основные теоретические выводы также подтверждаются результатами социолингвистического анкетирования представителей социальной группы—активных слушателей хип-хопа.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной научной литературы и приложения. Общий объем текста составляет 181 страницу.

Во Введении обосновываются актуальность и новизна диссертационного исследования, определяются объект, предмет, цель и задачи, указываются материал и методы исследования, формулируются гипотеза, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы.

В Главе I «Теоретические основы лингвистических исследований хип-хоп дискурса» представлена теоретико-методологическая база исследования, определяется терминологический аппарат, анализируются характеристики песенного дискурса и хип-хоп дискурса. Особое внимание уделяется функциям хип-хоп дискурса.

В Главе II «Хип-хоп дискурс как способ конструирования знаний о мире представителями субкультуры хип-хопа» хип-хоп дискурс представлен относительно концептуальных и социолингвистических аспектов своего проявления, которые получают актуализацию с помощью системы вербальных и визуальных средств и приемов. Результаты проведенного социолингвистического анкетирования позволяют оценить степень и характер воздействия частого прослушивания хип-хопа на реципиентов.

В выводах по параграфам и заключении обобщаются основные результаты проведенного исследования.

В Приложении приводится анкета, используемая для социолингвистического опроса.

Список используемой литературы включает в себя 177 наименований, 79 из которых на английском языке.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ХИП-ХОП ДИСКУРСА

1.1. Песенный дискурс как предмет современного гуманитарного знания

Песенная форма на протяжении всего времени существования человечества остается одним из самых популярных способов передачи эмоций, чувств и, что не менее важно, фактуальной информации, оформленной в определенном художественном виде. Это объясняется, прежде всего, тем, что песенное произведение представляет собой сложный комплекс вербального и мелодичного компонентов и, соответственно, воздействует на разные формы восприятия человека (как визуальное, так и аудиальное). Более того, в сравнении с другими продуктами творчества (картины, театральные постановки, литературные произведения и др.) песенное искусство всегда было более доступным для потребителя направлением искусства. В современном мире к нему можно обратиться в любом месте благодаря развитию технологий, позволяющих слушать, не мешая другим, и интернета, с помощью которого можно найти и прослушать (посмотреть) любую песню.

Песенный жанр, несмотря на свою распространенность, доступность и многовековое существование, не получил широкого научного освещения. Тем не менее, в настоящее время исследовательский интерес к нему постепенно возрастает. К основным гуманитарным направлениям, занимающимся жанром песни, относятся педагогика, лингводидактика, психология, культурология и лингвистика. Каждое из данных направлений придерживается своего приоритетного термина (песенный дискурс или музыкальный дискурс). Такое многообразие сфер исследования обусловлено поликодовой комплексностью, широкой распространенностью изучаемого жанра, а также его направленностью и влиянием на различные возрастные и социальные группы.

В педагогике жанр песни является средством воспитания нравственной и

эстетической культуры детей дошкольного и школьного возраста [Хомякова, 2000; Мальцев, 2003; Левченко, 2006; Шорохова, 2009; Ефремова, 2015; Loveless, 2013, Altun, 2010 и др.]. Исследователи отмечают, что занятие музыкальной деятельностью способствует развитию духовности личности подростка, которая представляет собой «интегративное качество личности, включающее совокупность интеллектуальных, эмоциональных, этических, эстетических свойств, выражающихся в потребности и способности воспроизводить и транслировать усвоенные «общечеловеческие» нормы жизни и социального поведения, направленные на действия во благо других и самосовершенствование» [Левченко, 2006: 8]. Это достигается не только посредством знакомства школьников с различными музыкальными жанрами, стилями и направлениями, но и за счет анализа содержания музыкального произведения, эмоционального переживания музыкального искусства [Ефремова, 2015]. Д. Лавлесс делает акцент на важности применения песенного жанра также при получении высшего образования [Loveless, 2013]. Такой метод, по мнению ученого, способствует более активному включению студентов в образовательный процесс [там же].

В лингводидактике песенный дискурс рассматривается как совокупность песенных текстов с их языковыми особенностями [Филоненко, 2014]. В течение последнего десятилетия он анализируется преимущественно как материал для формирования иноязычной коммуникативной компетенции у студентов [Гнилова, 2001; Логинова, 2006; Филоненко, 2014; Болотова, 2017; Блиева, 2017; Kumar, 2022 и др.]. Проведенные исследования подтверждают, что обращение к данному виду дискурса на занятиях по иностранному языку способствует адаптации студентов к языковой среде и пониманию социокультурных особенностей иноязычного пространства. Это во многом обусловлено тем, что песенный жанр иллюстрирует условия реальной современной коммуникации посредством естественного иноязычного произношения, актуальных лексических единиц и грамматических конструкций в определенном контекстуальном окружении, стилистических фигур для передачи поэтического смысла. Кроме того, подтверждаются преимущества для поддержания стабильного психологического

состояния изучающих иностранный язык. Освоение языка с помощью песен и музыки создает более спокойную и расслабленную атмосферу на занятии и снимает академическое давление на студентов [Kumar, Akhter et al., 2022].

По мнению ученых, для наиболее целесообразного использования аутентичных песен при обучении иностранному языку необходима дидактическая оценка песен с учетом «ведущей интенции текста, ситуации общения, которую он отражает, основных форм речи и лингвостилистических средств» [Болотова, 2017: 8-9]. В качестве основного практического результата лингводидактических исследований выступает указание на способ разработки комплексов упражнений, которые должны акцентироваться на анализе коммуникативной ситуации и употреблении лингвокоммуникативных доминант (фразы с «повышенным коммуникативным потенциалом», используемые в ряде схожих коммуникативных ситуаций). На трудные и не широко распространенные грамматические и лексические конструкции, в свою очередь, следует уделять минимальное количество времени [там же: 9].

В психологии песенный дискурс выступает материалом для исследования воздействия музыки на человека и его деятельность. В психологической науке существует отдельное направление для решения указанной проблемы – музыкальная психология, или психология музыки. Предметом психологии музыки является организация психических процессов в сознании человека при создании музыкального произведения, его воплощении и интерпретации [Тарасов, 1994]. Ученые научно доказали, что музыка оказывает влияние на развитие механизмов памяти, восприятия, эмоций и поведения. Как следствие, результаты исследований реализуются в воспитательном, образовательном, терапевтическом и социальном аспектах, и, тем самым, имеют большую практическую значимость [Вышегородцева, 2001].

Наиболее широко влияние музыки на психологическое состояние представлено в работах зарубежных авторов [Harmat et al, 2008; Thoma et al, 2013; Hole et al, 2015; Raglio et al, 2015 и др.]. Исследования подтверждают, что фоновая инструментальная музыка улучшает когнитивные способности взрослых при

решении определенной задачи [Gold et al, 2013]. Другой эксперимент, проведенный европейскими учеными, свидетельствует, что музыка помогает быстрее справиться со стрессом [Thoma et al, 2013]. В рассматриваемой работе участники эксперимента были разделены на три группы, в одной из которых после взаимодействия со стрессором прослушивалась расслабляющая музыка, в другой – звук ряби воды, и третья группа не получила никакой звуковой стимуляции. В результате музыка оказала влияние на вегетативную нервную систему, и те, кто слушали музыку, быстрее восстановились после взаимодействия со стрессором [там же].

Исследователи также обнаружили, что музыка может выступать безопасным и эффективным инструментом лечения депрессии и тревожного расстройства [Raglio et al, 2015; Hartmann et al, 2022]. Один из экспериментов показал, что прослушивание музыки один час в день пациентами с диагнозом фибромиалгии значительно сокращает чувство физической боли [Onieva-Zafra et al, 2013]. Кроме того, исследования в рамках психологии доказывают положительное влияние классической музыки на качество сна [Harmat et al, 2008] и повышение эффективности спортивной тренировки при прослушивании быстрой музыки [Waterhouse et al, 2010].

В теории и истории культуры применение дискурсивного подхода к изучению музыки позволило ученым выйти за рамки искусствоведческого исследования музыкального произведения, при котором анализируется непосредственно музыкальное произведение в отрыве от экстрамузыкальных факторов, и обратиться к анализу участников музыкальной коммуникации и условий ее функционирования. Одним из первых ученых, обратившихся к песенному дискурсу, является музыковед А.М. Черемисин. Для обозначения данного типа дискурса исследователь выбирает термин «музыкальный дискурс» и рассматривает его как «динамически порождаемое и воспринимаемое, связанное, коммуникативно организованное, целостное музыкально-речевое произведение-знак в совокупности с экстрамузыкальными факторами (прагматическими, социокультурными, психологическими)» [Черемисин, 2004: 10]. Автор исследует

музыкально-коммуникативное событие, которое включает в себя поток музыкально-речевого поведения и такие компоненты музыкально-речевого общения, как личности автора, исполнителя, слушателя, цели общения, условия коммуникации [там же]. Одной из основных составляющих музыкально-речевого поведения, по мнению А.М. Черемисина, является музыкальный дискурс.

Музыковед и философ Г.К. Жукова анализирует и описывает музыкальный дискурс относительно этапов создания музыкального произведения, его распространения, реализации и декодирования аудиторией [Жукова, 2011]. Так, музыкальный дискурс включает в себя следующие компоненты:

- процесс создания музыкального текста, а именно стадию зарождения идеи произведения (онтогенетический аспект), особенности ее становления и реализации (индивидуальные/коллективные, сознательные/бессознательные творческие импульсы), художественный результат;
- сам текст и его исследование (редакторскую работу, текстологический анализ);
- существующие (озвученные авторами либо исполнителями), а также потенциально возможные интерпретации музыкального текста (в виде анализа существующего исполнения либо инструктивного исполнительского анализа методического характера);
- рефлексию, восприятие музыкального текста и его интерпретаций, значение и роль данного текста в культуре (психологический, социальный, статистический анализ, исторический анализ) [там же].

Похожее понимание музыкального дискурса выделяется при социолингвистическом подходе к его исследованию. Е.В. Алешинская, например, трактует музыкальный дискурс как «социальную практику, обозначающую специфические способы репрезентации различных аспектов музыкальной жизни» [Алешинская, 2015: 13]. Данное определение позволяет рассматривать широкий ряд аспектов музыкальной деятельности (коммуникацию при производстве музыкального продукта; его актуализацию в связи с такими экстралингвистическими факторами, как жесты, использование пространства на

сцене или в кадре музыкального видео; реакцию аудитории; письменные и устные рецензии критиков, слушателей, других музыкантов и др.) и выделить такие составляющие музыкального дискурса, как процессы создания музыкального произведения, рассмотрения произведения как конечного продукта, интерпретации данного продукта и реализации мнений слушателей.

Е.В. Алешинская выделяет ряд особенностей музыкального дискурса, которые в полной мере могут быть применимы к песенному дискурсу:

1. представленность дискурса большим количеством разнородных текстов (например, нотная графика, танцевальные скрипты);
2. большое количество участников (музыканты, менеджеры, продюсеры, музыкальные техники и др.);
3. широкое использование невербальных элементов;
4. зависимость употребления конкретных языковых форм от принадлежности участников к определенному музыкальному направлению [Алешинская, 2015].

Феномен музыки также изучается в междисциплинарных областях. Так, представители уфимской психолингвистической школы проводят исследования по определению звуко-цветовой ассоциативности восприятия звуков речи и цветовых закономерностей организации текста, значимости фонетического значения слова и психологических средств воздействия текста в рамках музыкального дискурса [Иванченко, 2001; Кочетова, 2011, Рогожникова, 2012].

В других лингвистических направлениях песенный дискурс также служит материалом для построения и описания концептосферы говорящих на определенном языке [Смоленцева, 2009; Мензаирова, 2010; Муратова, 2010; Приходько, 2011 и др.]. В представленных работах изучаются средства вербализации важных ценностных концептов («смерть», «любовь», «ненависть», «женщина» и др.). Ряд исследователей занимается такими аспектами анализа песенного дискурса, как лингвокультурные характеристики современных песен [Плотницкий, 2005], актуализация концептосферы современной молодежной субкультуры [Шевченко, 2009], конструирование гендера в афроамериканском

песенном дискурсе [Дуняшева, 2012], прагматические, этические, лингвopsихологические аспекты выражения речевой агрессии [Михайлова, 2019].

Ю.Е. Плотницкий делает вывод, что современный песенный дискурс схож с дискурсом лирической поэзии, тем самым подчеркивая связь жанровой конструкции данных двух типов дискурса и общую функцию достижения эмоционально-чувственного эффекта [Плотницкий, 2005]. Кроме того, ученый делает акцент на определении песенного дискурса как вида креолизованного текста, сочетающего в себе вербальный и мелодические компоненты [там же].

О.В. Шевченко, указывая на сложную лингвосемиотическую систему песенного дискурса, отмечает важность рассмотрения лингвистических (тематика и структура произведений) и экстралингвистических (ситуация воспроизведения и восприятия песни) характеристик песенного произведения [Шевченко, 2009]. Концептосфера современной молодежи, по результатам анализа О.В. Шевченко, представлена тремя группами концептов, которые включают в себя поведенческую, социальную и эмоциональную группы [там же].

Л.Г. Дуняшева рассматривает гендерное конструирование в песенном дискурсе, отмечая, что песенное произведение является способом передачи культурных ценностей и социальных норм. Исследуя такие жанры песенного дискурса, как блюз и рэп, автор приходит к выводу, что гендер как элемент самоидентичности связан также с понятием расы и социальным статусом [Дуняшева, 2012]. В исследовании выявляются и систематизируются языковые средства репрезентации гендера в данных жанрах афроамериканского песенного дискурса, которые включают тематические сферы, типизированные сценарии, гендерные стереотипы и архетипы, лексическое наполнение и стилистическую тональность текстов [там же].

В рамках исследований речевой агрессии в песенном дискурсе выявлено, что она обусловлена мировоззренческими характеристиками исполнителей и слушателей песенного произведения. А.И. Михайлова при анализе актуализации речевой агрессии в рамках рок и поп жанров русскоязычного песенного дискурса выделяет такие аспекты, как прагматический, этический и

лингвopsихологический [Михайлова, 2019]. Прагматический аспект представлен выражением грубого отношения к референту высказывания, этический реализован посредством нарушения коммуникативных норм, лингвopsихологический аспект «основан на выражении соответствующего морально-психологического состояния героя или трансляции деструктивных и девиантных аксиологических установок» [там же, 6-7].

Таким образом, на современном этапе развития гуманитарного знания песенный (или музыкальный в зависимости от фокуса изучения) дискурс как объект исследования находится в стадии формирования. В отличие от понимания песенного дискурса как инструмента воспитания школьников (педагогика), изучения иностранных языков (лингводидактика), лечения психических расстройств (психология) и элемента музыкально-коммуникативного события (культурология), в лингвистике песенный жанр рассматривается преимущественно как дискурсивное пространство, т.е. исследуются как лингвистические, так и экстралингвистические способы его проявления в диахроническом аспекте.

В силу того, что большинство научных работ фокусируется на определенном аспекте (концептосфера определенной группы людей, проявление речевой агрессии, гендерное конструирование) или жанре (современная песня, англоязычный песенный дискурс, афроамериканский песенный дискурс) песенного дискурса, отсутствует системное описание песенного дискурса, которое обосновывает четкое разделение единиц номинации анализируемого явления (песенный дискурс, музыкальный дискурс) и выявляет характеристики основных особенностей песенного дискурса.

1.2. Терминологическая представленность песенного дискурса в лингвистических исследованиях

Достаточно короткий период исследований песенного дискурса (1990-е гг. – настоящее время) обуславливает не только неполную степень описания данного

типа дискурса и его специфики в рамках современной лингвистики, но также отсутствие общего термина для его обозначения. Сложившаяся ситуация доказывает, что самым противоречивым термином как в зарубежном, так и в отечественном языкознании остается номинативная единица для обозначения музыкального (песенного) произведения, содержащего вербальный и невербальный компоненты (мелодический и визуальный).

Анализ зарубежных источников показал, что большинство работ по песенному (музыкальному) дискурсу проводится в области семиотики музыки [Blacking, 1982; Tagg, 1982; Nattiez, 1990; Agawu, 2009].

Так, Дж. Блекинг пользуется термином «музыкальный дискурс» (*musical discourse*) и выделяет два типа музыкального дискурса: дискурс о музыке (*discourse about music*) и дискурс музыки (*discourse of music*) [Blacking, 1982]. Дискурс о музыке представляет собой рефлексия о музыке с позиций политики, религии, социологии и др., которая всегда субъективна и не всегда может относиться к музыкальному дискурсу, т.к. вербальное обсуждение музыки является отдельной от музыки деятельностью. Дискурс музыки, в свою очередь, охватывает процессы создания, исполнения и интерпретации музыки в совокупности с их контекстом, т.е. с социальными, культурными, историческими и другими факторами [там же].

С позиции другого подхода оценивает музыку Ф. Тагг [Tagg, 1982]. Согласно ученому, музыка является формой коммуникации, посредством которой авторы и исполнители кодируют информацию, а слушающие ее декодируют. Автор подчеркивает, что такая информация может включать в себя определенные оценки, отношения и поведенческие паттерны [там же].

Американский ученый К. Агаву описывает три значения музыки как дискурса [Agawu, 2009]. С первой точки зрения, музыкальный дискурс может интерпретироваться как последовательность взаимосвязанных музыкальных событий. Во-вторых, музыкальный дискурс понимается как последовательность «предложений» (*sequence of sentences*) [там же]. «Предложением» в музыковедении, согласно исследователю, выступает смысловой отрезок

музыкального произведения. В-третьих, музыкальный дискурс, по определению К. Агаву, схож с дискурсом о музыке, сущность которого описывается Дж. Блэкингом [Blacking, 1982]. Он представляет собой вербальное обсуждение музыки с опорой на философские и лингвистические основы в рамках определенных дисциплин [Agawu, 2009].

В российском научном сообществе исследуемый дискурс терминологически обозначается по-разному, а именно как музыкальный, песенный и музыкально-поэтический дискурс.

Использование термина «музыкальный дискурс» характерно для изучения текстов песен с учетом экстралингвистических условий, а также лингвистического анализа ситуаций, напрямую не связанных с музыкальной деятельностью. Музыкальный дискурс рассматривается как вид институционального дискурса, который имеет точки пересечения с другими типами дискурса. Он понимается как тип профессионального дискурса, цель которого заключается в решении задач, требующих специальной подготовки и профессиональных знаний в музыкальной деятельности [Черемисин, 2004; Алешинская, 2008; Жукова, 2011]. Соответственно, в фокусе внимания исследователей находится общение на уровне «профессионал-профессионал», а не общение в рамках дихотомии «музыкант-слушатель», которое оказывает влияние на язык определенного сообщества людей, предпочитающих музыку того или иного стиля.

Особым типом музыкального дискурса выступает музыкальное выступление в театре. Оно предполагает смешение музыкального и театрального дискурсов. Данная интеграция обуславливает тот факт, что в театрах за большой период их существования выработались свои категориальные признаки [Борботько, 2015], которые влияют на музыкальный дискурс и в то же время находятся под его влиянием. К таким признакам можно отнести знаковость и синтетичность. Знаковость предполагает рассмотрение театрального дискурса как семиотической системы, с помощью которой осуществляется передача сразу нескольких информационных сообщений (через актерскую игру, музыкальное

сопровождение, декорации и т.д.) [там же]. Синкретичность, в свою очередь, заключается во взаимодействии и взаимовлиянии нескольких форм сценического искусства (музыка, танец, актерская игра и т.д.) [там же].

С развитием средств массовой информации музыкальный дискурс в значительной степени интегрируется с медийным дискурсом. Вследствие своей реализации на различных каналах массовой коммуникации музыкальный дискурс как социальная практика приобретает специфику медийности [Шевченко, 2019], что выражается в таких жанрах, как музыкальный журнал, музыкальная передача и др. Данная специфика проявляется в целом ряде особенностей медиатекста, которые приобретаются музыкальным дискурсом. К основным относятся открытость, массовость и мультимодальность. Музыкальный медиадискурс в жанрах «музыкальные интервью», «музыкальные статьи», «музыкальные рецензии» и др. транслирует основные этапы создания музыкального продукта (создание, распространение и восприятие) [там же].

Термин «песенный дискурс», в свою очередь, используется в более узком смысле. Он не включает в себя такие жанры и коммуникативные ситуации, как заметки в музыкальных журналах, коммуникация о музыке, коммуникация в рамках создания музыкального продукта и т.д. Так, Л.Г. Дуняшева определяет песенный дискурс как «текст в совокупности с контекстами его создания и интерпретации, включая эффект, производимый им на слушающего в определенном историко-культурном контексте» [Дуняшева, 2014: 10]. Представление о песенном дискурсе в диссертационной работе О.В. Шевченко также включает в себя контекстное окружение текста песни [Шевченко, 2009а]. Исследователем подчеркивается, что продукт англоязычного песенного дискурса находится под влиянием экстралингвистических параметров коммуникативной ситуации [там же]. Такой феномен обуславливает выделение нескольких жанров песенного дискурса (рок, поп и рэп) [Шевченко, 2009б].

А.И. Михайлова при анализе речевой агрессии в песенном дискурсе также делает акцент на культурно-историческом контексте исследуемого вида дискурса [Михайлова, 2019]. Согласно автору, специфика песенного произведения

заключается в «единстве формы, содержания текста и контекста» [там же: 8]. Схожим взглядом на понятие песенного дискурса руководствуется Ю.Е. Плотницкий при описании лингвокультурных и лингвостилистических характеристик современного англоязычного песенного дискурсивного пространства. Ученый подчеркивает креолизованность текста песни, т.е. включение в него вербального и невербального компонентов [Плотницкий, 2005].

Е.А. Осокина, основываясь на вышеописанных характеристиках песенного дискурса, предлагает более подробное определение исследуемого понятия. В силу того, что песенный дискурс относится к бытийному дискурсу, представляется важным рассматривать разноаспектные характеристики песенного текста как продукта дискурса [Осокина, 2021]. Так, песенный дискурс трактуется как «вербально и музыкально опосредованная коммуникация, которая предполагает в качестве участников авторов, исполнителей и слушателей, имеет социальные, национальные, временные, географические характеристики и нацелена на передачу культурных ценностей» [там же: 54].

Понятие песенного дискурса не используется для анализа процесса создания музыкального произведения и коммуникации между участниками дискурса. Данный термин преимущественно применяется для исследования текстов как продукта музыкальной деятельности в рамках опосредованной коммуникации.

Термин «музыкально-поэтический дискурс» (или музыкальный поэтический дискурс) [Подрядова, 2012; Шапинская, 2015; Михайлова, 2019 и др.] представляется синонимичным понятию песенного дискурса. Он используется для обозначения дискурса, включающего в себя два равноправных компонента: тексты как словесное художественное творчество (поэзия) в совокупности с экстраязыковыми условиями и инструментальную мелодию (музыкальный аспект). Использование данного термина позволяет делать акцент на семиотической гибридации песен.

Таким образом, разнообразие в номинации анализируемого типа дискурса указывает на процесс становления термина и его многоаспектность.

В зарубежной литературе музыка в основном исследуется в рамках семиотики и терминологически представлена понятием «музыкальный дискурс», под которым понимается обсуждение музыки. В отечественной традиции, в отличие от зарубежной, отсутствует единый общепринятый термин. В лингвистике используются преимущественно три термина («музыкальный дискурс», «музыкально-поэтический дискурс» и «песенный дискурс»), которые характеризуются синонимической близостью, но тем не менее, закреплены за определенной областью научного анализа.

Музыкальный дискурс в качестве рабочего понятия ряда исследований охватывает более широкое поле текстов на тему музыки, в отличие от музыкально-поэтического и песенного дискурсов, изучение которых предполагает работу с песенными текстами совместно с контекстами их создания и интерпретации. В рамках настоящего диссертационного исследования представляется целесообразным использовать термин «песенный дискурс». Это обусловлено тем, что предметом исследования выступает песенный текст как единство вербальной и невербальной семиотических систем с историческими и культурными условиями его создания и восприятия в таком типе песенного дискурса, как хип-хоп, который репрезентирует особенности формирования и проявления социальной группы (субкультуры) людей с общей системой знаний, представлений и ценностей.

1.3. Жанровые особенности песенного дискурса

Песенный дискурс характеризуется особой жанровой спецификой. Он представляет собой гибридный жанр. Данная специфика обусловлена тем, что по своей структуре песенный дискурс имеет общие и отличительные черты с дискурсом поэтических произведений, по эмотивной направленности – с дискурсом лирического стихотворения.

К основным общим характеристикам современного песенного и лирического дискурсов относятся, прежде всего, следующие:

1. особенности ритмико-композиционного построения (любое поэтическое произведение обладает рифмой, на письме структура выражена строфами);

2. специфические способы выражения авторской позиции (многозначность, метафоричность, образность и другие элементы, свойственные художественной речи) [Кострюкова, 2007];

3. наличие подтекста (художественный мир как стихотворного, так и песенного текстов взаимодействует с представлениями адресата, оставляя ему место для воображения и предоставляя возможность по-своему интерпретировать авторский замысел) [там же];

4. интертекстуальность (двухчастная структура (куплет, припев), схожесть тематики (любовь, дружба, свобода, достоинство), типичные мотивы лирики (ностальгия, одиночество), ссылки на другие тексты) [Шевченко, 2009];

5. адресованность (направленность как песни, так и стихотворения на реального/вымышленного субъекта) [Кучукова, 2004];

6. эмоциональное воздействие на читателя/слушателя.

Наряду с вышперечисленными общими характеристиками песенный дискурс обладает целым рядом отличительных, нехарактерных для других жанров лирики черт. Это прежде всего:

1. активная коммуникативная роль адресата (для читателя литературного произведения важна фигура автора и его замысел; песенный текст, в свою очередь, не ставит акцент на образе автора, т.к. стремится привлечь слушателя к соавторству);

2. включение в песню различных речевых жанров, реализуемых с помощью коммуникативных стратегий, тактик и приемов, соответствующих коммуникативным целям этих жанров (угроза, поздравление, клятва, призыв к действиям и т.д.);

3. связь с временем исполнения (песня быстро реагирует на изменения, происходящие в обществе и языке, в ней отражаются актуальные реалии жизни и живая речь; песня рассчитана на немедленное восприятие, что во многом

объясняется спецификой песенного жанра, принадлежащего массовой культуре и рассчитанного на массового слушателя);

4. влияние на слушателей (популярная музыка не только отображает ситуацию в современном обществе, но и формирует речевую культуру слушателей) [Полежаева, 2011];

5. аксиологичность (отражение ценностей и антиценностей лингвокультуры посредством создания специфических образов и стиля) [Дуняшева, 2012];

6. исполнение песни может трактоваться как коммуникативное событие, в котором присутствует продуцент (автор или исполнитель) и реципиент (аудитория) (коммуникация в рамках песенного дискурса заключается не только в передаче информации от продуцента к реципиенту, но и во взаимовлиянии сторон, которое всегда имеет определенный результат);

7. модальность как категория, выражающая отношение исполнителя к действительности (авторы песен (как и поэты) эксплицитно и имплицитно передают свои взгляды слушателям (читателям): «лирика за много веков своего существования стала наилучшей формой выражения внутреннего состояния художника» [Степанов, 1988: 245]);

8. креолизованность (информация передается посредством не только языковой системы, но и с помощью других семиотических систем: -мелодического компонента [Плотницкий, 2005] и при наличии видеоряда, сопровождающего песенное произведение, визуального компонента).

Жанровое пространство современного песенного дискурса представлено тремя направлениями: поп, рок и хип-хоп, или рэп. Наряду с общими характеристиками и особенностями в дискурсах поп, рок и хип-хоп музыки проявляются определенные типологические отличия. Одним из наиболее существенных является тот факт, что дискурсивное пространство популярной музыки охватывает разные стили эстрадной музыки, которые продолжают появляться и изменяться, и направлено на разнородную в социокультурном плане аудиторию. Рок и хип-хоп дискурсы, в свою очередь, основаны на желании

выразить протест и указать на необходимость перемен. Соответственно, они имеют собственную хорошо прослеживаемую историю и достаточно ограниченное число участников с похожей системой знаний и специфическими ценностями. Так, в отличие от жанра поп музыки, направленной на массовую аудиторию, жанры рок и рэп музыки направлены на определенную категорию слушателей.

Таким образом, песенный дискурс имеет комплексную жанровую организацию, включая в себя поэзию, прозу, музыку, театральное творчество и видео оформление. Как следствие, он обладает схожими чертами с такими типами художественного дискурса, как лирический и поэтический. Специфические особенности песенного дискурса характерны для всех его основных жанров: дискурсов поп, рок и хип-хоп музыки. Это, прежде всего, активные коммуникативные роли адресата и адресанта, воздействие на адресата, включение в дискурс разных речевых жанров, обращение к актуальным событиям определенного периода времени, аксиологичность, модальность и креолизованность.

Все представленные жанры песенного дискурса обладают четко выраженной спецификой. Хип-хоп дискурс, в свою очередь, выступает наиболее социально обусловленным типом. Это объясняется тем, что хип-хоп выходит за рамки музыкального направления и является формой проявления определенной социальной группы людей, объединенных общей историей, культурой и, следовательно, системой знаний, представлений и ценностей. В рамках проведенного исследования хип-хоп дискурс определяется как особый тип песенного дискурса, который представляет собой текст с социально обусловленным контекстом его создания, распространения и интерпретации и выступает способом существования и проявления определенной культурной формы (субкультуры).

1.4. Хип-хоп как дискурсивное пространство проявления (пост) субкультуры

1.4.1. Степень разработанности проблемы теоретического описания хип-хоп дискурса

Хип-хоп как молодое, но популярное культурное направление до сих пор не получил своего всестороннего теоретического описания. Наиболее разработано понимание данного культурного феномена в зарубежной науке (преимущественно в США). Исследованием хип-хопа занимаются в рамках таких направлений, как культурология, история, музыковедение, феминология и лингвистика.

В культурологии наиболее опорным исследованием выступает монография *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* [Rose, 1994]. В ней описывается история жанра, с междисциплинарной позиции доказывается важная роль языка в анализе музыки и культурного контекста.

Для анализа культурных и социальных аспектов хип-хопа значимыми классическими трудами считаются *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture* [Kitwana, 2002], *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* [Chang, 2005] и *Hip Hop Matters* [Watkins, 2006]. Основной акцент в них делается на истории и условиях формирования хип-хопа и участниках данного дискурса. Хип-хоп описывается как культура, зародившаяся в 1970-х годах в афроамериканской и латиноамериканской уличной среде Бронкса, района Нью-Йорка, и являющаяся репрезентацией «дворовой», или уличной, жизни. В обозначенных теоретических трудах выделяются следующие основные социально-культурные факторы, которые лежат в основе зарождения хип-хопа:

- неблагополучные социальные условия;
- мультикультурная и криминальная репродуктивная среда, которая включает в себя людей различных этнических и конфессиональных начал, находящихся в поисках самовыражения;
- архаичные ритуалы и культурные традиции, представленные через

призму современного города;

- бунтарский протестный характер движения.

Описанные социально-культурные факторы обуславливают стремление выразить свой протест, свое разочарование и свои ожидания на новом языке, что впоследствии объединило молодежь многонациональной среды гетто в формировании новой культурной формы хип-хопа. Участниками субкультуры являются преимущественно афроамериканцы, живущие в бедных районах США и не получившие качественного образования вследствие многолетнего системного притеснения белым населением. Данные факторы также являются основными мотивами произведений анализируемой субкультуры.

Представляется также важным отметить актуальность изучения хип-хопа с позиции феминистских исследований. Так, работа Д. Морган *When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down* [Morgan, 2000] считается фундаментом всех последующих трудов в этой области. Одним из таких трудов является монография Г. Пью *Check It While I Wreck It: Black Womanhood, Hip-Hop Culture, and the Public Sphere* [Pough, 2004]. Она посвящена изучению возможностей реализации женщин-артистов в рэп музыке. В работе *Pimps Up, Hoes Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women* доказывается гипотеза о процветании сексизма, расизма и мизогинии в текстах хип-хоп культуры [Sharpley-Whiting, 2008].

В результате, исследователи приходят к противоречивым заключениям: с одной стороны, хип-хоп представляет собой благоприятную среду для реализации женщин как артистов; с другой стороны, в текстах хип-хоп музыки дискриминация женщин является одним из основных мотивов.

В зарубежной лингвистике хип-хоп часто анализируется в рамках тесного взаимодействия языка и социальных и культурных аспектов. Наиболее ранние работы посвящены связи современного языка хип-хопа и афроамериканского диалекта английского языка, который считается основой языка рэп музыки [Morgan, 1998, 2001; Smitherman, 1997]. В данных исследованиях доказывается преобладание коммуникативных практик, анализируются языковые формы,

которые формируют идентичность сообщества хип-хопа. Зарубежные ученые также рассматривают хип-хоп дискурс как вид креолизованного текста, при создании которого используется такая семиотическая система, как мелодия с характерным для данного типа дискурса ритмом и темпом [Keyes, 2002; Newman 2002].

В российских гуманитарных исследованиях хип-хоп преимущественно анализируется в рамках культурологии и лингвистики.

В культурологии он рассматривается как субкультура и открытая культурная форма, практики которой позволяют молодым людям социализироваться [Иванов, 2012]. Кроме того, культура хип-хопа изучается как культура одной из основных современных социальных групп молодых людей, именно на примере хип-хопа выявляются особенности современных субкультур [Родионов, 2000; Мельник, 2007; Чжин, 2015]. Культуролог Х.Д. Чжин доказывает, что музыка выступает фактором формирования молодежной субкультуры [Чжин, 2015]. Опираясь на данное утверждение, ученый выделяет такие субкультуры, как хип-хоп, панки (панк-рок), тектоники (электро-хауз) и др. Одним из теоретических положений выступает утверждение о том, что предпочтения в музыке характеризуют художественные потребности людей и становятся основанием для развития групповых отношений [там же]. Рассматривая особенности молодежных субкультур, Л.И. Мельник приходит к выводу, что хип-хоп как «способ социокультурного бытия современной молодежи» более позитивно влияет на слушателей в отличие от других субкультур [Мельник, 2007: 9-10]. Из-за смешения форм (танец, визуальное искусство, музыка) образуется широкое пространство для самовыражения, что предотвращает развитие девиации и снижает уровень агрессии. Тем не менее, коммерциализация жанра может привести к потере такого позитивного заряда [там же].

В российской лингвистике продукты направления хип-хопа являются материалом для прагмалингвистического исследования маскулинного дискурса [Чурушкина, 2012]. При анализе хип-хоп культуры Германии А.Н. Чурушкина

заклучает, что она отражает специфическую мужскую систему ценностей, которая реализуется вербально посредством таких коммуникативных стратегий, как самопрезентация, агрессия, психологическое доминирование, цинизм и категоричность высказываний [там же].

М.Ю. Титоренко для описания когнитивного уровня языковой личности подростка посредством анализа сленговой лексики выделяет такие фреймы, как «наркотические вещества в культуре хип-хоп», «хулиганство/бандитизм в культуре хип-хоп», «элементы стиля в культуре хип-хоп», «музыка и граффити в культуре хип-хоп», «автомобили в культуре хип-хоп» [Титоренко, 2003]. Представленные фреймы, по мнению ученого, конструируют картину мира участников субкультуры хип-хопа [там же].

Хип-хоп рассматривается как жанр афроамериканского песенного дискурса наряду с блюзом [Дуняшева, 2012]. Языковые особенности рэпа как жанра песенного дискурса характеризуются смешением афроамериканского английского (эбоникс) и американского английского языков [Богданов, 2007; Дуняшева, 2012; Колесников, 2016]. Исследуя конструирование гендера в дискурсе рэпа, Л.Г. Дуняшева выявляет тенденцию к дисфемизации, которая актуализируется посредством вульгаризмов и табуированной лексики. Такие языковые средства, по мнению ученого, влияют на маскулинизацию женственности в женском хип-хопе и объективацию образа женщины в мужском [Дуняшева, 2012].

Хип-хоп также изучается как форма коммуникации в определенной социальной группе [Колесников, 2016]. В песенные произведения жанра рэп закладываются социокультурные особенности хип-хопа как социальной группы и культурной формы [там же]. А.В. Богданов также делает акцент на наличие «закодированной информации» в текстах хип-хоп дискурса (рэп дискурса в терминологии ученого) [Богданов, 2007: 2]. Автор определяет и описывает базовые концепты афроамериканского рэп-дискурса и классифицирует их в такие группы, как избранность, преступность, дружба, мобильность и религиозность [там же].

Таким образом, хип-хоп как предмет теоретического описания находится в

стадии своего становления. В рамках разных научных направлений анализируются история жанра (культурология), условия его формирования и характеристика участников субкультуры хип-хопа (социология), условия реализации женщин в рэп музыке и распространенность идеологий (сексизм, расизм), разделяющих людей на угнетающих и угнетенных (феминология). Лингвистические исследования, в свою очередь, преимущественно фокусируются на концептосфере определенной группы людей (концептуальные исследования) и социокультурных аспектах (социолингвистика).

Несмотря на имеющиеся описания некоторых особенностей хип-хоп дискурса, рассмотренные работы делают акцент на отдельных его характеристиках, а не рассматривают хип-хоп дискурс в рамках комплексного подхода. Как следствие, упускается трактовка хип-хоп дискурса как дискурса репрезентации субкультуры хип-хопа США со своей историей формирования и системой общих знаний, представлений и ценностей. Не получила также должного теоретического описания система концептов, за счет которой конструируется система мировоззрения участников субкультуры хип-хопа. Данное описание позволит выявить систему социокультурных кодов, которые очерчивают границы изучаемой группы и транслируют основные ценностные ориентиры ее участников.

1.4.2. Основные аспекты формирования и функционирования хип-хоп дискурса

1.4.2.1. Социальный аспект хип-хоп культуры как концептуальная основа хип-хоп дискурса

Культура хип-хопа, как и многие другие сферы музыкальной культуры (рок, электронная музыка, рэги и др.), зародилась посредством объединения людей и послужила основой формирования особой социальной группой. Тем не менее, представляется возможным отметить более высокую социальную направленность именно хип-хопа и, как следствие, необходимость анализа социального аспекта

его проявления. Это объясняется тем, что хип-хоп – это не только сближение людей со схожими интересами, но и людей с общей историей, живущих в одинаковых экономических условиях и разделяющих общие проблемы, связанные с социальным притеснением со стороны расового большинства. Культурный компонент (музыка, танец и визуальное искусство) усиливает такую общность. Описанная характеристика хип-хопа позволяет трактовать культуру как субкультуру, т.е. группу носителей части общей культуры, отличающейся от основной системы ценностных установок.

Понимание хип-хопа как отдельной субкультуры обуславливает возможность выделения следующих черт, характерных для молодежных субкультурных образований: своеобразный стиль жизни и поведения; специфические нормы и ценности, которые приводят участников к следованию нонконформизму; особая атрибутика и стиль одежды как маркер «своих» и «чужих»; наличие своего центра, генерирующего идеи субкультуры (в хип-хопе это популярные исполнители, транслирующие определенные ценности в творчестве) [Левикова, 2004].

В свою очередь, трактовка хип-хопа как постсубкультуры определяется современной постмодернистской стадией развития субкультур. С учетом данного проявления хип-хопа он рассматривается как постсубкультурное образование и определяется как «динамическое, циклически развивающееся, гедонистически направленное субкультурное явление, взаимодействующее с мейнстримом и не носящее антисоциальный характер» [Жаркова, 2013: 10]. Соответственно, современному хип-хопу присущи основные характеристики массовой культуры: он рассчитан на массового потребителя, носит коммерческий характер, организует потребительский спрос, оперативно реагирует на социальные изменения, продукты хип-хопа характеризуются серийностью и стандартностью, т.е. реализуются с быстрой скоростью и однотипны. Одновременно с этим хип-хоп не удовлетворяет потребности массового сознания, т.к. он «обнаруживает стремление к преодолению обезличивания и омассовления; декларирует реальное мировосприятие и мироотражение, предлагая виды «живой» активности, как

альтернативу виртуальной; обозначает способы интерактивности, отличные от постмодернистского мировоззрения с его смысловым и иерархическим несоответствием ценностно-нормативной системе культуры традиционной» [Мельник, 2007: 9].

Данная специфика во многом обуславливает комплексный характер хип-хопа: с одной стороны, это социально обособленное закрытое сообщество, с другой – открытая организация, стремящаяся к взаимодействию с другими культурными формами.

Рассмотренные подходы к определению сущности хип-хопа указывают на его сложный характер, что включает в себя закрытость субкультуры и открытость, и динамичность постсубкультуры. Тем не менее, вне зависимости от подхода к рассмотрению хип-хопа данное сообщество можно охарактеризовать как отдельную социальную группу, на основе которой зародилась (пост)субкультура. Т.П. Кожелупенко определяет субкультуру как «коммуникативную систему с вертикальным социальным, региональным и историко-стадиальным членением, выражающуюся в своде накопленных идеологией ценностей группы людей, объединенных специфическими интересами, определяющими их мировоззрение» [Кожелупенко, 2009: 11]. Данное понимание субкультуры наиболее эксплицитно характеризует (пост)субкультуру хип-хопа.

Представляется возможным выделить следующие особенности хип-хопа, которые соответствуют критериям, указывающим на его тесную взаимосвязь с отдельной социальной группой и позволяющим описать социальный аспект отдельного сформированного сообщества:

- групповая принадлежность (социально-экономический статус, поколение, пол, членство в какой-либо организации);
- исторический фон (социально-историческая ситуация) [Юсселер, 1987: 145-147];
- ценностная ориентация (представления и идеи, возникающие вследствие принадлежности говорящего к группе, слою, классу);

– обусловленность определенным стилем жизни.

Групповая принадлежность хип-хопа объясняется примерно общим для них социально-экономическим статусом, что выражено в низком доходе, недоступности и отсутствии высшего образования и, следовательно, низком уровне жизни. Кроме того, в сообществе хип-хопа существуют маркеры идентификации «своего» (одежда, язык, стиль поведения и др.), по которым считается негласное членство в субкультуре.

Общий исторический фон заключается в таких социально-исторических феноменах, как зарождение хип-хопа в постсегрегационное общество США среди подавляемого афроамериканского населения, историческая память которого связана с рабством в США (1619-1865 гг.), в исторически бедных районах и в период высокого криминального уровня, являющегося следствием политики государства того времени.

Ценностная ориентация выражается в общности идей и основных мотивов творчества участников сообщества хип-хопа. Вследствие общего исторического фона и социального положения основными темами, распространенными в хип-хопе, выступают дискриминация афроамериканцев на уровне всех социальных институтов (медицина, образование, социальное обслуживание, силовые структуры и др.), преступность как результат неблагоприятных социально-экономических условий, стремление выразить протест против существующей системы, предметы роскоши и богатства как признак успеха и перехода с низкого социального уровня на более высокий.

Вышеописанные факторы определяют общий для участников хип-хопа стиль жизни. Он характеризуется вовлеченностью в преступный мир, употреблением наркотиков, ношением при себе оружия, пристрастием к определенным брендам высокого ценового сегмента, характерным внешним видом (широкие штаны, кроссовки с логотипами популярных брендов, золотые цепи на шее, кепки козырьком назад и др.) и высокой религиозностью.

Таким образом, несмотря на сложную организацию субкультуры хип-хопа, которая сочетает в себе закрытость и обособленность от массовой культуры и

стремление к кооперации с другими формами культуры (понятия субкультуры и постсубкультуры), хип-хоп дискурс характеризуется высокой социальной и культурной направленностью. Это объясняется соответствием хип-хопа критериям, позволяющим очертить границы и, как следствие, описать отдельную социальную группу. Так, участники субкультуры хип-хопа имеют примерно одинаковый социально-экономический уровень, обусловленный целым рядом общих социально-исторических факторов (постсегрегационное общество, высокий уровень преступности и низкий уровень жизни). Социокультурный потенциал хип-хопа выражается в определенных ценностных ориентациях участников субкультуры (расизм, религиозность, принятие преступной деятельности как нормы и др.), которые определяют стиль жизни и поведение представителей изучаемого сообщества, основными формами проявления которого являются вовлеченность в преступный мир, употребление наркотиков, демонстрация оружия, дорогих брендов и внешний вид. Вышеперечисленные факторы социальной направленности хип-хопа формируют концептуальную основу хип-хоп дискурса и выступают важными аспектами реальности, конструируемой данным типом дискурса для участников исследуемой субкультуры.

1.4.2.2. Формы проявления хип-хоп культуры

Многими исследователями хип-хоп определяется как культурное направление [Богданов, 2007; Дуняшева, 2012; Цыгина, 2015; Штепа, 2010], которое выражается в нескольких формах искусства. В своей совокупности они охватывают танцевальное искусство (брейкинг, или брейк-данс), визуальное искусство (граффити) и музыкальное искусство (эмсиинг (англ. *MCing*), или рэп и диджеинг (англ. *DJing*)).

Брейкинг, или брейк-данс – это уличный танец, который с начала хип-хоп времен сопровождает данную субкультуру. Он является основой всех других уличных танцев. Брейк-данс также считается популярным направлением танцев

как среди профессиональных танцоров, так и среди детей. Ежегодно проводятся соревнования внутри различных стран и всемирные чемпионаты (*World Bboy Classic, Red Bull BC One*).

Граффити (искусство рисовать на стенах) на сегодняшний день стало полноправным ответвлением визуального искусства. Оно вышло за пределы нелегальной деятельности: часто проводятся официальные выставки граффити искусства, совершаются финансовые сделки купли-продажи, сформировалось целое направление стритарта.

Эмсиинг, или рэп (ритмичный речитатив) представляет собой сочетание слов и музыки, когда исполнитель под ритмы начитывает импровизированные (фристайл) или заранее придуманные слова. Рэп первоначально создавался спонтанно: рэперы, или ЭмСи (англ. *MC – Master of Ceremonies*) на ходу читали свои рифмы под биты, созданные диджеями.

Рэп музыка является наиболее распространенным направлением культуры хип-хопа. Она чаще, чем другие направления выходит за пределы субкультуры и находит свое место среди слушателей вне определенной группы. Так, по данным американского журнала *Billboard*, посвященного музыкальной индустрии, в рейтинг 100 самых популярных песен 2018 года *Hot 100 Songs* попали 53 композиции в стиле рэп, в рейтинг 2019 г. – 49, в рейтинг 2020 – 46, в рейтинг 2021 – 44 [Billboard, 2020].

Диджеинг зародился как искусство управления музыкой, звуками и ритмами посредством электронных и виниловых пластинок. На современном этапе развития данной жанровой формы диджеинг преимущественно популярен среди пользователей виниловых пластинок, поклонников аналогового звучания и любителей старой школы хип-хопа. Примерно до 2000-х гг. в составе каждой хип-хоп группы был свой диджей, который отвечал за написание всей музыки, создание битов и их сведения. С развитием технологий и компьютерных программ процесс написания музыки стал значительно проще. В настоящее время артисты записывают музыку один раз и включают эту запись на концертах и мероприятиях. В результате такой организации процесса необходимость в

диджеях отпала, а исполнители рэп музыки стали независимыми единицами субкультуры хип-хопа. По этой причине в настоящее время большой популярностью обладают именно рэперы. Соответственно, о таком направлении, как диджеинг знают только истинные ценители культуры. Тем не менее, и сейчас, и в недавнем прошлом в составе некоторых хип-хоп групп (*Cypress Hill, Beastie Boys, Public Enemy*) диджеи присутствуют.

Помимо изменений, связанных с рэпом и диджеингом, хип-хоп как культурное направление также диахронически меняется. Представляется возможным выделить два этапа существования хип-хопа:

1. этап развития хип-хопа как закрытой культурной формы;
2. этап развития хип-хопа как открытой культурной формы.

В момент появления хип-хопа и его развития до 2000-х гг. данная культурная форма оставалась закрытой, обособленной от других культурных направлений, не принимающей отличающиеся от нее культурные веяния и особо ценящей свою аутентичность. Однако с развитием глобализации хип-хоп открывает свои границы. Постепенно он трансформируется в открытую культурную формацию, которая содержит в себе потенциал к изменениям и объединению с другими культурными формами [Иванов, 2012]. Хип-хоп свободно интегрируется в музыкальные практики массовой культуры и не противостоит, а успешно взаимодействует с мейнстримом (основной культурой), но в то же время сохраняет свою идентичность.

Таким образом, в культурном аспекте своего проявления хип-хоп представляет собой комплексную форму культуры, которая реализуется в различных направлениях искусства, включающих в себя музыкально-поэтический (рэп и диджеинг), танцевальный (брейкинг) и визуальный (граффити) элементы, и меняется во времени от закрытой формации до открытой с сохранением своей идентичности, что позволяет ему расширить свои жанровые границы. Обусловленный множественностью культурных направлений и подверженный диахронической изменчивости, хип-хоп является культурной формацией, которая выступает не только способом творческого самовыражения, но также признанным

направлением на мировом уровне.

1.4.2.3. Языковой и коммуникативный аспекты проявления хип-хоп дискурса

Охватывая сложное и многоаспектное направление культуры, хип-хоп дискурс представляет собой комплексное явление, которое имеет различные аспекты репрезентации. В социальном и культурном планах основной характеристикой хип-хопа выступает его четкая закреплённость за конкретной культурной формацией. Данная формация получает свою вербальную манифестацию в хип-хоп дискурсе, который в своей основе выступает как совокупность текстов. Следовательно, для исследования хип-хоп дискурса наиболее обоснованным представляется анализ именно песенного направления хип-хопа (рэпа).

По своей сущности хип-хоп как субкультура является определенной идеологически обусловленной коммуникативно-дискурсивной системой. Соответственно, в данной коммуникативно-дискурсивной системе актуализируется вся специфика субкультуры. Как результат, социально и культурно обусловленные характеристики хип-хопа реализуются в аспекте коммуникативной представленности исследуемого дискурсивного пространства.

Так, к коммуникативным чертам хип-хоп дискурса относятся:

- диалогичность;
- опосредованная и непосредственная модели хронотопа;
- аксиологичность и субъективность;
- высокая степень интертекстуальности;
- интернациональность коммуникативной системы;
- креолизованность.

Диалогичность хип-хоп дискурса проявляется во взаимодействии основных участников – исполнителя и слушателя. В дискурсе данного жанра она подразумевает активную коммуникативную роль как исполнителя, так и

слушателя, т.к. в любой форме коммуникации «встречаются целостные позиции, целостные личности» [Бахтин, 1979: 300]. В силу того, что в большинстве случаев именно исполнитель выступает автором песенного текста, фигура автора в хип-хоп дискурсе не является ключевой. В других случаях, когда автор (или авторы) и исполнитель – разные лица, для слушателей исполнитель также воспринимается как автор. Как следствие, образы автора и исполнителя отождествляются. Песенные произведения хип-хопа посвящены преимущественно рефлексии и экзистенциальным вопросам. По этой причине хип-хоп дискурс, как и некоторые другие жанры песенного дискурса, имеет апеллятивный характер несмотря на то, что тексты песен не всегда оформлены в виде прямого обращения к слушателю [Осокина, 2021].

Другим важным параметром любого дискурса является хронотоп как его пространственно-временная связь. Хронотоп дискурса представителей субкультуры хип-хопа представлен двумя моделями: опосредованной (*distant*) и непосредственной (*face-to-face*) [Астафурова, Шевченко, 2016]. Опосредованная модель определяется признаком отсутствия контакта между участниками коммуникации. В рамках этой модели дискурса время и место не выступают значимыми конституирующими элементами (например, прослушивание песен в отсутствие музыкантов). В рамках непосредственной модели хронотоп хип-хоп дискурса четко очерчен (концерты, участие в различных мероприятиях).

Аксиологичность хип-хоп дискурса проявляется в том, что он интерпретирует ценности и антиценности изучаемой субкультуры через специфические образы, стиль жизни, своеобразие мироощущения. В свою очередь, субъективность анализируемого дискурса заключается в донесении до слушающего мыслей автора/исполнителя и в его эмоциональном воздействии на адресата.

Высокая степень интертекстуальности как категории текста, отражающей соотношенность одного текста с другим [Баженова, 2003], обусловлена целым рядом параметров:

- схожей структурой песен (куплет – припев),

- общей тематикой (конфликты, наркотики, секс, оружие, предметы роскоши),
- включением большого количества прецедентных феноменов,
- наличием эдлибов (англ. *ad-lib* от лат. *ad libitum* — «по желанию»), т.е. случайных выкриков и слов, интегрированных в основной текст, но не несущих никакой смысловой нагрузки (*B-r-r-r-r! Unnh, We the best!, Oh God* и др.).

Интернациональность хип-хопа обусловлена процессами глобализации и межкультурным взаимодействием [Иванов, 2012]. Это, например, проявляется в том, что определенное количество слов (*cash, to be high, dance, weed* и др.), наиболее часто используемых в дискурсе субкультуры хип-хопа, известно даже слушателям, не знающим английский язык.

Креолизованность хип-хоп дискурса заключается в двойственной природе исследуемого жанра, фактура которого (как и фактура любого типа дискурса с тесно взаимосвязанными способами представления информации) «состоит из двух негомогенных частей: вербальной (речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990: 180-181]. В тексте хип-хоп дискурса, наряду с вербальными, применяются такие виды семиотических кодов, как мелодический (звук) и визуальный (видеоклип), т.е. хип-хоп дискурс имеет многослойную структуру: первый уровень занимают вербальный и мелодический компоненты; второй – визуальный компонент в качестве видеоряда. Это обуславливает определение текста хип-хоп произведения как «сложного лингвосемантического сообщения, предназначенного для комплексного аудиовизуального восприятия» [Дуняшева, 2012: 30].

В хип-хоп дискурсе проявляются специфические социально обусловленные языковые особенности, которые актуализируют социальную природу хип-хоп дискурса. В связи с этим представляется возможным трактовать изучаемый дискурс как социолект, который характеризуется языковыми особенностями, обслуживающими субкультуру [Фельде, 2014].

Языковые черты хип-хоп дискурса как социолекта обусловлены такими собственно социологическими особенностями, как групповая принадлежность, исторический фон и ценностные ориентации и включают в себя систему параметров определенного речевого стиля, которая не соответствует нормам литературного языка и обеспечивает выполнение ряда специальных функций, соответствующих понятию хип-хоп дискурса как группового жаргона.

Противопоставление литературному языку особенно ярко выражается в сниженной эмоциональной стилистической окрашенности [там же]. В хип-хоп дискурсе это достигается посредством нарушения языковых правил (грамматических, орфографических и пунктуационных), использования сленга, коннотативной насыщенности лексики, выражающей ценности данного сообщества [Luckmann, 1975: 34-39], и стилистических приемов (метафора, ирония, метонимия, аллюзия и др.). Языковой аспект проявления хип-хоп дискурса подвержен влиянию протестного и бунтарского характера хип-хопа как субкультуры, что выражается в полном отрицании норм литературного языка.

Таким образом, как дискурсу репрезентации отдельной субкультуры хип-хопу присуща яркая социальная и культурная обусловленность, что проявляется на коммуникативном и языковом уровнях. К коммуникативным особенностям относятся диалогичность (категория «исполнитель – слушатель»), аксиологичность и субъективность, опосредованный и непосредственный хронотоп, интертекстуальность, интернациональная направленность и креолизованность. В рамках языкового аспекта реализации хип-хоп дискурса он рассматривается как социолект, для которого характерно противопоставление литературному языку. Данные особенности хип-хоп дискурса очерчивают специфику его жанровой формы и наиболее эксплицитно передают его социальную и культурную обусловленность. Это объясняется тем, что каждая специфическая черта лингвистической реализации анализируемого дискурса связана с определенной чертой хип-хопа как культурной формации и социальной группы.

1.5. Функции хип-хоп дискурса

Функциональная направленность хип-хоп дискурса транслирует его специфику как способа репрезентации субкультуры хип-хопа и указывает на его общность с другими типами песенного дискурса. Как следствие, для хип-хоп дискурса характерны как универсальные функции, присущие всем жанрам песенного дискурса, так и специфические, в большинстве случаев свойственные только рэп музыке.

Универсальными функциями хип-хоп дискурса выступают эмотивная, конативная, референтивная, поэтическая, фатическая и метаязыковая. Данные функции, в свою очередь, представляется возможным разделить на две основные группы:

- коммуникативно направленные функции, которые представляют собой функции, направленные на адресанта/исполнителя (эмотивная функция), и функции, направленные на адресата/слушающего (конативная и референтивная функции);
- форматные функции, т.е. функции, которые обуславливают коммуникацию в рамках целостного дискурсивного пространства (поэтическая, фатическая и метаязыковая функции).

Как и у других типов песенного дискурса эмотивная функция является наиболее ярко выраженной функцией хип-хоп дискурса. Ее основной задачей выступает передача авторской оценки и субъективной модальности [Плотницкий, 2005]. Отнесение эмотивной функции хип-хоп дискурса к ключевым обусловлено выражением с ее помощью отношения исполнителя к теме сообщения. Посредством описываемой функции музыкант транслирует свои глубинные чувства и эмоции, представленные архетипическими образами и символами, в форме поэзии и музыки [Петрушин, 2008]. Слушатель, в свою очередь, бессознательно поддается влиянию музыкальных и вербальных кодов, создаваемых исполнителем.

В связи с воздействующим на публику эффектом музыки жанра хип-хоп

[Дуняшева, 2012] ориентированная на слушающего конативная функция также имеет большое значение в системе функций хип-хоп дискурса. Она связана с потенциалом воздействовать на адресата с помощью сообщения, т.е. путем привлечения внимания, призыва к действию и др. Вследствие того, что хип-хоп направление зародилось как способ выражения протеста против устоявшихся систем с требованиями перемен, такое влияние музыки, побуждающее к действиям, достигается именно за счет конативной функции.

Другой ключевой функцией хип-хоп дискурса, направленной на слушающего, является референтивная, или коммуникативная функция [Якобсон, 1975]. Данная функция ориентирована на передачу содержательно-фактуальной информации. Она связана с контекстом, внешним миром и сосредоточена на содержании и той информации, которая с помощью него передается [Венедиктова, 2019]. Высокая степень информативности хип-хоп дискурса и его содержательная емкость в значительной степени обуславливают необходимость данной функции для его реализации.

Среди форматных функций хип-хоп дискурса поэтическая, или эстетическая функция выступает одной из самых важных, что характерно для всех произведений словесного искусства. Она направлена на форму сообщения и обуславливает наличие в песне изобразительных средств, которые придают тексту образность и неповторимость, и позволяет слушающему воспринимать его как прекрасное или безобразное произведение.

Фатическая функция нацелена на установление, сохранение и поддержание контакта между музыкантом и слушателем. Это является необходимым условием любого речевого взаимодействия. В хип-хоп дискурсе как при опосредованной, так и при непосредственной коммуникации исполнитель часто обращается к аудитории, устанавливая или поддерживая коммуникацию, проверяя канал связи.

Наименее выраженной форматной функцией хип-хоп дискурса выступает метаязыковая функция, или функция толкования. Она связана с кодом и отвечает за описание коммуникативной ситуации посредством метаязыка. Данная функция реализуется при необходимости для исполнителя проверить канал связи, а также

для того, чтобы установить, пользуются ли он и слушающий одним языковым кодом [Якобсон, 1975]. Например, после определенной строки исполнитель обращается к аудитории с вопросом о том, слышит ли она его.

К специфическим функциям хип-хоп дискурса представляется обоснованным отнести этноконсолидационную, функцию самоидентификации, а также экспланаторную, нарративную, конвинсивную, делимитативную, интегративную и ценностную функции.

Этноконсолидационная функция является одной из наиболее важных специфических функций хип-хоп дискурса. Она объединяет представителей одного этноса и представляет наследие и историю хип-хопа. Изначально язык хип-хопа основывался на афроамериканском английском (*AAVE – African-American Vernacular English*), т.к. исторически рэп музыка пришла от гриотов Западной Африки, музыкантов и сказочников, носителей фольклорного творчества. Данная музыка всегда объединяла афроамериканцев, живущих в США. Впоследствии появилось неписанное правило, в соответствии с которым истинный рэпер должен быть представителем негроидной расы. Тем не менее, с распространением норм толерантности такое правило перестает быть актуальным, что, в свою очередь, приводит к постепенному ослаблению этноконсолидационной функции.

В современном хип-хоп дискурсе часто проявляется функция самоидентификации. Ее сущность заключается в позиционировании себя как члена хип-хоп сообщества. В ходе социализации в рамках исследуемой субкультуры индивидом приобретаются нормы, ценности, социальные роли, моральные качества, характерные для представителей хип-хопа. Исполнение и прослушивание рэп композиций, стиль одежды, язык являются маркерами «своего». В отличие от этноконсолидационной функции, которая позволяет определить «своего» по цвету кожи и языку, функция самоидентификации фокусируется на поведенческих практиках и ценностях без учета информации о происхождении, национальной или расовой принадлежности. Данная функция реализуется посредством двух противоположных функций: делимитативной и

интегративной.

Делимитативная функция позволяет участникам дискурса обозначить границы своего и чужого. В хип-хоп дискурсе это проявляется в языковой наполненности, которая значительно отличается от языка дискурса музыки жанров рок или поп на всех уровнях языка. Указание на конец «своего» и начало «чужого» осуществляется за счет нарушения грамматических норм и использования стилистически сниженной лексики, что в значительной степени обусловлено историей зарождения хип-хопа как искусства несогласия с существующей политико-экономической ситуацией по отношению к афроамериканскому населению США и, как следствие, его протестной сущностью.

Благодаря интегративной функции, наоборот, у представителей одной культурной формы «формируется ощущение принадлежности к языковой общности, в рамках которой они общаются» [Жеребило, 2014: 96]. Данная функция реализуется за счет тех же средств, что и делимитативная функция. Она, как правило, предполагает специфическое языковое наполнение и понимание экстралингвистической специфики дискурса. В отличие от делимитативной функции интегративные механизмы создают единство лингвокультуры хип-хопа, а не фокусируются на различиях «своего» и «чужого».

Экспланаторная функция хип-хоп дискурса заключается в транслировании и, как следствие, объяснении и культивировании его основных концептов. В тематике хип-хоп произведений центральное место занимает концепт расизм (*racism*), прослеживается девальвация ценностей культуры конформистского общества, в частности концептов деньги (*money*), статус (*status*) и благополучие (*well-being*) [Шевченко, 2009]. Раскрытие социальных концептов в рамках реализации экспланаторной функции хип-хоп дискурса, в свою очередь, осуществляется с помощью трех других функций: нарративной, конвинсивной и ценностной.

Нарративная функция (функция изложения) заключается в описании реальности, в повествовании о том, что происходит в сюжете песни. В центре

песенного нарратива хип-хоп дискурса в большинстве случаев находится текст, в котором рассказывается о людях и произошедших событиях. Реализация данной функции позволяет проследить в современном хип-хопе культуру африканских поэтов (гриотов), которые быстро и ритмично проговаривали молитвы.

Конвинсивная функция (функция убеждения) реализуется в убеждении аудитории в правдивости взглядов музыканта. Репрезентация убеждения осуществляется также за счет ценностной функции, приводящей к формированию у представителя определенной лингвокультуры системы ценностей, принятой в субкультуре хип-хопа. Рассматриваемая функция позволяет указать на специфичность субкультуры хип-хопа через трансляцию своеобразия характерных для ее представителей взглядов на жизнь.

Таким образом, функциональное многообразие хип-хоп дискурса указывает на его многоаспектность, которая заключается как в общности ряда черт хип-хоп дискурса и других жанров песенного дискурса, так и в специфичности его характеристик. За счет универсальных функций (эмотивная, конативная, референтивная, поэтическая, фатическая и метаязыковая) в хип-хоп дискурсе проявляется его жанровая принадлежность к песенному дискурсу. Специфические функции (этноконсолидационная функция, функция самоидентификации, эксланаторная, нарративная, конвинсивная, делимитативная, интегративная и ценностная функции) актуализируют уникальные характеристики хип-хоп дискурса. В своей совокупности они очерчивают специфику изучаемого дискурса, т.е. отделяют хип-хоп дискурс от других типов дискурса. Более того, характерные только для хип-хоп дискурса функции очерчивают границы субкультуры и позволяют указать на «своих» и «чужих». Это реализуется за счет системы опорных концептов, на основе которых формируется система коллективных знаний участников субкультуры, общих ценностных ориентиров и механизмов поведения.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

Описание исследований в области песенных и музыкальных произведений сталкивается с проблемой выбора терминологического обозначения предмета изучения. Номинациями данного дискурса выступают музыкальный дискурс и песенный дискурс (музыкально-поэтический дискурс).

Музыкальный дискурс представляется возможным отнести к виду профессионального дискурса, т.к. в фокусе его анализа находится обсуждение музыки (музыкантами — в процессе создания музыкального произведения, критиками — при интерпретации произведения и т.д.). Термины «песенный дискурс» и «музыкально-поэтический дискурс», в свою очередь, используются для обозначения текста в совокупности с контекстами его создания, исполнения и интерпретации. В связи с описанными различиями в рамках культурологии и психологии наиболее частотно употребляется понятие музыкального дискурса, лингвисты, в свою очередь, преимущественно обращаются к термину «песенный дискурс».

Для песенного дискурса характерна особая жанровая специфика. Она заключается в наличии как общих черт с другими типами дискурса, так и специфических (уникальных) характеристик. По своей структуре песенный дискурс имеет сходство с дискурсом поэтических произведений (особенности ритмико-композиционного построения, определенные способы выражения авторской позиции, наличие подтекста, интертекстуальность), по эмотивной направленности — с дискурсом лирического стихотворения (адресованность, эмоциональное воздействие на аудиторию). Основными специфическими характеристиками песенного дискурса являются связь с временем исполнения, влияние на адресата, аксиологичность и креолизованность.

Жанровая представленность песенного дискурса преимущественно охватывает жанры поп, рок и рэп, или хип-хоп музыки. Несмотря на то, что хип-хоп был основан на желании узкой группы общества (субкультуры) выразить свой протест против устоявшейся системы, он остается наиболее популярным жанром,

т.е. за время своего существования хип-хоп прошел этапы развития от более закрытой формы субкультуры к более открытой. Современный хип-хоп несет в себе аутентичные идеи и в то же время коммерциализируется, развивает направленность на среднего музыкального потребителя.

Хип-хоп дискурс определяется как особый тип песенного дискурса, который представляет собой текст с социально обусловленным контекстом его создания, распространения и интерпретации и выступает способом существования и проявления определенной культурной формы – субкультуры хип-хопа. Он имеет ярко выраженные социальный, культурный и лингвистический аспекты своего проявления. Социальный аспект хип-хоп дискурса формирует его концептуальную основу. Это обусловлено объединением участников дискурса в группу людей с общей социально-исторической средой, наличием определенных ценностных ориентаций и стилем жизни. Данные параметры социальной направленности хип-хопа выступают значимыми основаниями реальности, конструируемой данным типом дискурса для участников исследуемой субкультуры.

Культурный аспект хип-хоп дискурса проявляется в сложности его жанровой структуры. Хип-хоп является направлением, которое преимущественно выражается в четырех формах искусства (брейк-данс, граффити, эмсиинг и диджеинг).

При диахроническом анализе представляется возможным выделить два этапа развития хип-хопа: хип-хоп как закрытая культурная форма и хип-хоп как открытая культурная форма. Современное состояние хип-хоп дискурса характеризуется стремлением к интеграции с основной культурой одновременно с сохранением идентичности представителей субкультуры хип-хопа, в отличие от предшествующего периода (2000-е гг.), когда хип-хоп оставался аутентичным и не принимающим другие художественные выражения.

Представляя собой способ репрезентации субкультуры хип-хопа, хип-хоп дискурс проявляется на коммуникативном и языковом уровнях. Коммуникативный уровень представлен такими характеристиками, как

диалогичность, опосредованная и непосредственная модели хронотопа, аксиологичность и субъективность, высокая степень интертекстуальности, интернациональность коммуникативной системы и креолизованность. На собственно языковом уровне хип-хоп дискурс актуализируется как социолект, что обуславливается противопоставлением литературному языку, особым речевым стилем и стилистически сниженной лексикой.

Функциональная сложность хип-хоп дискурса объясняется его комплексной жанровой формой, которая имеет как общие черты с другими типами песенного дискурса (универсальные функции), так и свои уникальные характеристики (специфические функции). К универсальным функциям относятся функции, направленные на адресанта-исполнителя (эмотивная функция), адресата-слушающего (конативная и референтивная функции), а также форматные функции, которые обеспечивают коммуникацию в рамках целостного дискурсивного пространства (поэтическая, фатическая и метаязыковая функции). Специфические функции (этноконсолидационная функция, функция самоидентификации, экспланаторная, нарративная, конвинсивная, делимитативная, интегративная и ценностная функции) обеспечивают реализацию категории «свой-чужой» в хип-хоп дискурсе.

ГЛАВА II. ХИП-ХОП ДИСКУРС КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ ЗНАНИЙ О МИРЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЯМИ СУБКУЛЬТУРЫ ХИП-ХОПА

Хип-хоп дискурс, выступая многомерным явлением, наиболее ярко проявляется в концептуальном и социолингвистическом аспектах.

Исследование концептуального аспекта данного типа дискурса представляется наиболее значимым на уровне анализа ведущих (опорных) концептов. На основе опорного концепта («топик дискурса» [Демьянков, 2002], базовый концепт), за счет которого формируется содержание целостного дискурса [там же], реализуется восприятие действительности участниками дискурса. М.Ю. Олешков называет такой концепт «свернутой моделью дискурса или его фрагмента», которая динамически реализуется в каждом типе дискурса [Олешков, 2009]. В настоящей работе наиболее релевантным термином выступает термин «опорный концепт», в семантике которого прослеживается указание на концептуальную основу системы знаний субкультуры хип-хопа.

К ведущим опорным концептам хип-хоп дискурса относятся концепты *racism* (расизм), *violence* (насилие) и *bragging* (демонстративное потребление). Они основываются на важных для субкультуры проблемах и выступают векторами восприятия окружающей действительности участниками изучаемого дискурса. Включение представленных концептов в число опорных обосновывается их соответствием следующим критериям:

- частота обращений исполнителей к теме, которая лежит в основе концепта, и высокий уровень популярности данных текстовых произведений;
- включение такой темы в произведения с другой основной тематикой.

Каждый опорный концепт реализуется на вербальном и визуальном уровнях. Вербальные средства представляется возможным систематизировать по концептуальным смыслам, транслируемым в рамках актуализации каждого опорного концепта.

Визуальные средства наиболее ярко проявляются в видеоклипах,

сопровождающих песенные произведения. Их анализ показал незначительное количество указаний на концепты *racism* и *violence*, в отличие от концепта *bragging*, который наиболее целостно реализуется за счет интеграции вербальной и визуальной семиотических систем.

Социолингвистический аспект хип-хоп дискурса характеризуется социальной обусловленностью субкультуры хип-хопа и такой ее особенностью, как быстрая реакция на происходящие в обществе события. Наиболее эксплицитно данный аспект проявляется в использовании прецедентных феноменов. В силу присущего им свойства очерчивать границы определенной социальной группы прецедентные феномены обладают потенциалом указывать на ее основные ценностные ориентации. В рамках проведенного анализа выделены такие ценностные ориентации представителей субкультуры хип-хопа, как активная общественная позиция, особое представление об идеальной жизни, вера в Бога и ориентация на показатели социальной значимости.

2.1. Концептуальный уровень хип-хоп дискурса: система опорных концептов

2.1.1. Концепт *racism*

Концепт *racism* является одним из трех опорных концептов хип-хоп дискурса, что обусловлено историческими и культурными факторами развития субкультуры хип-хопа. В связи с данными факторами, а именно тем, что изучаемое направление культуры зародилось среди афроамериканского населения, подавляющее большинство участников хип-хоп дискурса, в том числе и все те, кто негласно считается основателями и лидерами мнений в хип-хопе, являются афроамериканцами. Как расовое меньшинство, подвергающееся дискриминации по расовому признаку, участники субкультуры хип-хопа на протяжении всего его существования осуждают случаи проявления расизма и активно высказывают свою позицию против данной системы идеологических

воззрений.

Выделение концепта *racism* как основного в хип-хоп дискурсе во многом объясняется причинами, свойственными для всех опорных концептов (1, 2), и причинами, характерными только для исследуемого концепта (3, 4):

1. частота обращений исполнителей к теме расизма и высокий уровень популярности данных текстовых произведений;
2. включение темы расизма в произведения с другой основной тематикой;
3. быстрая реакция участников хип-хоп дискурса на события, связанные со случаями проявления расизма в американском обществе;
4. стабильный уровень распространённости концепта *racism* и репрезентирующих его концептуальных смыслов при диахроническом анализе песен хип-хоп дискурса.

Проведенный анализ показал, что на протяжении всего времени существования хип-хопа концепт *racism* реализуется относительно следующих концептуальных смыслов:

1. установка на неравноправное (рабское) положение афроамериканцев;
2. полицейский произвол в отношении афроамериканского населения США;
3. системный характер институционального проявления расизма в США.

Полицейский произвол является наиболее часто репрезентируемым концептуальным смыслом в текстах рассматриваемого типа дискурса. Он реализуется на вербальном и визуальном уровнях. Однако бóльшая представленность случаев указания на данный концептуальный смысл прослеживается при анализе вербальной системы.

К основным языковым средствам репрезентации полицейского произвола относятся:

- лексемы, обозначающие цвет (*black, brown, coloured, white*);
- существительное с семантикой меньшинства *minority*;
- вульгаризмы (*nigger* и его производные);

— синтаксическая модель «*police* + ментальный глагол (*think, know*) + придаточное дополнительное», указывающая на расовые стереотипы.

Лексемы, обозначающие цвет, существительное *minority* и вульгаризмы создают в хип-хоп дискурсе противопоставление «своего» и «чужого». Они очерчивают границы «своего» и указывают на внешние свойства «чужого» преимущественно через фиксацию принадлежности к определенной расе. Концептуальная оппозиция, создаваемая в дискурсе хип-хопа за счет описываемого противопоставления с помощью указанных лексических единиц, заключается в различии в образе жизни белых и темнокожих жителей США и разницы отношения социума и представителей общественных структур к данным группам.

Прилагательные цветообозначения *black, brown, coloured, white* и существительные *Black* и *white* вербализируют цветовую характеристику человека определенного цвета кожи. Наиболее многочисленными из них являются лексические средства, описывающие представителя темнокожего населения. Они представлены прилагательным / существительным *black* и *Black (relating or belonging to people with black or dark brown skin, especially people who live in Africa or whose family originally came from Africa [Cambridge Dictionary, 2019])*, прилагательным *brown (having brown skin [там же])*, а также существительным *colored*, которое в современном английском языке употребляется как оскорбление (*a person who has black or brown skin [там же]*). Например:

*A young nigga got it bad 'cause I'm **brown** // And not **the other color** (Fuck tha Police, N.W.A, 1988);*

*Ain't no **Black** Power when your baby killed by a coward (XXX, Kendrick Lamar, 2017);*

*All you **blacks** want all the same things (New Slaves, Kanye West, 2013);*

*Confused, always felt you weren't **Black** enough (The Story of Adidon, Pusha T, 2018);*

*Stole it from a cop because he popped another **brown** kid (\$outh \$ide \$uicide, \$UICIDEBOYS & Pouya, 2015);*

*Come back a man, tell your story to these **black** and **brown** kids in Compton. (Real, Kendrick Lamar, 2012); etc.*

Лексема *white* (*belonging to the group of people with skin that is pale in colour, who come from or whose family originally came from Europe* [там же]) функционирует как противопоставление к описанным лексемам. Она семантически указывает на расу с белым цветом кожи. Исследуемое противопоставление прослеживается в дискурсивных контекстах, в которых для афроамериканцев-участников субкультуры хип-хопа белый человек исторически выступает агрессором, угнетателем и привилегированным членом общества. Например:

*Every colored person ain't dumb and all **whites** not racist (The Bigger Picture, Lil Baby, 2020);*

*I came fast like 9-1-1 in **white** neighborhoods (No Role Modelz, J Cole, 2014);*

*Got a glass house in the Palisades, that A-K-A // **White** hood, **white** hood, O-K-K-K (IV. Sweatpants, Childish Gambino);*

*Her **white** friend said, "You niggas crazy" (Marvin's Room, Drake); etc.*

Лексическая оппозиция (*white – black/brown*) наиболее частотно указывает на проблему различия в образе жизни между белыми и темнокожими. Одним из таких различий выступает разное отношение к деньгам. Так, согласно проанализированным произведениям, люди со светлой кожей представлены в хип-хоп дискурсе как более аккуратные с деньгами, а афроамериканцы, в свою очередь, как более расточительные:

*You know, **white** people get money, don't spend it // Or maybe they get money, buy a business // I rather buy 80 gold chains and go ign'ant (Clique, Kanye West, JAY-Z, Big Sean, 2012);*

*A dollar stay in the hood 18 hours // In **white** hoods it stays for days, why it never stay up in ours? (Echo, Swizz Beatz, 2018); etc.*

К другим проявлениям расовых различий, получающих дискурсивную репрезентацию в песенных произведениях хип-хопа, представляется возможным отнести законопослушность белых районов (*Can't have no fun in white*

neighborhoods, they call police (Westside, Lil Yachty, 2020)) и качественную быструю работу служб спасения на этой территории (*I came fast like 9-1-1 in white neighborhoods* (No Role Modelz, J Cole, 2014)), с одной стороны, и незаконопослушность афроамериканцев и слабую вовлеченность службы 9-1-1 в районах, где они преимущественно живут, с другой стороны.

Существительное *minority*, семантически обозначающее расовое меньшинство (*a small group in society that is different from the rest because of their race, religion, or political beliefs, or a person who belongs to such a group* [Cambridge, 2020]), в хип-хоп дискурсе указывает на людей с темным цветом кожи, объединенных общей историей и неблагоприятным социальным статусом. Несмотря на то, что у существительного *minority* нет представленного в исследуемом дискурсе антонима для обозначения расового большинства, такая оппозиция подразумевается его значением. В дискурсивных контекстах употребления лексемы *minority* акцент делается на отличии расы афроамериканцев от остальных жителей США и, следовательно, на дискриминации афроамериканского населения по этому признаку со стороны полиции. Например:

*But those who lied to **the minority** will make 'em turn inside they grave* (100, Big Sean, 2012);

*Made it through poverty, I'm **the minority**, you know my story* (Temptation, Future, 2019);

*They don't like me, they call me ethnic **minority*** (MoStack, Stinking rich, 2019);

*And that's the reason why we forever **minority*** (Priorities, Tech N9ne, 2013);

*Part of **the minority** cause majority of us // Die by the gun and let authorities cuff us* (Woopy Doo, CyHi The Prynce, 2011);

*They have the authority to kill **a minority*** (Fuck tha police, N.W.A., 1988); etc.

К наиболее частотным вульгаризмам относятся существительное *nigger* (*a way of saying or writing nigger; offensive* [Cambridge Dictionary, 2020]) и его производные (*nigga, negro*):

*This is for the **niggers** in the suburbs* (Odd Future, Oldie);

*A young **nigga** got it bad 'cause I'm brown // And not the other color, so police think (Fuck tha Police, N.W.A, 1988);*

*Lame **niggas** can't tell the difference (No Role Modelz, J Cole, 2014);*

***Niggas** dying back where I was birthed (Holy Grail, Jay-Z, 2013)*

*Cops give a damn about **a negro** // Pull the trigger, kill a **nigga**, he's a hero (changes, 2pac, 1998);*

*Y'all see a white boy, but my daddy a **negro** (5am, Logic, 2013); etc.*

Представленные вульгаризмы указывают на «своих». Это во многом объясняется спецификой данных лексем в американском английском языке. Они имеют негативную коннотацию и используются в целях оскорбления афроамериканцев. Тем не менее, при употреблении представленных вульгаризмов афроамериканцами (участниками субкультуры хип-хопа, в том числе) такая коннотация теряется. Как следствие, в хип-хоп дискурсе представленные единицы приобретают положительное значение и служат номинацией «своих», выражающей духовное родство.

Вульгаризмы, выступающие единицами номинации афроамериканцев, используются в дискурсивных контекстах, описывающих особый образ представителя африканской расы, угнетенного полицией. В результате, в сознании слушателей создается образ человека, лишённого своих прав на защиту и безопасность из-за стереотипного мышления представителей полиции, которое заключается в их уверенности в том, что все темнокожие занимаются преступной деятельностью. В системе знаний участников субкультуры хип-хопа это выражается в убежденности в несправедливости полиции и их решений, которые касаются использования оружия и часто ведут к тяжелым телесным повреждениям и к смерти (*Pull the trigger, kill a nigga, Niggas dying back, Seen a light-skinned nigga with his brains blown out*).

На синтаксическом уровне идея полицейского произвола по отношению к афроамериканскому населению страны получает свою репрезентацию в рамках частотной модели *police* + ментальный глагол (*think, know*), выступающей моделью главного предложения с придаточным дополнительным, с помощью

которого, в свою очередь, передаются стереотипные суждения. Такие суждения включают в себя убежденность представителей органов исполнительной власти в том, что афроамериканцы занимаются преступной деятельностью: продают наркотики (*they still think I'm sellin' crack*), занимаются насильственной преступностью (*The police know it's homicides every time that we ride, Police think I'm crazy, scared a nigga gon' strike me*) и в целом являются олицетворением маргинального образа жизни (*Police think I'm of the underworld*). Рассматриваемая модель передает значение уверенности полицейских в своем мнении и, как результат, оправданности насильственных действий по отношению к афроамериканцам. Например:

Police think I'm of the underworld (Chanel, Frank Ocean, 2017);

Police think I'm crazy, scared a nigga gon' strike me (ASAP, T.I., 2005);

They still think I'm sellin' crack, uh (What's free, Meek Mill, 2018);

The police know it's homicides every time that we ride (Blue Opps, Quando Rondo, 2020); etc.

Описанная модель выступает моделью репрезентации общего знания участников субкультуры об отношении к ним со стороны полиции и, как следствие, их убежденности в несправедливости мнения и действий полиции.

Визуальная репрезентация полицейского произвола в хип-хоп дискурсе представлена в значительно меньшей степени, чем вербальная. Наиболее распространенным видеосюжетом, указывающим на превышение полицейскими своих полномочий в отношении афроамериканцев, является преследование, избиение или расстрел представителями правоохранительных органов чернокожего героя (чаще исполнителя). Например, видеоклип *16 Shots* (2016 года музыканта *Vic Mensa*) иллюстрирует вербальный компонент данного произведения, который описывает ситуацию жестокого и безосновательного расстрела безоружного афроамериканца (*He never had a chance and we all know it's 'cause he's Black // Shot 'im 16 times, how f--ked up is that?*). Визуально, в видеоклипе повторяется эта история: несколько полицейских европеоидной внешности на полицейских машинах с сиренами преследуют афроамериканца на

улице, затем избивают его дубинками и-после этого расстреливают.

В основе концептуального смысла «неравноправное положение афроамериканцев» лежит стереотипное восприятие данного населения как рабов. В дискурсе хип-хопа это проявляется в частых отсылках к длительному периоду рабства в США (1619 – 1865 гг.) посредством лексических единиц семантического поля *slavery* (*slave, chains, whip, plantation*):

Four of us packed in a cell like slaves, oh well (Black Steel in the Hour of Chaos, Public Enemy, 1988);

I ain't a mothafuckin' slave, keep your chains off me (16 shots, Vic Mensa, 2016);

I said they treat me like a slave, <...> // And man a say they put me inna chains, cah' we black <...> // How you no see the whip, left scars 'pon me back (The Blacker the Berry, Kendrick Lamar, 2015);

And break the chains and change minds (Fire squad, J. Cole, 2014);

The new plantation, mass incarceration (Black America Again, Common, 2016);

The foundation of a new civilization // And overthrow the plantation (Modern Day Slavery, Joell Ortiz, 2007); etc.

Представленные языковые единицы семантического поля *slavery* выступают средствами метафорического отождествления жизни афроамериканцев во времена рабства с их современным положением в стране. Так, лексема *slave*, отсылающая к периоду легального рабства, в хип-хоп дискурсе передает отношение людей со светлой кожей к афроамериканцам как к своей собственности, что выражается в несоблюдении и предоставлении базовых прав человека людям с черной кожей (*packed in a cell like slaves, they treat me like a slave*). Существительное *chains*, вербально репрезентирующее цепи для удержания рабов в рабовладельческом обществе США, в современности используется для обозначения наручников, применяемых при задержании полицией преступников (*keep your chains off me, they put me inna chains*). Рассматриваемая единица также используется метафорически, указывая на социальную стигматизацию афроамериканцев (*break the chains*). Лексема *whip* с семантикой инструмента контроля и физического угнетения во времена рабства в современном дискурсивном пространстве хип-

хопа обозначает ментальное угнетение афроамериканцев. Данная языковая единица также используется в дискурсивных контекстах, описывающих бытовое проявление расизма (*How you no see the whip*). Существительное *plantation*, своим прямым денотативным значением указывающее на плантации, на которых во времена рабства работали рабы, в современном хип-хоп дискурсе выступает единицей номинации американских тюрем, в которые массово ссылаются афроамериканцы (*the new plantation, mass incarceration*).

В основе формируемого в хип-хоп дискурсе концептуального смысла «системный характер институционального проявления расизма в США» лежит понимание расизма как формы расизма, которая выражается в работе социальных и политических институтов и ее результатов. Данный концептуальный смысл реализуется эксплицитно через понимание расизма как института и системы и, следовательно, как проблемы, с которой сталкиваются общественные структуры, и имплицитно через оценку работы отдельных социальных институтов. Использование эксплицитного и имплицитного способов выражения рассматриваемого концептуального смысла указывает на широкую представленность проблемы.

Эксплицитная реализация концептуального значения «системный характер институционального проявления расизма в США» характерна для большого количества песенных текстов хип-хоп дискурса. Средствами выражения системности расизма выступают существительное *system* («*an organized set of ideas or theories or a particular way of doing something*» [Oxford learner's dictionaries, 2020]) и производное от него прилагательное *systematic*. В дискурсивных контекстах хип-хопа представленные средства специфицируют и определяют характеристику системы как направленную на дискриминацию людей других рас (*racist system, the systematic racism*), а также фиксируют системность проблемы. Например:

A racist system that keeps powers in place // And that fails to acknowledge the root of your pain (Sad Femme Club, Kimmortal, 2019);

You wasn't made to fit in, small expectations given <...> // Clouded by decades of

a racist system (*Black Boy*, Swoope, 2017);

*Perpetuated by the hatred of a **racist system*** (*Robbers, Barons, And Bankers, Wise intelligent*, 2013);

*I'm tired of **the systematic racism** bullshit* (*I'm Not Racist*, Joyner Lucas, 2017);

*We had to beat the streets // Beat **the system**, beat **racism*** (*Championships*, Meek Mill, 2018);

400 years of nothing, 400 years of suffering // 400 years of tears, and tribulations, miseducation (*Vanity Slaves*, Kendrick Lamar, 2009);

*Trapped in **the system**, traffickin' drugs // Modern-day slavery, African thugs* (*Seasons*, Mozzy, Sjava, Reason, 2018); etc.

В представленных дискурсивных контекстах данные лексические средства подчеркивают идею системности через репрезентацию значения приверженности к определенному механизму, к парадигме, которая применялась во времена сегрегации и с последствиями которой сталкиваются американцы и в настоящее время. Например, представленные языковые средства указывают на повторяющееся явление, которое заключается в том, что большинство афроамериканцев рождаются и живут в неблагоприятных бедных районах для расового меньшинства, из которых детям сложно попасть в хорошую школу и, следовательно, получить достойное образование, позволяющее поступить в вуз и найти высокооплачиваемую работу. Лексема *system* указывает на системность таких проблем.

Имплицитное выражение системности расизма в США в хип-хоп дискурсе реализуется посредством описания неблагоприятных условий жизни афроамериканцев:

*You gotta operate the easy way // "I made a G today", but you made it in a sleazy way // Sellin' crack to the kids (Oh-oh), "I gotta get paid" (Oh) // Well hey, well **that's the way it is*** (*2pac, Changes*, 1998);

400 years of nothing, 400 years of suffering // 400 years of tears, and tribulations, miseducation (*Vanity Slaves*, Kendrick Lamar, 2009); etc.

Имплицитное указание на работу определенных социальных институтов

осуществляется через использование средств лексико-тематических групп *employment, living conditions, healthcare system, income inequality* и, следовательно, очерчивает границы отдельных социальных сфер:

– рынок работы: *The white unemployment rate is nearly more than triple for black* (Mathematics, Mos Def, 1999); *I can't get hired, their cross on fire* (Hurt me soul, Lupe Fiasco, 2006); etc.

– жилищные условия: *You'll grow in the ghetto living second-rate* (The Message, Grandmaster Flash and the Furious Five, 1982); *somebody's block get sprayed* (Come On, The Notorious B.I.G., 1999); etc.

– экономическое неравенство: *We all talk having greens, but none of us own acres* (Reagan, Killer Mike, 2012); *Black rage is founded on blatant denial // Squeezing economics, subsistence survival* (Black Rage, Lauryn Hill, 2012); *Uh, and when I wake up // I recognize you're looking at me for the pay cut* (Kendrick Lamar, Alright, 2015); etc.

– здравоохранение: *Ya'll took welfare cheques // Give us diseases and then collect health care debts?* (Impeach The President, Immortal Technique); *Got a nigga in the streets, no health care* (Terrorist Threats, Ab-Soul, 2012); etc.

Так, в дискурсивном фрагменте о сфере рынка работы конструкция *I can't get hired* указывает на невозможность для афроамериканца устроиться на работу. Существительное *ghetto*, входящее в лексико-тематическую группу *living conditions*, репрезентирует «своего», а лексема *second-rate* передает значение плохого качества жилья. В лексико-тематической группе *income inequality* фраза *none of us own acres* подчеркивает сложность для афроамериканца добиться получения высокого дохода. В дискурсивных контекстах, содержание которых касается системы здравоохранения, обозначенные средства репрезентируют отсутствие для афроамериканцев возможности получения качественных медицинских услуг. В частности, они указывают на то, что представители чернокожего населения часто становятся жертвами обмана, когда им намеренно ставятся ложные диагнозы (*Give us diseases*), чтобы заработать деньги на их лечении (*collect health care debts*).

Имплицитное выражение расизма также проявляется в категории таких видеоклипов, которые показывают обыденную жизнь бедных, неблагоустроенных районов, в которых живут преимущественно афроамериканцы. Для такого видеоряда характерно отсутствие развивающегося сюжета. Вместо этого используется прием, который позволяет зрителю представить себя гуляющим по этому району. Например, в черно-белом видеоклипе *Black America Again* музыкантов *Common* и *Stevie Wonder* камера перемещается по разным улицам и дворам, показывая чернокожих людей разного возраста, занимающихся обычными повседневными делами (дети танцуют и играют в игры, мужчины гуляют и занимаются спортом, женщины общаются и ходят по магазинам). Несмотря на отсутствие конкретных указаний на проявление дискриминации, зрителями считывается противопоставление районов, заселенных в основном белым населением, и таких афроамериканских районов. Кроме того, сюжет видеоклипа позволяет предположить интенцию автора расположить зрителя любой расы и национальности к жизни чернокожих, которая ничем не отличается от жизни любой другой группы населения и потому не должна преследоваться органами правоохранительной власти.

Таким образом, концепт *racism* выступает одним из ведущих в хип-хоп дискурсе. К основным причинам включения его в группу опорных концептов относятся частота упоминаний темы расизма в произведениях хип-хоп дискурса, неизменность отношения к ней участников хип-хоп дискурса на протяжении всего существования хип-хопа, обращение к ней в текстах с другой основной тематикой и быстрая реакция исполнителей на проявления расизма со стороны полицейских. Значимость данного концепта объясняется историческими, культурными и социальными условиями формирования субкультуры хип-хопа.

Анализируемый концепт представлен рядом концептуальных смыслов:

- 1) полицейский произвол в отношении афроамериканского населения США;
- 2) установка на неравноправное (рабское) положение афроамериканцев;
- 3) системный характер институционального проявления расизма в США. В своей совокупности они указывают на специфику хип-хоп дискурса, которая

заключается в активной реакции на события, связанные с проявлением расизма. В хип-хоп дискурсе выявленная система концептуальных смыслов получает репрезентацию за счет включения в общий дискурсивный контекст таких групп семантических единиц, как единицы номинации категории «свой-чужой», указывающие на самоидентификацию представителей субкультуры хип-хопа (лексемы, обозначающие цвет, существительное *minority*, вульгаризмы), лексемы семантического поля *slavery* и эксплицитного выражения системности расизма (существительное *system* и его дериват *systemic*). Визуальная актуализация данного концепта представлена в редких случаях и характерна в основном для трансляции таких концептуальных смыслов, как полицейский произвол в отношении афроамериканского населения США и системный характер институционального проявления расизма в США. Интеграция указанных вербальных средств и визуальных способов их сопровождения для репрезентации концепта *racism* позволяет участникам субкультуры хип-хопа транслировать осуждение дискриминации афроамериканцев, открыто высказывать свой протест против сложившейся системы, т.е. выражать свои антирасистские взгляды.

2.1.2. Концепт *violence*

Хип-хоп дискурс, наряду с концептом *racism*, разворачивается вокруг концепта *violence*. В основе данного опорного концепта лежит тема насилия и жестокости. Включение его в число ведущих объясняется наличием большого количества песенных произведений, которые посвящены насилию, а также текстов, в которых тема насилия затрагивается косвенно и сопровождает основное содержание.

Характерной чертой реализации анализируемого концепта в рэп музыке является трансляция жестокого поведения по отношению к другим как нормы. Как следствие, изучаемый жанр часто критикуется активистами, журналистами и политиками как представляющий опасность для общества [Binder, 1993]. В качестве причины данной опасности указывается высокая популярность жанра

среди молодых людей от 16 до 30 лет, которые наиболее подвержены влиянию авторитетных, по их мнению, лиц и, в результате, способны перенять модель поведения, представленную в песенном тексте [Smith, 2005].

Получая свою дискурсивную репрезентацию во всем пространстве хип-хоп дискурса, данный концепт, тем не менее, преимущественно реализуется в таких поджанрах, как хардкор хип-хоп (*hardcore rap/hardcore hip-hop*) и гангста рэп (*gangsta rap*), причиной возникновения которых послужил своеобразный ответ на такие существующие в обществе проблемы, как неблагоприятная среда для жизни, бедность, а также существование уличных банд, состоявших из участников хип-хоп дискурса, и их конфликты (как реальные физические, так и словесные, не выходящие за пределы песенных строк). Перечисленные объективные реалии жизни во многом связаны с различными формами насилия и лежат в основе концепта *violence*.

В исследуемом типе дискурса концепт *violence* реализуется в рамках репрезентации следующих концептуальных смыслов:

- агрессивное отношение к женщинам (мизогиния);
- стремление к стандартам доминирующей маскулинности.

Основной особенностью дискурсивной актуализации концепта *violence* является тесная связь обозначенных концептуальных смыслов, обусловленная тем, что в рамках доминирующей маскулинности негативное отношение к женщинам считается нормой. Как следствие, для исследуемых концептуальных смыслов характерна частичная общность ряда языковых средств их репрезентации. Визуальный компонент также представлен видеоклипами преимущественно одной сюжетной линии.

Мизогиния (неуважение женщин и их унижение) реализуется через агрессивное отношение к женщинам. Указание на такие описываемые в хип-хоп дискурсе формы насилия, как оскорбление, принуждение к действиям сексуального характера и физическое насилие фиксирует широкую представленность темы насилия в песенных произведениях исследуемого типа дискурса. К основным языковым средствам репрезентации данного

концептуального смысла относятся:

- вульгаризмы, указывающие на номинацию женщин участниками субкультуры хип-хопа;
- сленгизмы в рамках дискурсивного контекста описания сексуального акта;
- лексические единицы семантических полей *drugs*, *alcohol* и *abuse*;
- лексические и грамматические средства реализации значения будущего времени глаголов с семантикой насилия;
- повелительное наклонение глаголов для реализации стратегии принуждения и приказа.

Широкая представленность вульгаризмов для номинации женщин в рамках репрезентации рассматриваемого концептуального смысла связана, прежде всего, с тем, что рассматриваемые языковые единицы выражают негативную оценку, и им свойственны стилистическая сниженность, грубость и вульгарность. Как следствие, вульгаризмы как лексемы с высокой степенью обценности выступают семантически емкими средствами реализации стратегий оскорбления и унижения, которые характерны для концепта *violence*.

В хип-хоп дискурсе реализация концептуального смысла «агрессивное отношение к женщинам» осуществляется преимущественно посредством оскорбления женщин через их номинацию. Анализ соответствующих дискурсивных фрагментов показал, что наиболее распространенными вульгаризмами являются существительные *thot* (акроним для фразы *that hoe over there*), *bitch*, *ho* (*hoe*), *chickenhead*. В современном английском языке представленные лексемы являются грубыми и фамильярными единицами.

Существительные *thot*, *bitch*, *ho* (*hoe*) синонимично связаны и выражают оскорбительную оценку женщины с предположительно большим количеством половых партнеров (*an insulting word for a woman, especially one who is considered to have a lot of sexual partners* [Cambridge dictionary, 2021]):

I send a lil' thot to send the drop on him (Send it, send it) (Hot Nigga, Bobby Shmurda, 2014);

*Got neck from all these **thots** I sex (Pusha Man/Paranoia, Chance the Rapper, 2013);*

*Hundred **bitches** in my trailer say they ain't got a man (rockstar, Post Malone, 2017);*

*Took a **bitch** to the club and let her party on the table (Black Beatles, Rae Sremmurd, 2016);*

*These **hoes** is all on him, coast-to-coast shows (Lose Yourself, Eminem, 2002);*

*I got **bitches**, I got **hoes**, I got rare designer clothes (Homicide, Logic, 2019); etc.*

Вульгаризм *bitch* частотно употребляется в сочетании с языковыми единицами семантического поля *abuse* для реализации концептуального смысла агрессивного отношения к женщинам. Это во многом обусловлено отнесением сюжета домашнего насилия, на который указывают данные единицы, к формам насильственного поведения в отношении женщин. Например:

*Beat your **bitch** in her mouth just for talkin' shit, you lurkin' bitch? Well, I see that shit Once again I gotta **punch a bitch** in her shit (Bitch Suck Dick, Tyler, the Creator, 2011);*

*Slap dips, support domestic violence. **Beat your bitch's ass** while your kids stare in silence (Low Down, Dirty, Eminem, 1997); etc.*

Существительное *chickenhead*, частотное для хип-хоп дискурса и семантически указывающее на женщин, ищущих сексуальных отношений ради денег и славы, не получает своей фиксации в толковых словарях общеупотребительной (нормативной) лексики, что объясняет его высокую табуированность в обществе:

***chickenheads** getting slim like Olive Oyl (4th Chamber, GZA, 1995);*

*Think I'ma be chasing a **chickenhead**, you're on something (Wanna Get to Know You, G-Unit, 2003);*

*You're nothing but a **chicken-head** (One Beer, MF DOOM, 2004);*

*Turn that **chicken head** to a chicken tender (Young, Lil Wayne, 2017); etc.*

Анализ контекстов использования вышеперечисленных вульгаризмов показал, что наиболее часто участники хип-хоп дискурса употребляют

рассматриваемые языковые средства с целью реализации стратегии оскорбления. Вульгаризмы выступают единицами номинации молодых женщин, жизненным приоритетом которых, по мнению участников субкультуры хип-хопа, является желание получить деньги и иногда славу путем использования преимуществ своей внешности и соблазнения мужчин. Такой образ встраивается в систему знаний участников анализируемой субкультуры, традиционно представленной преимущественно мужчинами.

Принуждение к действиям сексуального характера в рамках репрезентации концептуального смысла агрессивного отношения к женщинам вербализуется посредством употребления сленга, лексем семантических полей *drugs* и *alcohol*, грамматических средств реализации значения будущего времени и повелительного наклонения.

Употребление сленга в рамках дискурсивного контекста, описывающего сексуальный акт, реализует концептуальный смысл агрессивного отношения к женщинам через объективацию женщин, т.е. отношение к ним как к сексуальному объекту. Например:

She looked at me, I was surprised. But wasn't passin' up the chance of my dick gettin' baptized. I told the bitch to do it quick. You little ho', hurry up and suck my dick! (*She Swallowed It*, N.W.A., 1991);

Bitches ain't shit but hoes and tricks, lick on these nuts and suck on the dick, Get the fuck out after you're nuts, dick, baptize, etc.), обладая высоким уровнем обценности, указывают на насильственное отношение к женщинам.

Лексемы семантических полей *drugs* и *alcohol*, грамматические средства реализации значения будущего времени и повелительное наклонение глаголов наиболее часто употребляются в дискурсивных контекстах, связанных с сексуальным и физическим насилием в отношении женщин. Например:

I got two or three hoes for every V // and I keep 'em drugged up off that ecstasy (*Always On Time*, Ja Rule, 2001);

Put a molly in her champagne, she ain't even know it. I took her home and enjoyed that, she ain't even know it (*U.O.E.N.O., Future*, Rick Ross, 2013);

*Girl what you **drinkin'**? Gon' let it sink in // ... // **I'm going to make** you do what you've already said you're not going to do (Blame It, Jamie Foxx, 2008)¹;*

*How many **drinks** would it take you to leave with me? (How Many Drinks? Miguel, 2013);*

*I thought she'd be good to go with a little **Funky Cold Medina** // ...// Then a couple sips she cold licked her lips, and I knew that she was with it (Funky Cold Medina, Tone Loc, 1989); etc.*

В проанализированных дискурсивных фрагментах использование сленговых названий наркотика метилендиоксиметамфетамина (*ecstasy, molly*), алкоголя (*drinks*), а также выдуманного наркотического вещества (*Funky Cold Medina*) указывает на способы склонения женщин к сексу. Так, метилендиоксиметамфетамин и алкоголь считаются наркотиками для изнасилования, которые вызывают чувство эйфории, открытости, желание близости и проблемы с памятью. Это же действие, согласно анализу контекста, реализуется через лексему *Funky Cold Medina*. В анализируемых дискурсивных фрагментах герой песни, как правило, незаметно для жертвы дает ей наркотик или настаивает на употреблении алкоголя для последующего насилия.

Употребление грамматических средств реализации значения будущего времени и повелительное наклонение глаголов с семантикой насилия наряду с лексемами семантических полей *drugs* и *alcohol* указывает на такую форму насилия, как принуждение к действиям сексуального характера:

***Don't put out, I'll put you out** (Superman, Eminem, 2002);*

***Don't test me, no tester, I rape you, like Chester** (Mouth Full of Gold, Gucci Mane, 2011);*

*And if you got a daughter older than 15, **I'mma rape** her (X Is Coming, DMX, 1998);*

*She looked at me, I was surprised. But wasn't passin' up the chance of my dick gettin' **baptized**. I told **the bitch** to do it quick. You little **ho'**, **hurry up and suck my***

¹ В тексте песни также много прецедентных имен, выступающих единицами номинации алкогольных напитков (*Goose, Tron, Henny, etc.*).

dick! (*She Swallowed It*, N.W.A., 1991); etc.

Концептуальный смысл агрессивного отношения к женщинам реализуется посредством потенциала рассматриваемых грамматических структур выступать способом реализации стратегий приказа и угрозы. С помощью данных средств исполнитель актуализирует интенцию определенного будущего насильственного действия. Представляется важным отметить стремление к нарушению грамматической нормы в рамках описания таких действий. При употреблении глаголов будущего времени для реализации угрозы часто опускается вспомогательный глагол *will* (*I rape you*) и используются синтаксические структуры, специфичные для хип-хоп дискурса, в которых полная грамматическая форма *I'm going to do something* сокращается до *I'mma do something* (*I'mma rape*).

Использование лексических единиц семантического поля *abuse* указывает на такую форму насилия, как физическое насилие в отношении женщин. К ним относятся глаголы, в семантике которых заложены признаки ударов различного типа (*to punch, to kick, to stomp, to beat, to snap, to grab, to smack, to crack, etc.*). Они чаще всего употребляются в сочетании с лексемами, обозначающими части тела (*ribcage, stomach, face, mouth, etc.*). Например:

I punched her in the ribcage and kicked her in the stomach // ... // I stomped her and I kicked her and I punched her in the face (*Hey Mister Mister, Kool G Rap, 1996*);

Beat your bitch in her mouth just for talkin' shit, you lurkin' bitch? Well, I see that shit Once again I gotta punch a bitch in her shit (*Bitch Suck Dick, Tyler, the Creator, 2011*);

I'm 'bout to punch your lights out (*Move Bitch, Ludacris, 2001*);

And I snap and I grab a stupid bitch by her throat. Then I smack that broad silly yeah I crack fuckin' hoes (*Q Strange, Rare Cuts 2: The Qurruped Sessions, 2009*);

Slap dips, support domestic violence. Beat your bitch's ass while your kids stare in silence (*Low Down, Dirty, Eminem, 1997*); etc.

Кроме того, указание на физическое насилие как форму агрессии по отношению к женщинам осуществляется посредством такого стилистического приема, как метафора (*went straight to her jaw, stunk like horse manure, find your*

mouth cold). В хип-хоп дискурсе метафора, как правило, употребляется для описания способов и последствий физического насилия (преимущественно смерти) за счет указания на способы нанесения тяжкого телесного вреда. Например:

*She started yellin', man, **the bitch got raw**, I took one step back and **went straight to her jaw** (All My Bitches Are Gone, Too Short, 1993);*

*I used to love her, too bad I had to **put a slug through her**. **Dumped her body in the trash** like I never knew her. Blood runnin' down the gutter into the sewer. Her body stunk for weeks **like horse manure** (Ex-Girlfriend, Esham, 2003);*

*Lie through your teeth you **could find your mouth cold** // and rip out ya tongue cause of what **ya mouth** told (Southern Hospitality, Ludacris, 2000); etc.*

Обязательным компонентом актуализации физического насилия в хип-хоп дискурсе является высокая степень выразительности. Выявленные языковые средства воздействуют на воображение и чувства слушателя и создают близкий к правдивому образ.

Система визуальных средств, указывающих на неуважительное отношение к женщинам, представлена преимущественно образами откровенно одетых женщин, постоянно сопровождающих исполнителей-мужчин, что, в свою очередь позволяет дополнять их маскулинный образ. В таких видеорядах всегда считается взаимный интерес женщины и главного героя. Отнесение данного компонента к визуальному проявлению концепта *violence*, несмотря на отсутствие принуждения женщины и ее согласие предстать в таком образе, обусловлено сексуальной объективацией женщины в субкультуре хип-хопа, т.е. восприятием женщины не как взрослой самостоятельной личности, а как сексуального объекта. В рамках анализа данных сюжетов, представляется важным отметить образ исполнительниц хип-хопа, который также строится на демонстрации их сексуальности и, следовательно, стремлении быть объектом, привлекающим внимание мужчин.

В основе концептуального смысла «стремление к стандартам доминирующей маскулинности» лежит идея доминирующей (гегемонной)

маскулинности, т.е. социокультурной нормы и идеала маскулинности, которой участники хип-хоп дискурса хотят соответствовать. Такое желание обнаруживается в проявлении насилия как способа доказать свою власть и установить контроль. Данный концептуальный смысл обусловлен существующей в традиционном социуме потребности демонстрации своей силы для устрашения противников. К основным языковым средствам его актуализации относятся:

- вульгаризмы, выступающие единицами номинации оппонентов;
- глаголы семантических полей *shooting* и *assault*;
- лексические и грамматические средства реализации значения будущего времени глаголов с семантикой стрельбы и избиения;
- повелительное наклонение глаголов с семантикой физического насилия.

Использование вульгаризмов для номинации соперников позволяет реализовать стратегию устрашения и оскорбления своих противников:

I-I-I woke up too moody, who gon' die today? (Skrrt) // Shoot a fuckboy in his mothafuckin' face (Grrah, grrah) (The Race, Tay-K, 2017);

Lil' Caesar go ask you homie how I'll leave you // Cut your young ass up, leave you in pieces // Now be deceased (Hit 'Em Up, 2Pac, 1996); etc.

Рассматриваемые лексические средства способствуют созданию образа оппонента, лишённого субъектности, и представлению его как недостойного противника. Как следствие, через используемые оскорбления говорящий идентифицирует себя как более достойного в рамках ценностей участников субкультуры человека.

К основным объектам оскорблений можно отнести сотрудников полиции и других участники субкультуры хип-хопа. В дискурсивном контексте противостояния участников субкультуры и полиции наиболее часто употреблены глаголы семантических полей *shooting* и *assault* (*to bust some shots off, to shoot back, to beat*) в сочетании с такими сленговыми существительными, как *cops* или *coppers* (*a police officer* [Cambridge Dictionary, 2021]). Например:

I'm 'bout to bust some shots off // I'm 'bout to dust some cops off (Cop Killer,

Body Counts, 1992);

If these coppers shoot at me, trust me I'mma shoot back (*Alive*, Joe Budden, 2014);

Beat a police out of shape // And when I'm finished, bring the yellow tape // To tape off the scene of the slaughter // ... // And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath // Of cops dying in L.A. (*Fuck tha Police*, N.W.A., 1998); etc.

Использование глаголов семантических полей *shooting* и *assault* в сочетании с существительными *cops*, *coppers*, *police* указывают на такое свойство субкультуры хип-хопа, как стремление к протесту и неподчинение принятым нормам.

В дискурсивных контекстах описания конфликтов участников субкультуры друг с другом рассматриваемый концептуальный смысл также реализуется посредством языковых единиц семантического поля *shooting* и глагольных выражений с семантикой избиения:

I shot ya! // I'm splittin' brothers open like a doctor // ... // I drop ya down in boilin' acid (*I Shot Ya*, LL Cool J, 1995);

Shoot at me, I'm shootin' back, I'm gettin' buckets (*GUMMO*, 6ix9ine, 2017);

I-I-I woke up too moody, who gon' die today? (Skrrt) // Shoot a fuckboy in his mothafuckin' face (Grrah, grrah) (*The Race*, Tay-K, 2017);

he just caught me by surprise // I reloaded my pistol, cocked it back, and shot him twice (*Murder on My Mind*, YNW Melly, 2018);

Lil' Caesar go ask you homie how I'll leave you // Cut your young ass up, leave you in pieces // Now be deceased (*Hit 'Em Up*, 2Pac, 1996);

I was gonna kill a couple rappers, but they did it to themselves (*King Kunta*, Kendrick Lamar, 2015); etc.

Анализируемый концептуальный смысл в современном хип-хоп дискурсе получает свое представление в конструируемых сюжетах о жестоких и насильственных действиях по отношению к другим участникам субкультуры хип-хопа на протяжении существования субкультуры. Его особенность заключается в том, что вербализуемые сюжеты не выходят за пределы песенных произведений в

современной субкультуре хип-хопа, однако в 80-90-е гг. столкновения между рэперами происходили в песенных произведениях и часто приводили к жертвам.

На грамматическом уровне рассматриваемый концептуальный смысл выражен структурами будущего времени (*'m 'bout to, 'mma shoot, 's gonna be*) и повелительного наклонения глаголов с семантикой физического насилия (*beat, bring*), что позволяет передать стратегию угрозы, также характерную для актуализации концепта *violence*.

Другим распространенным типом дискурсивных контекстов, в которых актуализируется рассматриваемый концептуальный смысл, является описание ситуаций жестокого убийства. Эмоциональная окраска событий, получающих репрезентацию в хип-хоп дискурсе, воздействует на способность слушателя к визуализации, т.е. представлению в наглядно-чувственной форме. Такой прием реализуется с помощью существительных *slaughter* («*the killing of many people cruelly and unfairly*» [Cambridge Dictionary, 2021]) и *bloodbath* («*the killing of a great number of people*» [там же]) со значением жестокого насилия. Данные языковые средства актуализируют интенцию запугать противника и показать свою силу, соответствующую социально-культурным стандартам хип-хоп направления.

Таким образом, концепт *violence* выступает одним из ведущих концептов хип-хоп дискурса. Его отнесение к опорным обусловлено распространенностью темы насилия в песенных текстах дискурса и частотности упоминания данной темы в текстах с другой ведущей тематикой. Основными концептуальными смыслами проявления рассматриваемого концепта являются агрессивное отношение к женщинам и стремление к стандартам доминирующей маскулинности. Значимость данного концепта для участников субкультуры хип-хопа определяется социальными условиями ее формирования, а именно высоким криминальным уровнем и, следовательно, насилия.

Выделенные концептуальные смыслы тесно связаны между собой, т.к. конструируются вокруг как физических, так и психологических насильственных действий и указывают на специфику субкультуры, которая основана на желании

выразить свой протест и на демонстрации неподчинения устоявшимся системным основам. Наиболее частотными средствами языковой репрезентации концепта выступают вульгаризмы и сленговые выражения, лексические единицы семантических полей *abuse*, *shooting* и *assault*, структуры выражения будущего времени глаголов с семантикой насилия и повелительного наклонения для реализации стратегии угрозы и приказа. Описанные языковые средства обладают стилистической яркостью и указывают на высокую эмоциональность языковой репрезентации концепта, которая обусловлена экспрессивностью участников субкультуры и их желанием показать неприятие системы, протест против нее. Визуальный компонент не является характерным для репрезентации данного концепта и проявляется только в сюжетах демонстрации женской сексуальности, что имплицитно указывает на восприятие женщины как объекта обладания и, как следствие, возможного насилия.

2.1.3. Концепт *bragging*

В хип-хоп дискурсе, формирование которого проходило в условиях бедности, экономической нестабильности и неблагоприятной социальной обстановки, изначально пропагандировались такие ценности, как социальная справедливость и равенство. С течением времени набор репрезентируемых концептуальных смыслов меняется и трансформируется. Кроме традиционно представленных концептуальных смыслов, связанных с темами расизма и социоэкономических проблем, в современном хип-хопе появляется тема демонстрации своего богатства и предметов роскоши. Такая тяга афроамериканцев к материализму и демонстративному потреблению связывается с периодами сегрегации и постсегрегации, когда у представителей негроидной расы в США не было возможности получения высокого дохода и, следовательно, доступа к продуктам высокого ценового сегмента [Belk, Bahn, Mayer, 1982; Mullins, 1999; Rucker, Galinsky, 2008]. Исследователями субкультуры хип-хопа отмечается, что с распространением принципов равенства афроамериканцы стали

частью общества потребления, в то время как до этого периода потребление набирало популярность только среди белокожего населения страны [там же]. С появлением такой возможности для афроамериканцев покупка дорогих вещей стала символом перехода с низкого социального уровня на более высокий.

В языковом сознании участников хип-хоп дискурса стремление к демонстрации дорогих вещей и своего высокого дохода представлено с помощью концепта *bragging*, который наряду с концептами *racism* и *violence* формирует систему знаний, мнений и представлений участников изучаемого дискурса как систему основных векторов осмысления окружающей действительности. В основе данного концепта лежит формирующаяся тенденция излишнего выражения своих больших финансовых возможностей и имущества.

Для концепта *bragging* (как и для других опорных концептов хип-хоп дискурса) характерна репрезентация в различных дискурсивных контекстах. К ним относятся как контексты, полностью посвященные теме демонстрации богатства, так и контексты, в основе которых лежат концепты *racism* и *violence*. Рассматриваемый концепт преимущественно проявляется через указание на сферу денег и товаров высокого ценового сегмента. Это реализуется за счет интеграции двух семиотических систем – вербальной и визуальной.

В рамках вербальной семиотической системы рассматриваемый концепт получает свою репрезентацию за счет лексических средств. К основным относятся:

- лексические единицы семантического поля *jewelry* (чаще всего в сочетании с наименованиями металлов);
- словосочетание *Jesus piece*;
- существительное *bling* и его производные;
- прецедентные имена компаний, производящих дорогостоящие товары и предметы роскоши;
- лексические единицы семантического поля *financial wellbeing*.

Лексические единицы семантического поля *jewelry* в хип-хоп дискурсе преимущественно выступают единицами номинации таких объектов роскоши, как

золотые цепи и грилзы (декоративные наклейки на зубы):

*Green paper, **gold teeth** and pregnant golden retrievers // All I want, fuck money, diamonds and bitches, don't need them (Yonkers, Tyler, The Creator, 2011);*

Gold all in my chain, gold all in my ring // Gold all in my watch (All Gold Everything, Trinidad James, 2012);

*Extraordinary swag and a mouth full of **gold** (Goldie, A\$AP Rocky, 2012);*

Gold chains, gold rings, I got an island on me (90210, Travis Scott, 2015);

***Gold chains** wrapped around my neck like pythons (Iconic, Logic, 2018);*

*Got 'em **tennis chains** on and they real blingy (Bling) (Bank Account, 21 Savage, 2017); etc.*

Представленные лексемы часто употребляются с языковыми единицами, фиксирующими количество и характеристики изделий. Это обусловлено тем, что украшения в рассматриваемой субкультуре выступают атрибутом статусности. Соответственно, указание на количество, размер и другие параметры представляется необходимым. К основным характеристикам, позволяющим идентифицировать большие финансовые возможности, относятся множественность драгоценностей, их большой размер и высокая цена.

Множественность в хип-хоп дискурсе реализуется за счет использования числительных в контекстах, в которых описываются украшения (*hundred, eight, four*), грамматической категории множественного числа (*chains, rings*) и неопределенного количественного местоимения *a few*:

*I'm just doing my thing, getting money, rock **a hundred gold chains** (Pain, Pusha T, 2012);*

***Eight gold rings** like I'm Shab-Shabba Ranks // **Four gold chains** like I'm Shab-Shabba Ranks // **One gold tooth** like I'm Shab-Shabba Ranks (Shabba, A\$AP Ferg, 2013);*

***Ten gold chains**, wood grain, propane (Angels, A\$AP Rocky, 2013);*

***Gold chain** hanging, got **a few** in the room (Runnin' Thru the 7th with My Woadies, \$UICIDEBOY\$ & Pouya, 2015); etc.*

Указание на большой размер украшения осуществляется посредством

прилагательного *big*:

Big gold chains, we was on that dookie shit (The oracle, Vinnie Paz, 2012);

Big rings (Ooh), champagne (Champagne) // My life is like a ball game (Ball game) (Congratulations, Post Malone, 2016);

Big gold boulders, in my Rollie (Tone it down, Gucci Mane, 2017); etc.

Высокая цена украшения в хип-хоп дискурсе репрезентируется числительными и лексическими единицами выражения стоимости (*cost, worth*):

A hundred thousand on watches I'm just honest (Honest, Future, 2013);

Got a chain that's worth the Rolls, nigga (THat Part, ScHoolboy Q, 2016);

Chain cost a quarter mil', for me, that's a couple dollars (Yellow tape, Chris Brown, 2017); etc.

В связи с тем, что выявленные языковые средства для обозначения количества и характеристик дорогих украшений выступают единицами номинации их множественности и высокой стоимости, они наиболее ярко указывают на проявление концепта *bragging*. В картине мира слушателя, как следствие, создается более определенный образ представителя субкультуры хип-хопа – образ богатого, живущего в роскоши человека.

Особой единицей вербализации концепта *bragging* выступает словосочетание *Jesus piece*. Оно используется для указания на золотое и массивное украшение в виде подвески. Например:

Rose gold Jesus piece with the brown ice (Don't Like, Kanye West, Chief Keef, Pusha T, Big Sean & Jadakiss, 2012);

Ay, my fuckin' Jesus piece! (Woo) // ...// Nigga iced out Jesus face on these bitches nigga // Ay don't ever question my religion i just put 50 stacks on Jesus face (Ali Bomaye, The Game, 2012);

I rock Jordans // With a tank top and a Jesus piece (Brooklyn (Chiraq Freestyle), Young M.A, 2014);

For that Jesus piece, man, I've been saved, nigga (All Day, Kanye West, 2015);

Jesus piece a 10k gold (Wat U Mean (Aye, Aye, Aye), Dae Dae, 2016);

Why you got a Jesus piece? (Roll in Peace, Kodak Black, 2017); etc.

Наряду с указанием на стремление к демонстрации достигнутого богатства прецедентное имя *Jesus*, входящее в состав словосочетания, выступает лексической единицей отсылки к особой религиозности представителей субкультуры хип-хопа. Крепкая вера в Бога во многом объясняет факт большой популярности и значимости для участников хип-хоп дискурса украшения с образом Иисуса на кулоне. Как результат, словосочетание *Jesus piece* одновременно выступает единицей номинации как религиозного артефакта, так и дорогого предмета роскоши. Обычно данное украшение изготавливается из дорогих металлов и оформляется бриллиантами, за счет чего представляет особую ценность для участников субкультуры хип-хопа. В хип-хоп дискурсе такая ценность получает вербальную репрезентацию посредством использования лексем, выступающих единицами номинации высокой материальной стоимости (*Rose gold; 50 stacks; 10k gold*), а также жаргонных средств для обозначения бриллиантов. К последним относится сленговая единица *ice* (*with the brown ice*). В процессе реализации поэтической функции хип-хоп дискурса она подвергается конверсии и функционирует как глагол (*Nigga iced out Jesus face*). В ходе анализа также выявлены случаи замены единицы *ice* другими лексемами семантического поля *ice*. Наиболее распространенным примером является глагол *to freeze*, который в дискурсивном пространстве хип-хопа обретает значение «покрыть бриллиантами»: *Yeah, my chosen religion // Jesus piece frozen from sinnin' // Doin' dirt, hoping to God, (Change, J. Cole, 2016)*.

Наиболее эксплицитным инструментом репрезентации концепта *bragging* в хип-хоп дискурсе выступает существительное *bling*. Это во многом обусловлено его значением привлекающего внимание украшения. Так, данная лексема, относящаяся к группе языковых единиц неформального регистра, выступает единицей номинации броского ювелирного изделия высокого ценового сегмента (*jewellery or decoration that attracts attention because it is very noticeable and looks expensive* [Cambridge Dictionary, 2021]). В большинстве дискурсивных контекстов существительное *bling* и производное от него прилагательное *blingy* имеют семантику заметной драгоценности и, следовательно, используются для

демонстрации богатства или для создания его иллюзии. Например:

*Diamonds hittin', **bling, bling** (Let's go) (That Way, Lil Uzi Vert, 2020);*

*Keep the **bling**, I want the brass ring, like Frodo! (96,000, Lin-Manuel Miranda, 2008);*

*Throw some karats in your pinky // have your neck and wrist **blingy** (Make It Clap, Busta Rhymes, 2002); etc.*

В ряде проанализированных дискурсивных контекстов существительное *bling* выполняет функцию эдлиба. В звучащей речи он выделяется в форме возгласа или выкрика, не связанного с тематикой основного текста. В формате письменной фиксации песенных текстов субкультуры хип-хопа эдлибы обычно оформляются в скобках:

*Half price my whip, same price my watch (**Bling**) (Candy Paint, Post Malone, 2017);*

*Motherfuckers say that I'm foolish, I only talk about jewels (**Bling bling**) (Renegade, Jay Z, 2001);*

*Audemars Piguet flooded, got my wrist numb (**Bling**) (Ghostface Killers, 21 Savage, Offset & Metro Boomin, 2017);*

*Don't stand too close, my diamonds gonna bite (**Bling**) (Kelly Price, Migos, 2017); etc.*

Употребление эдлиба *bling* указывает на важность аудиальной семиотической системы хип-хоп дискурса. В представленных примерах лексема *bling* используется как идиофон для создания эффекта звона драгоценности и позволяет адресату представлять предметы роскоши в своем воображении. Рассматриваемое языковое средство передает данный звук в процессе воспроизведения песенного произведения преимущественно между содержательно важными высказываниями, одновременно акцентируя их.

Среди товаров, составляющих систему ценностей изучаемой субкультуры, представляется возможным выделить целый ряд категорий, получающих вербализацию в дискурсе хип-хопа посредством прецедентных имен:

— автомобильные компании:

Shit, my 'Rari cost about 230I woke up in a new Bugatti (Bugatti, Ace Hood, 2013);

Get in my Bimmer, Benz, or Bentley, Bimmer, Benz, or Bentley (Beamer, Benz, or Bentley, Lloyd Banks, 2010);

So much chrome on my Benz, you see your face in my rims (Get In My Car, 50 Cent, 2005); etc.;

— часовая компания *Rolex*:

I got the Rollie on my arm, and I'm pourin' Chandon (Drop It Like It's Hot, Snoop Dogg, 2004);

my watch is Rolly (She Twerkin, Ca\$h Out, 2014);

Came in this game with a Rolie chain, and a dream (The Jig Is Up (Dump'n), Kendrick Lamar, 2012);

Rose gold rolie on my wrist, flawless (I Did It for My Dawgz, DJ Khaled, 2012); etc.;

— компании производства одежды высокого ценового сегмента:

real creeper slippers // YSL see the logo on my zipper (Gangsta in Designer (No Concept), ScHoolboy Q, 2012);

Her dreams holds Versace // She fall for Armani (Memories Back Then, T.I., 2012);

She got a lotta Prada, that Dolce & Gabbana // I can't forget Escada, and that Balenciaga (Fashion Killa, A\$AP Rocky, 2013);

I wear leather Gucci jackets like it's still the 80s (Black Beatles, Rae Sremmurd, 2016);

Balenciaga, check my posture, Valentino boots (Oho-ooh) (Ric Flair Drip, 2017);

VVS's on me, got my Gucci shirt wet (YOSEMITE, Travis Scott, 2018);

On my toes, Gucci, Valentino (Blueberry Faygo, Lil Mosey, 2020); etc.

Для языковых средств репрезентации наименований автомобилей и часов характерны сокращения и изменения официальных наименований ('Rari – Ferrari; Bimmer – BMW; Benz – Mercedes-Benz; Rolie, Roly – Rolex). Данные сленговые

единицы являются особенностью языка социальной группы хип-хопа. В связи с высокой степенью узнаваемости и частотности использования в исследуемом типе дискурса они указывают на предметы, которые входят в систему культивируемых материальных ценностей представителей субкультуры хип-хопа.

Основная функция использования представленных прецедентных имен для реализации концепта *bragging* заключается в акцентировании внимания адресата на больших финансовых возможностях исполнителя, что представляет собой предмет уважения, признания и желания быть похожим на него.

Использование лексем семантического поля *financial wellbeing* указывает на важность для участников субкультуры наличия, наряду с дорогостоящими товарами, денежных (преимущественно наличных) средств. К таким лексемам относятся:

— существительные и числительные для указания количества денег:

*I'm a self-made **millionaire** (Hit 'Em Up, 2Pac, 1996);*

*And it's all this grinding got me on the **millions** list // It's all this time and I be in the **trillions** (Taylor Hoe, Wiz Khalifa, 2012);*

*Mama please, I'm never comin' home 'til I make **a hundred G's** (Straight up!) // Scratch that, 'til I make **a hundred million** (10 2 10, Big Sean, 2013); etc.*

— прилагательное *rich*:

*I'm **rich**, I wipe my ass with **six mill'** (Homicide, Logic, 2019);*

*I got 99 problems, getting **rich** ain't one (All Me, Drake, 2013); etc.*

— сленговые единицы, обозначающие денежные банкноты:

*And every **dead president** I make will be a friend of me (The Oath, Capone-N-Noreaga, 2010);*

*My pocket is a **dead president's cemetery** (All In Together, Skyzoo & Torae, 2014);*

*I'm all about my **Franklins, Lincolns, and Reagans** // Whenever they make them, I shall hayve them (Barry Bonds, Kanye West, 2007);*

***Benjamin Franklins** filled, fold it just for the thrill (100\$ Bill, JAY-Z, 2013);*

*Married to them **green things, Franklins** and money trees (Make It Work, Tyga,*

2013); *etc.*

Частотность использования приведенных выше лексических единиц позволяет указать на такую ценностную составляющую системы знаний и представлений участников субкультуры хип-хопа, развертываемой вокруг анализируемого концепта, как значимость наличных денег. Числительные *millions, six mill, a hundred G's* наиболее эксплицитно указывают на количество банкнот. Прилагательное *rich* с семантикой богатства в большинстве дискурсивных фрагментов употребляется не только в связи с обладанием товарами, но и с наличием денежных средств. В числе сленговых единиц рассматриваемого семантического поля наиболее распространенным выступает выражение *dead president*. Оно указывает на банкноты и семиотически связано с изображением на них государственных деятелей США, преимущественно президентов. Денежные средства с наибольшим номиналом (100\$) в исследуемом типе дискурса вербализуются за счет лексемы *Franklins*, отсылающей к изображению Бенджамина Франклина на банкноте данного номинала (*I'm all about my Franklins, Nothin' but old Ben, Ben Franklins (Cash), Pocket full of nothin' but them Benjy Franklins*).

Визуальный компонент как важная составляющая репрезентации концепта *bragging*, наряду с вербальным компонентом, проявляется в видеоклипах, которые выступают визуальным рядом, сопровождающим песенное произведение. Участники видеороликов – это представители субкультуры хип-хопа, позиционирующие себя как богатые и успешные люди.

Высокая частотность визуального проявления концепта *bragging* указывает на значимость исследуемого концепта для участников субкультуры хип-хопа. Распространенность данной сюжетной линии в видеоряде обусловлена возможностью указать на атрибуты роскошной жизни исполнителя как в рамках иллюстрации вербальных средств, так и без связи с сюжетом песенного текста. Активизация данной семиотической системы позволяет исполнителю создавать яркий целостный образ человека, обладающего дорогостоящими вещами, и таким образом передавать идею богатства как один из ценностных идеалов

субкультуры.

В проанализированных видеоклипах визуальной репрезентации чаще всего подвергаются такие объекты, как:

- ювелирные украшения известных брендов (*Cartier, Tiffany & Co, Chopard, Rolex* и др.);
- автомобили наиболее высокого ценового сегмента (*Tesla, Ferrari, Mercedes, Lamborghini* и др.);
- одежда дорогих и престижных модных домов (*Gucci, Prada, Dolce & Gabbana, Versace* и др.);
- наличная валюта доллара США крупных номиналов.

Указание на значимость обозначенных предметов осуществляется не только за счет их демонстрации, но и посредством фиксации камеры на логотипе брендов. Это связано преимущественно с тем, что данные логотипы выступают символическими семиотическими знаками прецедентных феноменов, т.к. репрезентируют бренды, которые широко известны во всем мире как наиболее дорогостоящие. Логотипы и товары роскоши показываются как необходимые атрибуты исполнителя, который в видеоклипе ездит на дорогих автомобилях, одет в знаменитые бренды одежды, носит дорогостоящие украшения и всегда имеет с собой пачку банкнот.

Проведенный анализ показал, что, выступая важным дискурсивным способом репрезентации концепта *bragging*, визуальный компонент может выполнять две основные функции: функцию максимально иллюстрировать содержание вербального компонента и функцию фона для вербального содержания песни [Плотницкий, 2005].

В первом случае визуальный компонент дополняет вербальные средства и вносит экспрессивные оттенки в содержание песенного произведения, т.е. в процессе своей актуализации вербальное средство иллюстрируется соответствующим материальным объектом в видеоклипе. Например, в ролике «*Bugatti*» хип-хоп группы *Ace Hood* развитие визуального компонента максимально соответствует сюжету, представленному вербальными средствами.

Так, строка *I woke up in a new Bugatti* сопровождается видеосюжетом, в котором главный герой появляется в автомобиле бренда *Bugatti*. С чтением строки *Neck full of Gold Olympian shit* камера фокусируется на золотых цепях представителей данной группы.

«Фоновая» функция позволяет визуальному компоненту существовать без своей вербальной репрезентации. В таких видеороликах визуальные средства не соответствуют вербальным. Например, произведение «*Angels*» исполнителя *A\$AP Rocky* посвящено людям, которые помогли ему найти свое место в жизни. Вербально в данном песенном тексте концепт *bragging* не представлен, однако в видеоклипе он реализуется с помощью визуального компонента. На экране зрители видят рэпера в золотых цепях и с грилзами в то время, как в вербальном тексте частично репрезентируется концепт *racism* через указание на сложности афроамериканцев, возникающие вследствие расовой дискриминации. В случаях несоответствия вербальной и визуальной систем визуальные средства выступают самостоятельным носителем информации. Они с высокой степенью эксплицитности реализуют концепт *bragging* в дискурсивных контекстах, фокусирующихся на темах, которые не связаны с роскошным образом жизни.

Таким образом, концепт *bragging* основывается на стремлении участников субкультуры хип-хопа к демонстрации большого дохода. Это обусловлено такими историческими и социальными факторами, как ограничивающие права и возможности афроамериканского населения США периоды сегрегации и постсегрегации. Данный концепт реализуется на вербальном и визуальном уровнях. Наиболее частотными вербальными средствами репрезентации концепта выступают лексемы семантических полей *jewelry* и *financial wellbeing*, употребляемые с усилительными, подчеркивающими размеры, объемы и количество языковыми средствами (имена числительные, прилагательное *big*, местоимение *a few* и др.), прецедентные имена автомобильных компаний, дорогостоящих брендов одежды и производства часов и лексическая единица *bling*, которая может функционировать как существительное, прилагательное или идиофон. В использовании всех обозначенных групп лексических средств

присутствует стремление к нарушению норм стандартного языка, что характерно для актуализации всех опорных концептов хип-хоп дискурса. Визуальный уровень значительно усиливает репрезентацию концепта *bragging* вследствие высокого потенциала фокусирования внимания потребителя на материальных атрибутах жизни, а именно на ювелирных украшениях, автомобилях, одежде дорогих брендов и наличной валюте доллара США крупного номинала. Использование визуального компонента характерно как в интеграции с вербальными средствами репрезентации концепта *bragging*, так и без прямой связи с вербальным текстом. Интеграция вербальных и визуальных средств позволяет участникам субкультуры хип-хопа наиболее целостно передать значимость изображенных предметов и, следовательно, сделать акцент на больших финансовых возможностях исполнителя, стремление к демонстрации которых лежит в основе анализируемого концепта. Визуальная репрезентация концепта *bragging* без связи с вербальными средствами, в свою очередь, подчеркивает особую выделенность концепта и важность представленных атрибутов для участников субкультуры хип-хопа.

2.2. Социолингвистический аспект хип-хоп дискурса

2.2.1. Социолингвистическая обусловленность прецедентности хип-хоп дискурса

Сложный характер концептуальной организации хип-хоп дискурса также проявляется в особенностях его социолингвистической направленности. Социолингвистический аспект изучаемого типа дискурса наиболее эксплицитно представлен в использовании прецедентных феноменов. Это объясняется, прежде всего, спецификой коммуникации в рамках хип-хоп дискурса как социально-обусловленного феномена. Данная специфика заключается в направленности дискурса на участников конкретной субкультуры, которые объединены общими системой ценностей, образом жизни, социально-экономическими условиями

жизни и, следовательно, разделяют общую точку зрения на распространенные среди представителей субкультуры проблемы и трудности. Прецедентные феномены, в свою очередь, выступают основным компонентом «совокупности знаний и представлений, общих практически для всех членов лингвокультурного сообщества» [Гудков 2003: 98].

Социолингвистический потенциал прецедентности прослеживается с первых упоминаний данного понятия. В разрабатываемой теории языковой личности Ю.Н. Караулов вводит термин «прецедентный текст», выделяя в нем такие характеристики, как общеизвестность среди участников сообщества («сверхличностный характер»), релевантность в когнитивном отношении и неоднократную возобновляемость [Караулов, 2010: 216]. В процессе дальнейших теоретических исследований прецедентных феноменов перечень данных характеристик дополняется и углубляется. Как следствие, выделяются такие свойства прецедентности, как общеизвестность, (хрестоматийность), инвариантность, аксиологичность, хронотопическая маркированность, реинтерпретируемость и реализация категории «свой – чужой» [Слышкин, 2000; Гудков, 2003; Красных, 2003].

По мнению Ю.М. Лотмана, актуализация общеизвестности, или хрестоматийности как одного из основных свойств прецедентного текста невозможна только вследствие общности естественного языка адресанта и адресата, т.к. для этого также требуются тождественность у них языкового опыта и объема памяти [Лотман, 2010]. Данная особенность прецедентных текстов обуславливает отражение в них системы ценностей и знаний сообщества. Как результат, природа понятия хрестоматийности, которая реализуется только в случае общего фонда знаний и культурной памяти говорящего и слушающего, обуславливает социолингвистическую направленность прецедентности.

В случае прецедентных феноменов общеизвестность не затрагивает отдельную национальную культуру, она создается и актуализируется в закрытой социальной группе (субкультуре), имеющей свои исторические, социальные и культурные факторы формирования и общие ценностные ориентации. Как

следствие, текст может выступать значимым и объединяющим как для представителей нескольких поколений больших социальных групп, так и для участников узких социальных образований [Слышкин, 2000].

В когнитивной базе участников социальной группы за прецедентным феноменом стоит определенный инвариант его восприятия, что характеризует понятие прецедентности как актуальное в эмоциональном и познавательном планах. Инвариант выступает определенным представлением, общим для всех внутри одного социального образования, которое является условием правильной интерпретации апелляции к прецедентному феномену [Красных, 2003]. Он наиболее ясно и однозначно кодирует и декодирует высказывание для всех членов одного лингвокультурного сообщества. Как следствие, владение общей инвариантностью прецедентных единиц позволяет выделить представителей одной социальной группы, например, субкультуры, т.к. при ее формировании задействованы конкретные социально-обусловленные факторы (исторические особенности, экономические условия, ценности, образ жизни и др.). Наряду с общностью социальных условий инвариантность прецедентности указывает на общность языковой системы.

Как общие для группы людей представления прецедентные феномены выполняют роль эталона культуры и обладают таким свойством, как аксиологичность. Это связано с тем, что система прецедентных феноменов отражает систему ценностей социальной группы и, следовательно, «формирует парадигму социального поведения» [Гудков, 2003: 118]. Так, прецедентные единицы являются способом репрезентации ценностных составляющих системы знаний субкультуры, что, в свою очередь, влияет на механизмы поведения ее участников и интерпретирует их.

Тем не менее, общеизвестность и аксиологичность прецедентности носят временный характер. Это объясняется таким признаком прецедентных феноменов, как хронотопическая маркированность, сущность которой заключается в соотносении с конкретным временным периодом [Золотарев, 2016] и определенной локализацией. Данное свойство тесно связано с понятием

актуальности, которое, в свою очередь, обусловлено значимостью прецедентной единицы в настоящий момент времени. Хронотопическая маркированность прецедентных феноменов проявляется в том, что инварианты восприятия прецедентности могут терять свою хрестоматийность и, следовательно, актуальность и также сменяться другими представлениями при изменениях ценностей в обществе.

Специфика проявления таких сущностных характеристик прецедентных феноменов, как известность, аксиологичность и актуальность в значительной мере объясняет их реинтерпретируемость, которая проявляется в способности перевоплощаться в другие формы искусства, помимо словесного [Караулов, 2010]. В этой связи представляется возможным указать на такую характеристику прецедентных феноменов, как актуализация в других семиотических кодах наряду с вербальным (видеоклипы песен, обложки альбомов).

Перечисленные характеристики прецедентности позволяют рассматривать прецедентные тексты как тексты, очерчивающие границы сообщества. Это во многом объясняется тем, что «знание прецедентных текстов есть показатель принадлежности к данной эпохе и ее культуре, тогда как незнание, наоборот, есть предпосылка отторженности от соответствующей культуры» [Караулов, 2010: 216]. Потенциал прецедентных феноменов актуализировать функцию разграничения «своего» и «чужого» позволяет участникам определенной субкультуры быстро и легко считывать идентичность говорящего. Н.Ф. Алефиренко называет прецедентные знаки «визитными карточками любого этнокультурного сообщества» [Алефиренко, 2002]. Ю.Е. Прохоров, в свою очередь, говорит об отнесении личности к определенной культурной группе как свойстве прецедентных текстов [Прохоров, 1996], с помощью которого считывается принадлежность говорящего к «своей» или «чужой» социальной группе. Следовательно, использование прецедентных феноменов фиксирует отношения участников субкультуры с внешним миром, что является элементом процесса самоидентификации.

В связи с четкой социальной направленностью коммуникации в рамках хип-

хоп дискурса прецедентность выступает наиболее релевантным способом репрезентации основных социолингвистических свойств хип-хопа как субкультуры. Вследствие своей хрестоматийности, наличия инварианта восприятия и функции разделения «своего» и «чужого» прецедентные феномены, включенные в хип-хоп дискурс, характеризуют представителей субкультуры хип-хопа как определенную социальную группу с общими проблемами и представлениями об их решении. Высокий уровень аксиологичности и хронопическая маркированность прецедентности в рамках исследуемого дискурса позволяют выделить такие особенности исследуемой субкультуры, как быстрая реакция на темы, волнующие современное общество, которое преимущественно представлено афроамериканским населением США. Как результат, социолингвистическая направленность хип-хоп дискурса позволяет определить его как вербальное пространство, в рамках которого на основе ценностей авторов дискурса формируется общее мнение.

2.2.2. Прецедентность как способ репрезентации основных ценностных ориентаций субкультуры хип-хопа

С помощью прецедентных феноменов, особенность которых заключается в потенциале очерчивать границы социолингвистического пространства, в хип-хоп дискурсе культивируются ценности субкультуры, регулирующие поведенческие механизмы ее участников. К основным ценностным ориентирам, наиболее ярко транслируемым в рамках прецедентности хип-хоп дискурса, в рамках проведенного анализа были отнесены следующие:

- активная общественная позиция;
- особое представление об идеальной жизни;
- вера в Бога;
- ориентация на показатели социальной значимости.

2.2.2.1. Активная общественная позиция

Активная общественная позиция выступает одной из основных ценностных ориентаций, транслируемых в хип-хоп дискурсе. Она отражает специфику субкультуры, обусловленную неизменностью отношения ее представителей к важности участия в социальной жизни на протяжении длительного периода. Это преимущественно объясняется неравноправным положением афроамериканцев в обществе США, что остается актуальным с момента образования хип-хопа как культурной формы.

Субкультура хип-хопа до сих пор является закрытой социальной группой со своими ценностями, образом жизни и отношением к внешнему миру. Она формируется как ответ против агрессии со стороны белого населения и неприятия им идеи расового равноправия. Неправедливое отношение к афроамериканцам стало результатом расовой дискриминации на государственном уровне (политика сегрегации в США). Вследствие притеснения афроамериканцев в совокупности с неблагоприятными экономическими факторами образования субкультуры ценность их активной общественной позиции заключается в стремлении всех участников субкультуры к протесту.

Прецедентные феномены, указывающие на данную ценностную составляющую субкультуры хип-хопа, чаще всего используются в рамках репрезентации одного из опорных концептов хип-хоп дискурса – концепта *racism*, в основе которого лежит идея вовлеченности представителей субкультуры в общественную повестку расовой дискриминации в США. Прецедентность формирует данный социально значимый приоритет и вербализует концепт за счет включения в дискурсивный контекст общего актуального знания. Наиболее частотным является употребление прецедентных феноменов, профилирующих активную общественную позицию представителей субкультуры хип-хопа, в рамках репрезентации знаний о таких формах ее проявления, как:

- борьба с расизмом;
- сопереживание жертвам полицейского произвола;

– критика политиков, принимающих решения, которые не соответствуют ценностям хип-хопа.

Расизм как неравенство прав чернокожего и белого населения США выступает наиболее волнующей участников субкультуры темой, что во многом объясняется условиями формирования субкультуры. Борьба с расизмом в поле прецедентности реализуется посредством прецедентных имен, отсылающих адресатов к знаменитым борцам за права чернокожих. Например:

Remember Huey, Bobby Hutton, George, Fred (Get Up, The Coup, 2002);

Cause any day they'll push the button // And all good men like Malcolm X or Bobby Hutton died for nothin (Ghetto Gospel, 2Pac, 2005);

Visions of Martin Luther staring at me // Malcolm X put a hex on my future, someone catch me // I'm falling victim to a revolutionary song // ... // Fred Hampton on your campus, you can't resist his HiiiPoWeR (HiiiPoWeR, Kendrick Lamar, 2011);

Fred Hampton was an angel, may his name ring (Powers That Be, Rick Ross, 2017); etc.

Данные прецедентные имена (*Huey, Bobby Hutton, George, Fred (Hampton), Martin Luther, Malcolm X*) используются для указания на деятельность, направленную на изменение ситуации с дискриминацией афроамериканцев, и позволяют исполнителю подчеркнуть положительное влияние активистов на положение расового меньшинства в США. Прецедентные имена в ряде проанализированных примеров не только служат единицами номинации значимых для участников дискурса личностей, но и отсылают слушателя к определенным прецедентным ситуациям, в большинстве случаев связанных с неприятием борцов за права чернокожего населения представителями правительства или отдельными сторонниками дискриминации афроамериканцев. Например, в контексте песни о сложной жизни исполнителя *I'm representin' for the seat where Rosa Parks sat // Where Malcolm X was shot, where Martin Luther was popped (The Ruler's Back, JAY-Z, 2001)* употребляются прецедентные имена трех борцов за права чернокожего населения (*Rosa Parks, Malcolm X* и *Martin Luther*). Данные общественные активисты являются значимыми для субкультуры

личностями и примерами для подражания.

Прецедентное имя *Rosa Parks* выступает лексической единицей отсылки к ситуации, когда референт Роза Паркс во время автобусной поездки отказалась по просьбе водителя уступить место белому пассажиру в секции салона для цветных. После этого случая началась волна протестов, и Роза Паркс стала влиятельной общественной деятельницей. В анализируемом контексте эта история репрезентируется также посредством лексем *seat* и *sat*, выступающих средствами апелляции к описанной ситуации.

В других примерах прецедентная ситуация разворачивается посредством использования прецедентных имен *Malcolm X* и *Martin Luther* и форм пассивного залога глаголов семантического поля *shooting* (*was shot, was popped*). Хрестоматийная для участников хип-хоп дискурса история в данном случае заключается в том, что оба борца за права чернокожего населения были застрелены во время своих выступлений.

В системе ценностей представителей субкультуры хип-хопа в качестве социально значимого выступает знание об общественном движении партии черных пантер (*Black Panther Party*). Когнитивная выделенность события обусловлена целью и задачами данного движения, которое заключается в устранении расового неравенства часто с помощью вооруженных сопротивлений. Прецедентный феномен, репрезентирующий партию черных пантер, используется преимущественно в контекстах о волевом духе и физической силе и особом типе менталитета участников движения:

*I got a **Black Panther** mentality with a spic fist (Dominant Species, Immortal Technique, 2001);*

*Our presence is felt like a **Black Panther** movement (The Jump Off, Lil' Kim, 2003); etc.*

Частотная отсылка к данной организации обусловлена важностью ее деятельности для предоставления афроамериканцам равных с белым населением прав. В примерах с рассматриваемым прецедентным именем исполнители апеллируют к особой атмосфере и ментальности участников движения, которые

проявляются в воинствующем внешнем образе, выкрикивании большим количеством людей лозунгов и леворадикальной направленности политики партии. В отрывке из песенного произведения *I got a Black Panther mentality with a spic fist* вместе с вышеназванным прецедентным именем используется прецедентный феномен, актуализированный с помощью лексемы *fist*. Данная лексическая единица выступает средством номинации поднятого кулака как невербального символа всех борцов за права чернокожего населения и, в частности, участников партии черных пантер. Данный жест до настоящего времени является символом стойкости и силы угнетаемой части общества, а также солидарности с жертвами системного расизма. Именно представители черных пантер сделали поднятый кулак узнаваемым в качестве символа борьбы против расовой дискриминации.

Борьба с расизмом как аспект активной жизненной позиции участников субкультуры хип-хопа также реализуется за счет апелляции к персонажам религиозных произведений, имеющим тесную связь с афроамериканской культурой. К таким персонажам, например, относится библейский герой *Shem*:

Shem was a black man, in Africa // If you repeat this fact they can't laugh at ya (Why is That? Boogie Down Productions, 1987).

В данном контексте прецедентное имя *Shem* (Сим) актуализирует прецедентную ситуацию генеалогии библейского персонажа Сима, согласно которой он и его потомки были чернокожими. Такая авторская интенция обусловлена спецификой образования хип-хопа и его развития в периоды дискриминации афроамериканцев в США, в которые расовый вопрос стоял наиболее остро. Наряду с выдающимися личностями африканского происхождения чернокожие герои религиозных текстов также пользуются особой популярностью среди представителей афроамериканского населения США. Использование прецедентных имен, отсылающих к библейским героям, указывает на желание участников субкультуры хип-хопа присутствовать в исторических и художественных текстах, что в определенной степени способствует стиранию границ между расовыми различиями.

Использование прецедентных феноменов для указания на жертвы полицейского произвола профилирует важность активной социальной позиции для участников субкультуры хип-хопа. Данные языковые средства репрезентируют борьбу за гражданскую справедливость и несогласие с устоявшимися идеологическими воззрениями, т.к. жертвы полицейского произвола представляют для участников большую и в определенном смысле сакральную значимость, проявляющуюся в актах скорби по убитым и солидарности со всеми жертвами. Например:

*They shot **Oscar Grant** swear it gave a nigga chills (American Rapstar, Big K.R.I.T., 2011);*

*I'm talking 'bout I'm talking 'bout **Ezell Ford** // I'm talking 'bout **Sean Bell**, they never go to jail for // **Trayvon** over Skittles, **Mike Brown** Cigarillos **Emmett Till** (Don't Shoot, The Game, 2014);*

*RIP **Stephon Clark**, that shit was ugly (that shit was ugly) // They shot **Philando** in the car, damn, that shit was ugly (Ugly, Trinidad James, 2019);*

*Prayers to **George Floyd** and **Ahmaud Arbery** (Yeah) (The Adventures of **Sean Bell** Moon Man & Slim Shady, Kid Cudi & Eminem, 2020);*

*Well, that's a stupid question, when will you learn? // You never will, word to **George Floyd**, **Emmett Till** and (They Don't, Nasty C & T.I., 2020); etc.*

Данные лексические единицы обладают высокой эмоциональной нагрузкой. Это связано с негативной оценкой полицейского произвола в отношении афроамериканцев и сочувствием жертвам. Для участников субкультуры хип-хопа приведенные прецедентные феномены являются элементами системы ценностей, которая в определенной степени регулирует их поведение. Так, упоминание имен жертв полицейского произвола отражает и моделирует их представление о мире, которое заключается не только в понимании угрозы расизма как нарушения определенных прав, но и в отождествлении данного идеологического воззрения с оправданной среди представителей полиции причиной убийств.

Другой формой проявления активной общественной позиции как специфики субкультуры хип-хопа выступает критика политиков, принимающих не

соответствующие ценностям участников решения. Данная форма получает свою дискурсивную репрезентацию с помощью прецедентных имен политиков, которые профилируют антиценности хип-хопа. Антиценности, или отрицательные ценности, являются ориентирами, представляющими собой идеи, противоположные тем смыслам, которые лежат в основе положительного восприятия мира. Антиценности входят в систему ценностей участников хип-хоп дискурса и затрагивают тему политических решений преимущественно в области расизма, которые, по мнению участников, не способствуют борьбе с ним, а, наоборот, направлены на его распространение.

Прецедентные феномены, указывающие на критику политиков, представляется возможным разделить на три основные группы:

— прецедентные имена политиков, актуализирующие негативное отношение представителей хип-хопа к предпринимаемым мерам по решению проблемы расовой дискриминации в США;

— прецедентные имена политиков, актуализирующие негативное отношение к данным политикам в связи с их неpolitкорректными высказываниями;

— прецедентные имена политиков, актуализирующие негативно воспринимаемую прецедентную ситуацию.

Так, большое количество контекстов с прецедентными именами политиков отражают несогласие участников хип-хоп дискурса с политическими решениями, связанными с проблемой расовой дискриминации. Например:

Island girl, Donald Trump want me go home (Black Barbies, Nicki Minaj & Mike WiLL Made-It; 2016);

George bush don't care about black people // 2017 and Donald trump is the sequel so (America, Logic, 2017);

Blame it on Trump shit, blame it on Clinton (FRIENDS, J. Cole, 2018); etc.

В приведенных выше примерах участники хип-хоп дискурса связывают прецедентные имена президентов США с принятыми ими мерами в данном направлении. Например, в дискурсивном отрывке *Island girl, Donald Trump want*

me go home рэпер делает отсылку к реформе миграционной политики 45-го президента США Дональда Трампа, которая существенно ужесточает правила въезда в США для граждан ряда стран и получения американского гражданства. Во втором и третьем примерах авторы отрицательно оценивают общую направленность решений и высказываний американских президентов в отношении афроамериканцев и представителей других национальностей, прямо обвиняя их в равнодушии к проблемам афроамериканцев (*George bush don't care about black people*).

В исследуемом типе дискурса часть исполнителей также выражает свою позицию относительно конкретного президента без связи с определенным политическим событием. В большинстве проанализированных контекстов прецедентные имена политиков употребляются в сочетании с вульгаризмами и без уточнения поводов для критики. Тем не менее, представляется возможным предположить такую основную причину отрицательного суждения, как расистские высказывания. Например:

I'll push Bush off the White House roof (Impeach The President, Immortal Technique, 2006);

Stomp, push, shove, mush, fuck Bush (Mosh, Eminem, 2004);

fuck a vote, fuck Trump (SUICIDE PIT, XXXTENTACION, 2016);

Trump's a bitch, I'll make his whole brand go under (Yeah) (No Favors, Big Sean, 2017);

Pray for my generation, fuck Trump (Make It Out, Lil Durk, 2017); etc.

Указание на антиценности наиболее часто реализуется посредством контекстного сочетания прецедентных имен президентов США Дональда Трампа и Джорджа Буша (*Trump, Bush*) с существительными стилистически сниженной семантики (*fuck, bitch, mush, etc.*). Данные языковые средства выражают отрицательную оценку политиков со стороны исполнителей. Кроме того, прецедентные имена президентов могут употребляться в едином контексте с лексическими единицами с семантикой физической расправы (*stomp, push, shove, mush, etc.*) и с грамматическими конструкциями простого будущего времени для

выражения угрозы (*I'll push Bush off the roof, I'll make his whole brand go under*). Обозначенные средства указывают на несогласие представителей субкультуры хип-хопа с взглядами политиков, которое актуализируется в агрессивной форме. Такое контекстуальное окружение прецедентных феноменов указывает на повышенную эмоционально-оценочную коннотативную окраску прецедентных имен, что наиболее ярко передает возмущение исполнителя.

В текстах хип-хоп дискурса употребление прецедентных имен президентов может актуализировать конкретную прецедентную ситуацию. Такие прецедентные феномены являются способом отсылки к определенному тексту, который выступает хрестоматийным для участников дискурса. Данные тексты наиболее часто указывают на речи президентов, принятые законы и общую стратегию их политической кампании. Например, в контексте песни о сложностях в жизни исполнителя афроамериканца по расовой принадлежности – *Bill Clinton, can you recognize a nigga representin' // Doin' twenty to life in San Quentin? (It Ain't Easy, 2Pac, 1995)*, – исполнитель обращается к Биллу Клинтону (*Bill Clinton*), президенту США на момент выпуска песенного произведения. Данное обращение имеет форму риторического вопроса, в котором используется прецедентное имя *San Quentin*. Используемый прием отсылает слушателей к прецедентной ситуации принятия закона *Violent Crime Control and Law Enforcement*, ужесточившего наказание за мелкие преступления. После того, как закон был принят, количество заключенных в тюрьмах США, включая Сан-Квентин (*San Quentin*), значительно увеличилось.

Таким образом, употребление прецедентных имен в хип-хоп дискурсе позволяет более ярко и точно актуализировать отношение участников исследуемой субкультуры к проблемам социума. Данное отношение заключается в проявлении активной общественной позиции, которая выступает значимой ценностной ориентацией субкультуры хип-хопа в силу исторических факторов. Включение прецедентности в определенные дискурсивные контексты позволяет передать такие концептуальные смыслы, как борьба с расизмом, сопереживание жертвам полицейского произвола и критика политиков, принимающих решения,

не соответствующие ценностям субкультуры хип-хопа.

Выявленные концептуальные смыслы представлены в хип-хоп дискурсе преимущественно прецедентными именами хрестоматийных для субкультуры фигур.

Прецедентные имена, профилирующие борьбу с расизмом и критику политиков, в большинстве случаев апеллируют к конкретным прецедентным ситуациям, знание о которых разделяют все представители субкультуры. Прецедентные имена пострадавших от полицейского произвола, указывающие на сопереживание жертвам, в свою очередь, отсылают к единой ситуации превышения полицейскими своих полномочий в отношении темнокожего населения, результатом которой в большинстве случаев являются смерть или серьезные травмы афроамериканцев. В дискурсивном пространстве хип-хопа с помощью данных прецедентных имен осуществляется отсылка к прецедентным ситуациям, включенным в общую для исполнителей и слушающих систему знаний. Это объясняется активной вовлеченностью участников субкультуры в общественную жизнь страны, а именно в сферы, затрагивающие социальную политику.

2.2.2.2. Особое представление об идеальной жизни

Не менее значимой ценностной ориентацией, получающей свою репрезентацию в хип-хоп дискурсе с помощью прецедентных имен, выступает особое представление об идеальной жизни. Рассматриваемая характеристика субкультуры хип-хопа обусловлена условиями формирования данной субкультуры и выступает особым эталонным образом идеальной жизни, на который ориентируются и к которому стремятся все участники хип-хопа. Преимущественно он включает в себя желание представить себя лучше в сравнении с другими в финансовой и профессиональной областях, а также с позиции физических возможностей. Как следствие, это проявляется в чрезмерной демонстрации своих возможностей. Образ идеальной жизни представители

изучаемого типа дискурса транслируют не только вербально (в песенных текстах), но и невербально (визуальный ряд видеоклипа, внешний вид исполнителей, обложки альбомов).

Избыточная дискурсивная репрезентативность эталонного образа жизни касается разных сфер (личная жизнь, профессиональная реализация, спорт и др.) и обусловлена долгим периодом ограничений афроамериканцев в правах и, соответственно, их огромным желанием обладать такими же финансовыми возможностями, которые есть у расового большинства.

Несмотря на то, что законодательно расовая сегрегация в США была отменена в 1950-е гг., ее последствия в форме ущемления прав чернокожих существовали после этого периода с постепенным снижением уровня дискриминации. В определенной степени расовая дискриминация в США актуальна и в настоящее время. Длительное отсутствие прав и впоследствии предоставление равных с белым населением возможностей повлекло за собой чрезмерное потребление (и, как результат, демонстрацию его результатов), желание достичь профессиональных высот и показать себя лучше представителей белого населения.

Прецедентные феномены, выступающие средствами вербализации образа идеальной жизни, который сформирован в сознании представителей хип-хопа, указывают на три основные формы его манифестации:

- финансовое благополучие;
- профессиональная успешность;
- обладание физической силой и наличие навыков обращения с оружием.

Финансовое благополучие выступает для представителей субкультуры хип-хопа обязательным элементом идеальной жизни. Это во многом проявляется в стремлении ее участников обладать дорогостоящими вещами, наличие которых маркирует представителя субкультуры как успешную личность. Рассматриваемый концептуальный смысл преимущественно выражен такими группами прецедентных имен, как прецедентные имена производителей предметов

роскоши, прецедентные имена богатых и успешных афроамериканцев, прецедентные имена вымышленных персонажей.

Прецедентные имена производителей предметов роскоши включают в себя номинации автомобильных компаний (*Bugatti, Bentley, Benz, etc.*), часовой компании *Rolex* и компаний производства одежды высокого ценового сегмента (*Versace, Armani, Prada, etc.*):

*I woke up in a new **Bugatti** (Bugatti, Ace Hood, 2013);*

*So much chrome on my **Benz**, you see your face in my rims (Get In My Car, 50 Cent, 2005);*

*my watch is **Rolly** (She Twerkin, Ca\$h Out, 2014);*

*Came in this game with a **Rolie** chain, and a dream (The Jig Is Up (Dump'n), Kendrick Lamar, 2012);*

*I wear leather **Gucci** jackets like it's still the 80s (Black Beatles, Rae Sremmurd, 2016);*

***Balenciaga**, check my posture, **Valentino** boots (Oho-oooh) (Ric Flair Drip, 2017); etc.*

Выделенные прецедентные имена фиксируют векторы стремлений участников субкультуры хип-хопа. Они представляют собой необходимые элементы успешной жизни и определяют мотивацию поведения участника субкультуры. Данные языковые средства также выступают единицами проявления опорного концепта *bragging*, в основе которого лежит стремление к демонстрации дорогостоящих товаров, в том числе объектов, получающих вербализацию с помощью выделенных лексических средств.

Использование прецедентных имен, выступающих единицами номинации богатых афроамериканцев, позволяет охарактеризовать стиль жизни таких успешных представителей афроамериканского населения как эталонный для участников исследуемой субкультуры. Например:

*I don't need a jet, I want Air Force One (Air Force one, yeah) // I am fucking president and a sun (**Like Obama**, yeah) (Earned It, Chief Keef, 2014);*

*Campaign made a million profited like **I'm Obama** (Milk Marie, Rich Homie*

Quan, 2014);

Tryna be rich like Sean (*Talk That Shit*, YFN Lucci, 2016);

How 'bout that, I'm paid as Oprah (*Lock It Up*, Eminem, 2020); etc.

В дискурсивных контекстах, включающих сюжетные линии о финансовом благополучии, представители хип-хоп дискурса апеллируют к личностям, представляющим особую ценность для субкультуры, т.к. они соответствуют таким критериям успешности, как принадлежность к расовому меньшинству, с одной стороны, и обладание большим количеством денег и достижение определенных профессиональных высот, с другой.

Так, Барак Обама (*Barack Obama*) является на момент записи песни *Earned It* единственным президентом-афроамериканцем. Он воплощает собой образ человека, достигшего наивысшего профессионального успеха и определенных материальных возможностей (например, передвижение на собственном президентском самолете (*Air Force One*)). В дискурсивном фрагменте *Tryna be rich like Sean* (*Talk That Shit*, YFN Lucci, 2016) прецедентное имя *Sean* отсылает слушателя к рэперу, музыкальному продюсеру и предпринимателю Шону Комбсу (*Sean Combs*), одному из самых богатых и знаменитых афроамериканцев. Употребление в дискурсивных контекстах прецедентного имени телеведущей и продюсера Опри Уинфри (*Oprah Winfrey*) обусловлено тем, что данная представительница афроамериканского населения регулярно попадает в списки самых богатых афроамериканцев и олицетворяет тем самым их профессиональный и финансовый успех.

Прецедентные имена вымышленных персонажей также указывают на стремление участников субкультуры хип-хопа к демонстрации финансового благополучия. Например:

Bout my coins like Mario (*Mario*) (*I Like It*, Cardi B, Bad Bunny & J Balvin, 2018);

I'm rich like a Klingon that be kickin' it at the Kremlin (*Alphabet Insanity*, Mac Lethal, 2014); etc.

В проанализированных примерах преимущественно использованы

прецедентные имена персонажей, которые апеллируют к прецедентным ситуациям, связанными с деньгами и богатством. Прецедентное имя *Mario* отсылает слушателя к сериям видеоигр, в которых основная функция главного героя Марио – собирать монеты. Прецедентное имя *Klinton* связано с инопланетной цивилизацией из популярной серии фильмов *Star Trek*. Участники этой цивилизации Клингоны (*Klingons*) обладают материальными богатствами и ведут роскошный образ жизни. В песенном произведении *Alphabet Insanity* прецедентное имя *Klingons* используется с другим прецедентным именем – *the Kremlin*, которое выступает единицей репрезентации правительства СССР и правительства РФ, представители которого в лингвокультуре хип-хопа отождествляются с роскошным стилем жизни. Так, исполнитель *Mac Lethal* в тексте данной песни создает свой образ как такого же богатого, как Клингоны и представители Кремля в совокупности.

Прецедентные имена, выступающие единицами номинации богатых и выдающихся афроамериканцев и вымышленных героев, во многих случаях употребляются в составе конструкции с предлогами сравнительной семантики *like* и *as*. Данная конструкция позволяет представить этих людей и героев как определенные эталоны и меры богатства, в соответствии с которыми делается вывод о финансовой состоятельности, к которой нужно стремиться.

Профессиональная успешность представителей субкультуры хип-хопа преимущественно затрагивает музыкальную деятельность. Ее реализация прецедентными феноменами осуществляется за счет двух основных групп: прецедентных имен из сферы-источника *литература* и прецедентных имен знаменитых представителей массовой культуры афроамериканского происхождения.

Использование прецедентных феноменов из сферы-источника *литература* обусловлено близостью вербальной части песни с поэзией в отношении ритма, темпа и особой интонации. Профессиональная успешность как один из аспектов идеальной жизни представлена навыками чтения речитатива (рэпа).

Например, в строке *Cause his words get at the Ginsbergs and Kerouacs* (RAGE

IS BACK, Black Thought, 2013) исполнитель использует прецедентные имена *Ginsbergs* и *Kerouacs* для реализации игры слов, понятной только тем участникам хип-хоп дискурса, которые знакомы с упомянутыми писателями (Аллен Гинзберг и Джек Керуак). Прецедентная ситуация, профилируемая анализируемыми прецедентными именами, заключается в том, что данные авторы являются представителями литературного движения *The Beat Generation* (дословно «Разбитое поколение», в русском литературоведении – Бит-поколение). В хип-хопе, в свою очередь, есть такое понятие, как бит (*beat*), означающее единицу музыкального метра, в которую должны попадать акценты речитатива рэпера. Умение попадать в бит обуславливает профессионализм в рэп музыке. Включение прецедентных имен писателей в дискурсивный контекст позволяет апеллировать к ситуациям, одновременно связанным с литературой и особенностями музыки этого популярного жанра.

В дискурсивном фрагменте, посвященном роли женщины в мире (*Hopped into my car; drove far // Far's too close and I remember my memory's no sharp // Butter knife, what a life, anyway // I'm building y'all a clock, stop, what am I, Hemingway? (Pink Matter, Frank Ocean, 2012)*), исполнитель использует прецедентное имя американского писателя Эрнеста Хемингуэя (*Hemingway*) для отсылки к прецедентной ситуации, связанной с особенностью литературного стиля автора, которая заключается в краткости и минималистичности. В данном песенном тексте синтаксическая структура представлена краткими синтагмами, каждая из которых представляет собой одну строку. Такая минималистичность выражает определенное мастерство рэпера, т.к. исполнитель ограничен набором битов, на которые ложится текст. Эта характеристика, наряду с прецедентным именем, является апелляцией к текстам писателя.

Прецедентные имена знаменитых представителей массовой культуры афроамериканского происхождения (например, других рэперов или спортсменов) используются для дискурсивной репрезентации профессиональной успешности.

В дискурсивном фрагменте *I still rap like I'm on my Pharoahe Monch grind (Rap God, Eminem, 2013)* употреблено имя рэпера *Pharoahe Monch*, который

известен своими многосложными рифмами и скоростью чтения рэпа, что представляет собой ценность хип-хопа как музыкального жанра.

В другом примере *Nobody can tell me where I'm headin' (Two, three, four) // But I feel like Michael Jordan* (SMUCKERS, Tyler, The Creator, 2015) использовано прецедентное имя баскетболиста Майкла Джордана (*Michael Jordan*), который считается лучшим спортсменом в истории баскетбола. В хип-хоп дискурсе данное прецедентное имя используется для реализации идеи профессионального превосходства, которое выступает важным ценностным ориентиром в любой сфере деятельности (не только связанной со спортом и с баскетболом, в частности), т.к. в картине мира представителей субкультуры Майкл Джордан является ярким примером успешного афроамериканца, который всего добился сам.

Наличие спортивной формы и обладание физической силой также выступает концептуально значимым элементом представления об идеальной жизни. Объединение данных двух аспектов в рамках одного ценностного ориентира объясняется сходством одного из результатов их проявления – способностью постоять за себя. Способность отстоять свои взгляды в форме физического насилия представляет особую важность для представителя субкультуры хип-хопа, которая сформировалась в условиях высокой преступности и низкого экономического уровня. Это достигается с помощью определенной физической подготовки и умения обращаться с оружием. Для репрезентации описанной характеристики в хип-хоп дискурсе используются две группы прецедентных феноменов: 1) прецедентные имена спортсменов; 2) прецедентные имена вымышленных героев (из сфер-источников *видеоигры* и *кино*).

В качестве прецедентных имен спортсменов, как правило, употребляются имена игроков в баскетбол и боксеров афроамериканского происхождения. Данные имена преимущественно используются в песенных произведениях, посвященных самим исполнителям и их пути к успеху. Например:

Then I blew like nigga move like Mike (*Notorious Thugs, The Notorious B.I.G.*,

1997);

*And I'm feeling like **Mike** at a **Tyson** fight (Oh No, Lil Wayne, 2005);*

*Hey I'm like **Muhammad** when he fasted (The Game, Common, 2007);*

*You know I'm ballin', usual like **Kobe** (24) (Bean (Kobe), Lil Uzi Vert, 2020); etc.*

Прецедентное имя боксера Майка Тайсона (*Mike Tyson*) используется для номинации эталона скорости, ловкости и силы. Прецедентное имя боксера Мухаммеда Али (*Muhammad Ali*) выступает апелляцией к прецедентной ситуации, которая заключается в том, что Мухаммед Али уже во взрослом возрасте принял ислам, строго обязуя последователей следовать определенным правилам и в том числе поститься. Такое условие не повлияло негативно на продуктивность спортсмена, к чему делает отсылку исполнитель песни (*when he fasted*). Прецедентное имя баскетболиста Коби Брайанта (*Kobe Bryant*) указывает на его талант управляться с мячом, что метафорически переносится рэпером на управление своими физическими силами в конфликтных ситуациях.

Прецедентные имена вымышленных персонажей также актуализируют важность физической силы и навыков владения оружием как составляющими идеального представителя субкультуры хип-хопа. В связи с этим для репрезентации ценности умения обращаться с оружием употребляются прецедентные имена героев фильмов и видеоигр, для которых рассматриваемые особенности также входят в систему ценностных ориентаций. Например:

*Chop that ass in half like **Obi Wan Kenobi** (Tick, Tick..., MF DOOM, 1999);*

*Two pistols on my hip like **Max Payne** (Max Payne, Soulja Boy, 2016); etc.*

Прецедентные имена героя фильмов «Звездные войны» Оби-Ван Кеноби (*Obi Wan Kenobi*), который искусно владеет световым мечом, и персонажа Макса Пэйна (*Max Payne*) из одноименной игры, который всегда имеет при себе по пистолету в каждой руке, позволяют актуализировать воинственный образ борца с оружием.

Для выражения физической силы представители субкультуры хип-хопа используют прецедентные феномены из сферы кино. Например, в песне о капитализме, который, согласно анализируемому дискурсивному фрагменту,

делает потребителей новыми рабами (*I'm 'bout to wild the fuck out // I'm goin' Bobby Boucher* (*New Slaves*, Kanye West, 2013)), исполнитель употребляет прецедентное имя главного героя фильма *The Waterboy Bobby Boucher*. Этот персонаж известен тем, что в минуты особого раздражения и злости набирает скорость и кидается на людей, ударяя их всем своим телом подобно игрокам в американский футбол. Использование прецедентного имени для сравнения себя с этим героем позволяет исполнителю наиболее ярко и точно описать ситуацию.

В дискурсивном фрагменте *Racin' this Rari like Mario Kart* (*Run Up*, Lil Uzi Vert), смысл которого также связан с описанием исполнителем своего пути к успеху, используется прецедентное имя вымышленного персонажа из игры о гонках *Mario Kart*. Несмотря на то, что в данном контексте нет указания на оружие или физическую силу, представляется важным отнести данный пример к описываемой группе песенных текстов с указанием на положительную оценку обладания навыками обращения с оружием. Прецедентные феномены *Rari* (машина бренда Феррари) и *Mario Kart* в контексте песни выступают средствами указания на гонку как конфликтную ситуацию, в которой машина выступает в качестве инструмента, необходимого для благополучного для автора исхода описываемой погони.

Таким образом, особое представление об идеальной жизни как о важной ценностной ориентации субкультуры хип-хопа, проявляющейся в стремлении к финансовому благополучию, профессиональной успешности, обладанию физической силой и наличию навыков обращения с оружием, получает наиболее полную репрезентацию с помощью нескольких групп прецедентных имен. К наиболее частотным относятся прецедентные имена успешных афроамериканцев (без связи с их деятельностью), прецедентные имена вымышленных персонажей, прецедентные имена из сферы-источника *литература* (хип-хоп как музыкальный жанр обязательно предполагает поэтическое творчество) и прецедентные имена спортсменов (также афроамериканцев), репрезентирующих эталонные личности для измерения богатства, успешности и физических способностей как маркеров идеального образа жизни.

Частое упоминание имен знаменитых афроамериканцев для отсылки к различным аспектам проявления идеальной жизни подтверждает факт большого уважения успешных афроамериканцев и желания всех участников субкультуры быть похожими на них. Данная особенность позволяет хип-хоп дискурсу осуществлять свою этноконсолидационную функцию, подразумевающую объединение одного этноса (в данном случае субкультуру) общими наследием и историей.

2.2.2.3. Вера в Бога

Такая ценностная ориентация субкультуры хип-хопа, как вера в Бога получает частотную репрезентацию в песенных произведениях хип-хоп дискурса. Частые обращения к теме Бога и религии в целом, существовавшие с периода формирования хип-хопа как субкультуры, проявляются не только вербально, но и посредством таких невербальных систем песенного дискурса, как мелодия и визуальный ряд.

В текстах хип-хоп дискурса социокультурный потенциал веры в Бога как ценностной ориентации представителей анализируемой субкультуры наиболее ярко актуализируется за счет невербальных знаковых систем и использования прецедентных феноменов. К невербальным средствам относятся аудиальный и визуальный компоненты.

В качестве аудиального компонента, реализующего рассматриваемую ценностную ориентацию в хип-хоп дискурсе, используются мотивы госпела (жанр христианской музыки, зародившийся в афроамериканской церковной среде). Госпел является элементом афроамериканской церкви, основы которого закладывались в черных конгрегациях, созданных освобожденными рабами в 17-м веке. Как следствие, такое христианство трансформировалось под влиянием афроамериканской среды и в настоящее время отличается от традиционного. Данный факт обуславливает особое отношение к Богу и религии среди участников хип-хоп дискурса.

К визуальным средствам, указывающим на рассматриваемую ценность, относятся изображения в видеоряде религиозного креста в виде украшения. Для такого изображения характерно акцентирование внимания зрителя на больших размерах и драгоценном металле, из которого украшение сделано. Это подтверждает важность для участников субкультуры веры в Бога, с одной стороны, и стремление к демонстрации дорогостоящих товаров, с другой.

Прецедентные феномены формируют вербальный компонент, профилирующий ценность религии в хип-хоп дискурсе. По источнику прецедентности представляется возможным выделить две группы прецедентных феноменов, репрезентирующих данную ценностную ориентацию:

— прецедентные имена, выступающие средствами номинации Бога (индивидуальные имена, не связанные с конкретной прецедентной ситуацией);

— прецедентные имена и высказывания, отсылающие реципиента к определенной прецедентной ситуации, существующей в библейском сюжете.

Большая часть проанализированных текстов с прецедентными феноменами для номинации Бога связаны с темой веры в спасение как высший дар со стороны Бога. Спасение, согласно исследованным контекстам, заключается в успешном преодолении жизненных трудностей за счет действия Божьей благодати. Данная группа прецедентных единиц выражена существительными с семантическим потенциалом номинации Бога (*Lord, God, Father* и *Heaven*), которые преимущественно используются в песенных произведениях в синтаксической позиции обращения. Например:

God show me the way because the Devil's tryna break me down (Jesus Walks, Kanye West, 2004);

I'm missin you Lord, in my life, make it right // I got somethin to decide (Void In My Life, Chamillionaire, 2005);

Father, God I—I'm prayin' to you for somebody who knows You, // Lord, but just haven't—hasn't been seein' You in the right view lately. (Prayin' for You, Lecrae, 2006);

Lord, give me a sign! (Lord Give Me a Sign, DMX, 2006);

Heaven, is there a chance that you could come down // And open doors to hurting

people like me (People Like Me, K'naan, 2009); etc.

Структура представленных примеров схожа с композицией поэтической молитвы, которая является особой лирической жанровой формой. Для художественного жанра, к которому относятся и поэтическая молитва, и хип-хоп дискурс, характерна индивидуальность автора. Несмотря на диалогическую структуру хип-хоп дискурса, адресант ставит себя и свои чувства выше адресата, что не свойственно для традиционной религиозной молитвы. Кроме того, в дискурсивных контекстах происходит определенная рефлексия исполнителя, описываются его собственные переживания и эмоции.

Использование приема молитвы как обращения к Богу обусловлено необходимостью представить Бога как создателя материального и духовного миров, который принимает участие в жизни людей и способен на нее повлиять. Как следствие, прецедентные феномены в приведенных строках реализуют ритуальное обращение. В хип-хоп дискурсе данный тип обращения преимущественно представляет собой просьбу (*God show me the way, make it right, etc.*) и благодарность (*And we thank you*). Он затрагивает такие сферы деятельности, как поиск себя и смысла существования и помощь своим близким.

Для хип-хопа свойственно использование прецедентных имен с семантическим потенциалом номинации Бога не только в жанре молитвы. Данные языковые феномены часто встречаются в контексте создания религиозного смысла:

*I just pray to **God** that my son'll be alright now (Lose Yourself, Eminem, 2002);*

*I just hope **the Lord** forgive him (Money Trees, Kendrick Lamar, 2012);*

*And though I sin **the Lord** blessing me still (Deja Vu, J. Cole, 2016);*

*And that **the Lord** blessed you, don't doubt it, my nigga (a lot, 21 Savage, 2018);*

etc.

В проанализированных дискурсивных фрагментах прецедентные имена *Lord* и *God* в сочетании с глаголами с семантикой молитвы, прощения и благословения (*pray, forgive, bless*) создают особый религиозный контекст, что реализует такую социокультурную особенность субкультуры хип-хопа, как

ценность веры в Бога. Значимость данной ценности обусловлена как употреблением рассматриваемых прецедентных имен совместно с глаголами, наиболее распространенными в религиозном дискурсе, так и содержанием, очерчивающим рамки таких сочетаний. Это заключается в том, что контексты, в которые включены такие языковые средства, дополняют идею добродетели Бога и верующих людей.

Несмотря на важность описываемой ценностной ориентации для участников субкультуры, в хип-хоп дискурсе также распространены упоминания Бога в устойчивых сочетаниях *for heaven's sakes, God is my witness, swear to God, thank God u oh my God*, не передающих своей семантикой идею сакральности веры в Бога, как это вербализуется в вышерассмотренных примерах:

For heaven's sakes, go to hell (Pink Matter, Frank Ocean, 2012);

And God is my witness, so you could get it from Hova (Control, Big Sean, 2013);

I swear to God they be my clones (They watchin') (Bad and Boujee, Migos, 2016);

And when you stare at your reflection, finally knowing who it is // I know that you'll thank God you did (1-800-273-8255, Logic, 2017);

She said she workin' on her glutes, yeah (Oh my God) (SICKO MODE, Travis Scott, 2018); etc.

В приведенных примерах прецедентное имя *God* используется в устойчивых выражениях и, как следствие, не реализует характерную для хип-хоп дискурса апеллятивную функцию. Данные выражения не указывают на Бога как спасителя, способного повлиять на жизнь. Тем не менее, частотное употребление исследуемого прецедентного имени в контекстах вышеприведенного типа в определенной степени манифестирует веру в Бога как ценностную составляющую субкультуры хип-хопа и не противоречит отнесению веры в Бога к системе основных ценностей ее представителей.

Не менее значимой группой репрезентации веры в Бога как ценности субкультуры хип-хопа выступают прецедентные феномены, отсылающие реципиента к определенной прецедентной ситуации, существующей в библейском сюжете. Данная функция анализируемого прецедентного феномена предполагает

знание Библии исполнителем и слушателем в силу того, что в большинстве случаев для этого необходимы глубокие знания истории христианства и библейских сюжетов. Например, в песенном произведении *Sweet Freestyle (Pusha T, 2011)*, в котором исполнитель описывает отрицательные стороны своего противника – *Jealousy's a sin, Cain killed Abel // ...// It's hard to weed 'em out, even Jesus had Judas, gone!* прецедентные феномены из сферы-источника *религия* позволяют идентифицировать такие недостатки оппонента, как зависть и ревность. В данном примере идею о вреде зависти реализуют несколько прецедентных высказываний. Так, фраза *Jealousy's a sin* является распространенной и хрестоматийной во многих религиозных текстах, что обуславливает отнесение ее к средству прецедентности. В рассматриваемом контексте она обобщает тему всего отрывка о греховности зависти. В продолжение темы для подтверждения своих убеждений исполнитель отсылает адресата с помощью прецедентного высказывания *Cain killed Abel* к прецедентному тексту Книги Бытия, а именно к сюжету убийства Авеля Каином из-за того, что приношение Авеля было угодным Богу в отличие от дара Каина. Прецедентные имена *Jesus* и *Judas* функционируют как способ апелляции к другой прецедентной ситуации, также связанной с темой зависти и обмана (предательство Иисуса Иудой за тридцать сребреников).

Прецедентная ситуация, связанная с историей Иисуса и Иуды, также актуализируется в отрывке песни о негативных сторонах жизни богатых и успешных музыкантов:

see success and its outcome // See Jesus, see Judas (Most Kingz, JAY-Z, 2010).

Прецедентные имена *Jesus* и *Judas* в представленном контексте выступают способом отсылки к ситуации предательства Иудой Иисуса, что также метафорично отображает мнение исполнителя о неприятных последствиях, с которыми встречается человек из бедного окружения, добившийся успеха в жизни. Недостатки, согласно проанализированному контексту, заключаются в том, что успешные люди всегда встречают на своем пути нечестных людей, готовых на предательство ради материальной выгоды. Частотное использование

данной прецедентной ситуации в песенных текстах хип-хоп дискурса для описания сюжетов, связанных с предательством, позволяет отнести религиозность к значимым ценностям субкультуры хип-хопа, а предательство, в свою очередь, представляет собой один из важных сюжетов песенных произведений хип-хоп дискурса.

Другим примером, иллюстрирующим значимость веры для представителей хип-хоп дискурса, является отрывок песни о важности Бога в жизни исполнителя. В данном отрывке используется прецедентный феномен *the twelfth hour*:

The twelfth hour is comin', we're close to the eighth (The Power of God, LL Cool J, 1990)

Данное словосочетание представляет собой отсылку к Притче о работниках в винограднике из Евангелия от Матфея, в котором одиннадцатый час считался последним часом, когда могли выбрать работников в виноградники, что являлось определенным шансом на спасение. Следовательно, двенадцатый час олицетворяет отсутствие надежды. Для исполнителя, в свою очередь, отсутствие надежды отождествляется с выбором неправильного жизненного пути, который заключается в употреблении наркотиков, вовлеченности в криминальную деятельность вместо получения образования.

В отрывке из песенного произведения о преимуществах быть христианином исполнитель реинтерпретирует фразу из Псалтыря:

I walk through the valley of the Chi where death is (Jesus Walks, Kanye West, 2004).

Трансформированное прецедентное высказывание в приведенном примере отсылает слушателя к оригинальной фразе *I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for you are with me; your rod and your staff they comfort me (Psalms 23:4)*, основной смысл которой заключается в том, что с верой в Бога смерть не страшна. Исполнитель использует прием фонетической языковой игры, в которой сокращенное наименование родного города исполнителя *Chi* (Чикаго) произносится с таким же звуком, что и существительное с семантикой тени *shadow*. Более того, музыкант также делает смысловую отсылку к Псалтырю, т.к.

город Чикаго, который упоминается в данном фрагменте, известен высоким уровнем убийств с применением оружия, что, в свою очередь, отождествляет его с местом, упомянутым в религиозном тексте. Представляется возможным предположить, что по описанным причинам слушатель, вовлеченный в субкультуру хип-хопа и разделяющий систему ценностей с автором песни, достаточно легко считывает прецедентную ситуацию.

Таким образом, вера в Бога как один из основных ценностных ориентиров субкультуры хип-хопа получает репрезентацию на аудиальном, визуальном и вербальном уровнях. Интеграция разных семиотических систем позволяет участникам субкультуры хип-хопа наиболее целостно представить важность рассматриваемой ценности. Аудиальный уровень представлен мотивами госпела, концептуально включенными в основной аудиальный ряд, характерный для хип-хопа. Визуальный уровень – кадрами видеоклипа, в основном ракурсе которых находится изображение религиозного креста. Для вербального уровня характерны прецедентные феномены.

Прецедентность, связанная с актуализацией описываемой ценности, представлена двумя группами прецедентных феноменов: 1) прецедентные имена для номинации Бога; 2) прецедентные имена и высказывания, отсылающие реципиента к определенной прецедентной ситуации из библейского сюжета. В дискурсивных контекстах с использованием первой группы прецедентных феноменов наиболее распространенной формой реализации религиозности является жанровая форма молитвы. Частотное использование формы молитвы, для которой характерно отсутствие физического адресата, характеризует данный вид дискурса как способ выразить свои чувства и рассказать о своих проблемах. Прецедентные ситуации, получающие дискурсивную репрезентацию с помощью прецедентных феноменов второй группы, позволяют глубже понять смысл произведения и, как следствие, более точно считать интенцию исполнителя.

2.2.2.4. Ориентация на показатели социальной значимости

В дискурсивном пространстве хип-хопа активно транслируется ценность социальной значимости как поведения, одобряемого другими представителями субкультуры. Данный ориентир указывает на границы «своего», т.е. позволяет определить принадлежность к изучаемой социальной группе, отличной от всех других социальных групп.

Социальная значимость представляет собой систему показателей общественной вовлеченности, в которую входят элементы поведения, свойственные классическому представителю хип-хоп дискурса. Прецедентные феномены, обладающие свойством фиксировать культурные категории определенного социального образования в языке, эксплицитно маркируют показатели социальной значимости и выступают способом репрезентации стремления представителей субкультуры их достичь.

Поведение «своего» участника соответствует следующим нормам поведения, принятого в субкультуре:

- отношение к преступной деятельности как к норме;
- конкурентное поведение в отношении других участников субкультуры;
- знание современной популярной культуры.

Отношение к преступной деятельности как к норме обусловлено условиями формирования субкультуры, которые заключаются в высоком уровне преступности и сложной экономической обстановке. В таком окружении совместно с недоступностью качественного образования и возможностей личностного развития многие потенциальные представители культуры хип-хопа выбирают криминальную деятельность как наиболее простой способ заработать деньги и обеспечить себе и своей семье достойный уровень жизни. Нелегальная сфера жизни часто становится для участников субкультуры основным занятием.

Самыми распространенными областями преступной деятельности выступают торговля, распространение и употребление наркотиков. Наркотики в

дискурсивном пространстве хип-хопа получают вербализацию преимущественно с помощью прецедентных феноменов.

Например, в отрывке из песни *Jesus Walks (The Notorious B.I.G., 1997)*, в которой исполнитель представляет себя пророком, используется прецедентная фраза *the ten crack commandments: It's **the ten crack commandments**, what?* Рассматриваемый прецедентный феномен отсылает адресата к десяти заповедям, предписаниям, или законам правильной, нравственной жизни, данным Моисею Богом (*the Ten commandments*). В анализируемом дискурсивном отрывке данная прецедентная ситуация актуализирует отношение к преступной деятельности как к норме и передает другой смысл, отличный от хрестоматийной ситуации. Такой смысл создается за счет включения в прецедентную единицу лексемы *crack*. Вследствие того, что рассматриваемая лексема имеет значение кристаллической формы кокаина, в настоящем контексте даются предписания правильной торговли наркотиками, т.е. сакральность праведной жизни трансформируется в сакральность преступной жизни.

В другом примере из произведения об употреблении наркотиков исполнитель делает несколько отсылок к христианству, одна из которых актуализирует прецедентную ситуацию библейского сюжета:

*Talking to **the Holy Ghost**, in my Bugatti // He knockin' on the do' don't let **the Devil** in (Holy Ghost, Rick Ross, 2012).*

Прецедентное имя *the Holy Ghost* (Святой Дух) в сочетании с глаголом *talk* с семантикой говорения используется как эвфемизм для обозначения определенной курительной смеси, предположительно наркотической, которая производит много плотного дыма. Лексема *The Devil* (Дьявол) как отсылка к прецедентной ситуации зла в христианстве выступает единицей номинации полицейского, стоящего за дверью машины и обращающегося к исполнителю. Общий дискурсивный контекст данного прецедентного имени представляет собой хрестоматийную ситуацию проверки и возможного задержания полицией курящего наркотические смеси в автомобиле.

В представленных примерах актуализируются такие особенности

субкультуры, как религиозность и принятие криминальной сферы как нормы. Следовательно, представляется возможным охарактеризовать представителя субкультуры, с одной стороны, как верующего человека, помнящего о Боге как создателе всех благ, и, с другой стороны, как человека, для которого преступная деятельность является нормой. Это позволяет указать на наличие двух уровней категоризации «своих». Первый уровень предполагает отсылку к прецедентной ситуации, связанной с конкретным религиозным текстом, знание и почитание которого выступает элементом системы ценностей участника хип-хоп дискурса. На втором уровне осуществляется отождествление преступной деятельности, а именно продажи и употребления наркотиков с чем-то духовным, т.е. оправдание противозаконных действий и взгляд на них как на обыденную и доставляющую удовольствие часть жизни. Участие в незаконных мероприятиях, преимущественно связанных с наркотическими веществами, и, следовательно, отношение к ним как к норме выступают элементом стиля жизни, общность которого является одним из факторов определения хип-хопа как субкультуры.

Наряду с темой религии источником формирования прецедентных феноменов, указывающих на отношение к криминальной деятельности как к норме, также выступает область спорта. Например, в дискурсивном фрагменте песни *Remedy* исполнитель использует прецедентное имя американского баскетболиста Коби Брайанта (*Kobe Bryant*): *Dribble rock like **Kobe Bryant** bounce the ball* (*Remedy, The Game, 2006*). Репрезентация отношения к преступной деятельности как к норме в данном случае достигается за счет прецедентного имени одного из лучших баскетболистов в мире, известного своим мастерством обращения с мячом, а также лексемы *rock*, выступающей сленговой единицей для номинации наркотика (кокаина). Посредством вербализации данных знаний исполнитель сравнивает свое умение торговать наркотиками (*Dribble rock*) с умением именитого баскетболиста вести мяч (*bounce the ball*).

В дискурсивном фрагменте песни *Pouches of Tuna – Under the influence of fly shit, I glide like Ovechkin* (*Pouches of Tuna, Action Bronson, 2012*) используется прецедентное имя хоккеиста Александра Овечкина (*Ovechkin*). Отсылка к

скорости знаменитого спортсмена на льду указывает на быструю езду на автомобиле под воздействием наркотических веществ, что является нарушением закона. Исполнитель сравнивает такой опыт с ловким катанием хоккеиста на льду во время матча, используя глагол *glide* как лексему с семантикой скольжения и средство метафорического переноса для передачи значения легкого перемещения по льду.

Наряду с указанием на нормальность преступной деятельности, прецедентные феномены из области спорта также демонстрируют интерес участников субкультуры хип-хопа к выдающимся спортсменам как примерам успешных личностей. Такая особенность прецедентности свойственна для реализации представления об идеальной жизни как о ценностном ориентире и объясняется социокультурными характеристиками хип-хопа.

Конкурентное поведение в отношении других участников дискурса обусловлено такой особенностью хип-хопа, как стремление к протесту и противоречию с внешним миром. Данная особенность находит свое выражение как в непринятии системы устоявшихся норм в обществе страны в целом, так и в стремлении выразить свое несогласие со «своими» участниками субкультуры. Такая конкуренция выражается в профессиональной области, физической подготовке и умении зарабатывать деньги, и конкурентное отношение может быть направлено на конкретного представителя субкультуры хип-хопа и на абстрактного оппонента.

Конкурентная направленность коммуникации в отношении определенного участника субкультуры наиболее ярко профилируется в произведениях хип-хоп дискурса, написанных в рамках конфликтов между рэперами. Конфликты между участниками выступают одной из особенностей культуры хип-хопа. Причинами такой вражды в большинстве случаев являются принадлежность к конкурирующим звукозаписывающим компаниям, желание стать лидером в жанре, личные разногласия и случайные оскорбления. Наиболее распространенным инструментом для реализации конфликта являются песенные произведения (диссы).

К основным языковым средствам, репрезентирующим рассматриваемый ценностный ориентир, относятся:

- прецедентные имена участников субкультуры хип-хопа, к которым обращено оскорбительное высказывание;
- обсценная лексика, выступающая прямым оскорблением;
- прецедентные феномены из сферы-источника библейский текст;
- прецедентные феномены из текстов популярной культуры.

В ряде дискурсивных контекстов конкурентное поведение в отношении других участников дискурса реализуется посредством прецедентных имен, употребляемых одновременно с единицами обсценной лексики – вульгаризмами. В большинстве случаев данные вульгаризмы являются прямыми оскорблениями конкретных людей. Например:

Biggie Smalls and Junior M.A.F.I.A. is some mark-ass bitches (Hit 'Em Up, 2Pac, 1996);

Fuck Jay Z! (Ether, Nas, 2001);

Even his own mama know, Radric Davis a bitch! (Yeeeeeah) (Stay Strapped, Jeezy, 2005); etc.

В хип-хоп дискурсе конфликтная направленность может также реализовываться имплицитно. Например, в дискурсивном фрагменте *Real Niggas? Them niggas Dre and Yella used to wear lipstick and lace (No Vaseline, Ice Cube, 1991)* прецедентные имена конкурентов-рэперов *Dre* и *Yella* используются вместе с выражениями, традиционно употребляемыми для описания феминного поведения. Фраза *to wear lipstick and lace* в отношении участника субкультуры хип-хопа имеет оскорбительный характер. Это во многом объясняется тем, что исследуемая субкультура представляет собой преимущественно маскулинную культуру, в которой принят строго стереотипный образ действий ее участников. Следовательно, в рамках хип-хопа приписывание мужчинам элементов поведения, устоявшихся как свойственных женщинам, выступает вербальной агрессией.

Конкурентное поведение может быть направлено не только на конкретного

человека, но и на абстрактного оппонента, т.е. такое поведение является способом выразить желание быть лучше других без упоминания определенного референта. Например, в дискурсивном фрагменте *Well, it is a weepin' and a moanin' and a gnashin' of teeth* (Mercy, Kanye West, 2012) конкурентом говорящего является абстрактный образ «другого».

Прецедентный феномен *a weepin' and a gnashin' of teeth* отсылает слушателя к прецедентному тексту из Библии *weeping and gnashing of teeth* (плач и скрежет зубов). Наиболее известное упоминание данной фразы (в Евангелии от Матвея (13:42)) связано с описаниями мук попавших в ад. В контексте анализируемого песенного произведения традиционный библейский смысл трансформируется и заключается в устрашении своих конкурентов посредством изображения ада, в которой они попадут при встрече с автором.

В другом произведении для реализации конкурентного поведения в отношении других участников дискурса используется прецедентное имя персонажа из продукта современной массовой культуры – аниме:

*Niggas that copy come with **Kakashi*** (Dark Tournament, Denzel Curry, 2012).

Данное прецедентное имя отсылает слушающих к сериалу Наруто, в котором герой *Kakashi* известен тем, что копирует (*copy*) способности своих врагов при схватке с ними. Прецедентная ситуация в этом случае передает отношение автора данной строки к определенной категории людей. Такое отношение заключается в негативной оценке тех представителей хип-хопа (*niggas*), которые копируют стиль одежды, мелодию и текст произведений, идеи для музыкальных видео и др.

Знание современной популярной культуры является другим важным показателем социальной значимости. Представляется возможным описать данную характеристику как индикатор социальной вовлеченности не только в рамках хип-хопа, но и в отношении современного американского общества. Это во многом обусловлено тем, что массовая культура оказывает влияние на политическую жизнь, переплетается с областью спорта и становится темой многих телевизионных шоу, кинопроектов и различных художественных произведений. В

аспекте описываемой ценностной ориентации субкультура хип-хопа не противопоставляет себя обществу. Она, напротив, отождествляет себя с ней, позиционируя себя как часть этого общества, что, в свою очередь, противоречит наиболее важным идеям хип-хопа, которые основаны на протесте и нежелании подчиняться устоявшейся системе воззрений. Процесс объединения субкультуры с обществом может олицетворять изменение ее отношения с остальным миром посредством расширения своих границ.

Знание популярной культуры как маркер социальной вовлеченности вербализуется посредством прецедентных имен, выступающих языковыми единицами номинации знаменитых людей и, как следствие, отсылки к прецедентной ситуации. Вследствие включения данных прецедентных феноменов в элементы основного повествования песни, без которых достаточно сложно декодировать сообщение, представляется возможным описать хип-хоп дискурс как социально обусловленный. Например, в отрывке песни *My Shine (Childish Gambino, 2011)* упоминается прецедентная ситуация, связанная со спортсменом Лэнсом Армстронгом (*Lance Armstrong*):

*Even though, I was rappin' back when **Lance had chemo**, ho*

Прецедентное имя спортсмена (*Lance*) актуализирует конкретный временной период. Оно отсылает слушателя к прецедентной ситуации, когда в 1996 г. шоссейный гонщик Лэнс Армстронг вследствие обнаруженного рака проходил агрессивные методы химиотерапии, что широко освещалось в СМИ. Посредством использования рассматриваемого прецедентного имени исполнитель отражает количество времени, прошедшее с начала его рэперской деятельности, через обращение к периоду, когда спортсмен лечился от рака. В связи с тем, что за определенный отрезок времени Армстронг успешно прошел лечение и после этого активно участвовал в соревнованиях и светской жизни, данный период в представлении рэпера представляет собой достаточно длинный промежуток времени. Период болезни отождествляется с долгим присутствием исполнителя в сфере хип-хопа.

Наиболее часто используемые в хип-хоп дискурсе прецедентные имена

выступают способом отсылки к личной жизни знаменитостей и к скандалам (в частности, изменам), связанным с их семьями. Например:

*A lion wouldn't cheat but a **Tiger** would* (2Milli, Soulja Boy, 2010);

*All these thots on Christian Mingle // Almost what got **Tristan** single // If you don't ball like him or **Kobe** // Guarantee that bitch gonna leave you* (All Mine, Kanye West, 2018).

В приведенных примерах прецедентные имена (*Tiger*, *Tristan*, *Kobe*) апеллируют к прецедентным ситуациям измен знаменитых спортсменов (*Tiger Woods*, *Tristan Thompson*, *Kobe Bryant*). В первом случае актуализируется игра слов (имя собственное *Tiger* – имя нарицательное *tiger*) с отсылкой на Тайгера Вудса (*Tiger Woods*), который постоянно изменял жене.

В дискурсивном фрагменте *All these thots on Christian Mingle // Almost what got Tristan single // If you don't ball like him or Kobe // Guarantee that bitch gonna leave you* (All Mine, Kanye West, 2018) используется более широкая прецедентная ситуация. Она разворачивается через контекст указания на измену Тристана Томпсона своей жене. Прецедентность в данном дискурсивном контексте обусловлена масштабным освещением СМИ двух разных ситуаций, когда звезды баскетбола Тристан Томпсон и Коби Брайант были пойманы на изменах своим женам, которые, тем не менее, остались с ними в браке, согласно рэперу, в первую очередь, из-за успешности мужчин (*If you don't ball like him or Kobe // Guarantee that bitch gonna leave you*).

Наряду со знаменитостями из области баскетбола как наиболее приближенной к участникам субкультуры сферы, прецедентные феномены также указывают на мировых знаменитостей из сферы кино. Такие прецедентные отсылки позволяют дополнить основной сюжет песни. Например, в отрывке из песенного произведения о разводе рэпера используется прецедентное имя известного актера Брэда Питта (*Brad*):

*Celebrity drama that only **Brad**'ll know* (*Believe What I Say*, Kanye West, 2021).

Вследствие того, что рассматриваемая песня посвящена громкому разводу автора с очень популярной знаменитостью Ким Кардашьян, представляется

возможным предположить, что прецедентное имя *Brad* апеллирует к ситуации развода актеров Брэда Питта и Анджелины Джоли, который также широко освещался в СМИ и обсуждался в социальных сетях. Рэпер сравнивает себя с Брэдом Питтом с позиции возможного влияния общественных обсуждений такого личного процесса, как развод на психическое состояние мужчин.

Знание современной массовой культуры также фиксируется прецедентными именами знаменитостей, которые ассоциируются с конкретными прецедентными ситуациями. Например, в дискурсивном отрывке об отношениях с девушкой прецедентные имена *Kate Moss* и *Johnny Depp* репрезентируют особенности их связи:

She my Kate Moss, I'm her Johnny Depp (In These Walls, Machine Gun Kelly, 2020).

Прецедентная ситуация, к которой апеллирует исполнитель, характеризуется яркими отношениями модели Кейт Мосс и актера Джонни Деппа, которым было свойственно публичное проявление чувств и частое попадание в СМИ в связи с противоречивыми обстоятельствами. Прецедентные имена в данном примере реализуют функцию моделирования образов рэпера, его девушки и их взаимоотношений.

В дискурсивном фрагменте *Now they high just like Bobby and Whitney (Haa) (Suge, DaBaby, 2019)* прецедентные имена певцов *Bobby (Bobby Brown)* и *Whitney (Whitney Houston)* реализуют описание наркотического опьянения. Знание популярной культуры в данном фрагменте выступает показателем социальной значимости, т.к. заключается в знании истории брака популярных афроамериканских певцов Бобби Брайна и Уитни Хьюстон, который сопровождался регулярным употреблением наркотиков и нахождением в состоянии наркотического опьянения (*high*). Посредством прецедентных имен развертывается прецедентная ситуация, которая формирует яркий художественный образ последствия приема наркотиков.

Таким образом, в дискурсивном пространстве хип-хопа прецедентность выступает необходимым способом вербального указания на важность

социального одобрения среди «своих», которое соответствует таким показателям, как отношение к преступной деятельности как норме, конкурентное поведение в отношении других участников субкультуры и знание современной популярной культуры. К основным прецедентным феноменам, профилирующим рассматриваемый ценностный ориентир, относятся прецедентные имена знаменитых людей из областей спорта, кино и музыки и прецедентные высказывания из религиозных текстов. Данные языковые средства отсылают слушателя к определенным прецедентным ситуациям, способность декодировать которые выступает маркером общей системы знаний и ценностей и определяет степень вовлеченности участника коммуникации в социальные процессы.

2.3. Хип-хоп дискурс как дискурс влияния на социальную группу активных слушателей

2.3.1. Теоретико-обусловленное представление проблемы влияния хип-хоп дискурса на социальную группу активных слушателей

Хип-хоп как субкультура имеет не только проявления, связанные со стилем поведения, образом жизни, ценностями и особенностями общения своих представителей. Он также представляет собой культурное движение, т.к. основными формами его выражения являются творческие направления. Так, закрытость и высокая степень специфичности хип-хопа обусловлена характеристиками субкультуры, а открытость и ориентация на социум, в свою очередь, объясняется тесной связью с формами проявления культуры, которые, в случае с хип-хопом, имеют широкую распространенность и мировую популярность. Следовательно, хип-хоп, несмотря на свою аутентичность и противопоставление массовой культуре, оказывает влияние на слушателей в глобальном масштабе. Он играет ключевую роль в формировании сознания не только его представителей. Он также влияет на картину мира его реципиентов (активных слушателей хип-хопа). Следовательно, объективный факт широкой

распространенности и популярности хип-хопа позволяет предположить возможность масштабного воздействия данного жанра на большое количество людей.

Двухаспектность манифестации хип-хопа, которая обоснована спецификой проявления хип-хопа как субкультуры и культурного направления, вызывает озабоченность институциональных структур о неоднозначном характере его воздействия на активных слушателей и представляет исследовательский интерес в аспекте выявления его возможного влияния на них. Представляется важным отметить, что обсуждаются как отрицательный аспект влияния прослушивания хип-хопа, так и положительный.

Убежденность в негативном характере влияния хип-хопа основана на таких факторах его зарождения, как неблагополучные социальные условия жизни и высокая преступность. Они отражаются в ценностях и, как результат, в темах песенных произведений хип-хоп дискурса, связанных с протестом против системных идеологических воззрений и такими негативными последствиями неблагополучного социально-экономического уровня жизни, как насилие и употребление наркотиков.

Положительное влияние хип-хопа обусловлено борьбой его представителей с дискриминацией афроамериканцев, а также богатым культурным наследием различных этнических групп, которые в 70-х годах внесли значительный вклад в формирование специфики хип-хопа. Протест против расового неравенства, прежде всего, влияет на решение данной проблемы, распространяя информацию об истории дискриминации и борьбе с ней, а также о положении афроамериканцев в современном обществе. Кроме того, упоминание этой темы в совокупности с этническими мотивами и отсылками к разнообразным религиозным конфессиям способствует социальному самоопределению представителей национальных меньшинств.

Указанная тематика произведений субкультуры хип-хопа, как следствие, может, с одной стороны, пропагандировать насилие, с другой, помогать слушающей аудитории найти свой путь в жизни. Такой спорный и неоднозначный

характер влияния хип-хопа находит свое выражение в заметках в средствах массовой информации и подтверждается научными исследованиями. Средства массовой информации в большинстве случаев указывают на разрушающую силу хип-хопа. Однако научные исследования часто опровергают такую точку зрения и акцентируют положительные аспекты воздействия хип-хопа на различные социальные группы.

Изучение влияния хип-хопа входит в сферы интересов психологических и социологических наук и становится объектом социальных исследований. Большая часть работ о хип-хопе посвящена влиянию концептов агрессии и насилия на молодых людей [Richardson, Scott, 2002; Tanner, 2009; Abhange, 2022 и др.], в том числе воздействию текстов, транслирующих идею о дискриминации женщин, на поведение мужчин [Armstrong, 2001; Weitzer, Kubrin, 2009; Cundiff, 2013; Frisby, Behm-Morawitz, 2019 и др.]. Исследовательский интерес также вызывает эффект поднятия социальных тем (преимущественно расизма) в песенных произведениях жанра рэп на слушателей [Sullivan, 2003; Kubrin, 2005; Ratner, 2019; McNally, 2016 и др.]. В лингвистике анализируемая проблема представлена в меньшей степени и рассматривается преимущественно с точки зрения изменений, которые происходят в языке слушателей под влиянием хип-хоп дискурса [Kelley, 2006; Rahman, 2008; Vaugh, 2015; Rickford, King, 2016 и др.].

В связи с тем, что хип-хоп культура часто описывается различными средствами массовой информации и представителями правительственных органов как форма культуры, нормализующая насилие и жестокость, возникает необходимость выявления и описания причин и характера негативного влияния на слушателей, преимущественно молодых людей. По мнению части экспертов, такое восприятие жанра хип-хоп является результатом интерпретации стиля рэп музыки – гангста-рэпа (гангстерского рэпа), характеризующегося темами насилия и отсутствием миролюбивых и высокодуховных форм текстов, что кардинально отличает его от других стилей в популярных СМИ [Nelson, 1998]. Оно часто объясняется коммерциализацией хип-хопа, которая с 1990-х гг. была сфокусирована на песенных произведениях с темами дискриминации женщин,

материализма и гипермаскулинности [Perry, 2004]. Тем не менее, согласно ряду ученых, основными причинами зарождения субкультуры хип-хопа стали тяжелые экономические и социальные условия жизни в афроамериканских районах и желание перемен для чернокожего населения США. Рэп музыка, соответственно, является реакцией на условия безработицы, бедности и бесправия [Smitherman, 2015].

Базовым основанием для критики хип-хопа выступает утверждение о том, что рэп музыка из-за большой представленности тем, связанных с насилием, непосредственно влияет на проявление агрессии у молодых людей и на их решение заниматься преступной деятельностью. Это связано, прежде всего, с содержанием песенных произведений, большинство из которых обращается к темам, связанным с желанием физического насилия и проявлением агрессии [Kubrin, 2005]. Некоторые также добавляют, что хип-хоп не только нормализует агрессивное поведение, но и приводит пример конкретных насильственных действий для последующей возможной имитации [Hansen, 1995].

Одним из первых исследований проблемы влияния на проявление агрессии вследствие частотного прослушивания песенных произведений жанра хип-хоп является психологический эксперимент Дж. Джонсона, Л. Джексона и Л. Гатто. Он показал, что группа афроамериканцев мужского пола, которой демонстрировались видеоклипы жанра рэп с агрессивным содержанием, проявляла бóльшее моральное принятие насилия в отличие от тех групп, которым были показаны видео без сцен жестокости и не показаны клипы вообще [Gatto, Jackson, Johnson, 1995]. Кроме того, исследователи добавляют, что эта группа способна с большой вероятностью вовлекаться в насильственные действия и также выражает одобрение агрессии в отношении женщин [там же]. Представляется важным отметить, что наблюдение проводилось сразу после демонстрации видео, т.е. выводы о влиянии просмотра видео на реальную жизнь в течение долгого времени сделаны не были.

В продолжении исследования о связи хип-хопа и проявлений агрессии криминолог и социолог Х. Кубрин вводит понятие уличного кода (*the street code*),

определяя его как свод правил, разработанных молодыми афроамериканцами из неблагополучных районов [Kubrin, 2005]. Данный код включает в себя принятие насилия как нормы, как способа построить репутацию. Ученый также делает вывод, что агрессивное поведение нельзя назвать описательной категорией всех афроамериканцев, тем не менее, оно представляет собой основу для анализа причин существования песенных произведений изучаемого типа дискурса [там же].

Американский социолог Э. Армстронг проанализировал более 400 песенных произведений жанра хип-хоп с целью выделить основные темы данного направления. В результате были систематизированы основные идеологические воззрения, из которых в 22% встречаются элементы насилия над женщинами [Armstrong, 2001]. В последующих исследованиях других авторов были выявлены более узкие темы, связанные с дискриминацией женщин. К основным относятся объективация женщин, одобрение домашнего насилия, положительное отношение к проституции и сутенерству [Weitzer & Kubrin, 2009]. Ученые доказывают корреляцию между музыкальными предпочтениями рэп музыки с мизогинными смыслами и одобрением насилия в отношении женщин [Baran & Davis, 2006]. При этом, как показывает социологический анализ данной проблемы, прослушивание музыки такого типа не является прямой причиной насильственных действий [Timmerman, 2008] и нет исследований, подтверждающих случаи копирования сценариев из песенных произведений в реальной жизни. Более того, широкая репрезентация насилия в песенных произведениях музыкального жанра рэп указывает на существование проблемы социального неравенства [Richardson, Scott, 2002; Sullivan, 2005]. Это, в свою очередь, приводит к необходимости решения вопроса о системной дискриминации, что впоследствии должно привести к снижению числа упоминаний о насильственных действиях [там же].

Ряд исследований указывает также на положительные аспекты воздействия хип-хопа. Несмотря на негативное отношение к хип-хопу со стороны СМИ и государства, данное культурное движение оказывает положительное влияние на развитие социальной идентичности молодежи афроамериканского

происхождения. Рассматриваемый вид культуры выступает средством коммуникации, которое транслирует опыт молодых людей из неблагополучных районов, что обычно игнорируется доминантной культурой [Sullivan, 2003]. Опрос представителей расового меньшинства, проведенный в рамках социологического исследования А. Клэй, показал, что молодые люди рассматривают рэп музыку как 1) организационный инструмент для кампаний по информированию о социальном неравенстве в школах; 2) способ развить и понять свою идентичность с помощью прослушивания и написания своих песенных произведений о пережитых трудностях [Clay, 2006].

Социологи приходят к выводу, что хип-хоп музыка выступает инструментом для выражения своего отношения к проблемам, влияющим на повседневность [там же]. Ряд проведенных исследований подтверждает, что хип-хоп помогает молодым людям мирно выражать свое недовольство властью, которая их маргинализирует [Taylor, Taylor, 2004]. Согласно выводам ученых, культура хип-хопа стала пространством, в котором молодежь (преимущественно чернокожие мужчины из экономически бедных семей) может культивировать свои ценности, определять свою идентичность и выражать свое неприятие расовой дискриминации [Richardson, Scott, 2002].

В лингвистической науке представляется важным отметить распространенность исследований восприятия языка участниками субкультуры хип-хопа другими участниками коммуникации, преимущественно, в рамках общения в интернете. Ученые, в фокусе внимания которых находится данная проблема, сходятся во мнении, что использование элементов афроамериканского варианта английского языка, выступающего основой языка дискурсивного пространства хип-хопа, стигматизировано, т.е. воспринимается через призму стереотипов [Rahman, 2008; Vaugh, 2015; Rickford, King, 2016 и др.]. Данные стереотипы заключаются в том, что носители рассматриваемого варианта языка являются недостаточно грамотными, образованными и связаны с преступной деятельностью.

Другим аспектом, представляющим интерес для лингвистов, является

влияние культуры хип-хопа на коммуникацию молодежи. В своем диссертационном исследовании Э.Р. Келли методом опроса учителей школ делает вывод о воздействии хип-хопа на устную и письменную речь учеников [Kelley, 2006]. Ученый отмечает, что наибольшему влиянию подвержена коммуникация между подростками мужского пола. Преимущественно это проявляется в употреблении лексических, в том числе обценных, средств, распространенных в песенных произведениях хип-хопа. В письменной речи, помимо использования лексических единиц, школьники также имитируют орфографию, свойственную для сообщества хип-хопа и не соответствующую языковой норме [там же].

Особый интерес представляет вывод о том, что расовая принадлежность учеников не является значимым фактором в результатах опроса [там же]. Это обусловлено доминантной ролью хип-хопа в общей современной музыкальной культуре США. Исследователи, анализирующие данную проблему, отмечают, что при общении с учителем подростки в большинстве случаев переключаются на более социально приемлемый регистр. В результате данная коммуникативная ситуация находится под меньшим воздействием культуры хип-хопа [там же].

Таким образом, сочетая в себе свойства закрытой субкультуры, сформированной в неблагополучной среде, и популярного и открытого к взаимодействию культурного движения, хип-хоп оказывает определенное влияние на своих реципиентов. При анализе психологического воздействия хип-хопа экспертами выделяются два способа его проявления: отрицательное и положительное. Отрицательное касается включения темы насилия в песенные произведения изучаемого жанра и возможное побуждение слушателя к насильственным действиям. Тем не менее, экспериментальные исследования не подтверждают прямое воздействие песен на реальные случаи проявления жестокости, но отмечают, что в определенной степени произведения хип-хопа транслируют идею насильственных действий, в частности в отношении женщин, как норму. Положительный эффект от распространенности хип-хопа заключается в определении социальной идентичности афроамериканцев и нахождении способа самовыражения. С позиции лингвистики ученые указывают на копирование

подростками языковых структур из песен жанра хип-хоп.

Особенности восприятия культурного движения хип-хопа социальной группой активных слушателей выступают предметом социолингвистического анкетирования, проведенного в рамках настоящего исследования и позволяющего получить информацию о личном отношении активных слушателей к нему и в результате дать обоснование степени и характера воздействия хип-хоп музыки на них.

2.3.2. Специфика восприятия субкультуры хип-хопа активными слушателями хип-хопа: результаты социолингвистического анкетирования

Для выявления степени влияния транслируемых ценностей исполнителей хип-хопа на картину мира активных слушателей в настоящем диссертационном исследовании метод социолингвистического анкетирования представляется наиболее релевантным и доказательным. Данный способ опроса был направлен на определенную фокус-группу, а именно на группу активно обсуждающих связанные с хип-хопом темы на международных англоязычных интернет-форумах. Факт заинтересованности активных участников в обсуждении указанной тематики является подтверждением их личностной включенности в изучаемое культурное направление и позволяет рассматривать их в качестве наиболее релевантной группы, подвергаемой его влиянию. Для исследования были отобраны анкеты 100 респондентов.

Основными критериями отбора являются высокая частотность прослушивания музыки жанра хип-хоп и высокий уровень владения английским языком. Высокая частотность прослушивания музыки анализируемого жанра позволяет предположить высокую вовлеченность респондента в хип-хоп дискурс, его тематику и культуру музыкального оформления. Свободное владение английским языком у слушателей, в свою очередь, представляется необходимым в связи с тем, что восприятие основных концептуальных смыслов осуществляется на материале песенных текстов.

Проведенный анализ показал, что 81,2% и 18,8% отобранных для анализа респондентов, принявших участие в опросе, слушают музыку исследуемого жанра очень часто и часто соответственно. Все опрошенные имеют высокий уровень знания английского языка, т.е. они способны свободно понимать речь на американском английском языке. Понятие высокого уровня знания английского языка респондентов включает в себя как владение английским языком как родным, так и владение английским языком как иностранным на уровне, позволяющем свободно общаться на веб-форумах на социально обусловленные темы (в данном случае связанные с культурой хип-хопа), грамотно, четко и логично формулируя высказываемые идеи и мнения.

Проведенное анкетирование включает в себя 4 блока вопросов. Они позволяют описать и проанализировать поставленную проблему относительно следующих параметров:

1. социальная идентичность респондента;
2. значимость используемых в песенных произведениях хип-хопа семиотических кодов для более полного восприятия транслируемых концептуальных смыслов;
3. степень непосредственного воздействия культуры хип-хопа на респондента;
4. личная оценка негативного/положительного влияния культуры хип-хопа на слушателя.

Блок, посвященный социальной идентичности, позволяет сформировать социальный профиль слушателей. Он охватывает такие аспекты их социологического портрета, как принадлежность к определенному гендеру, возраст, этническая принадлежность и основное занятие.

Подавляющее большинство респондентов (89%) – это мужчины в возрасте от 15 до 30 лет. Более половины участников опроса относят себя к европейской этнической группе. При этом наиболее представленной профессиональной группой выступают учащиеся школ и университетов различных направлений. Подробная характеристика респондентов представлена в Таблице 1 (см.

Таблица 1).

Таблица 1 – Общая социологическая характеристика респондентов

Гендерная идентичность	
Мужчины	89,1%
Женщины	7,9%
Другое	2%
Предпочли не говорить	1%
Возраст	
15-30 лет	81,2%
30-45 лет	16,8%
45 лет и больше	1%
Предпочли не говорить	1%
Этническая принадлежность	
Европейская группа	53,9%
Афроамериканцы	8,8%
Латиноамериканцы	15,7%
Азиатская группа	15,7%
Другое/ неизвестно	15,7%
Предпочли не говорить	1%
Основное занятие	
Студенты / учащиеся	35%
Временно безработные	11%
Другие (информационные технологии, гостиничные / ресторанные услуги, торговля, бухгалтерия и др.)	54%

В результате проведенного анализа основных характеристик социологического портрета выявлено, что подавляющим большинством активных слушателей хип-хопа выступают представители мужского пола. Представляется

возможным объяснить данный факт высокой степенью распространенности темы мужественности/маскулинности в хип-хопе, которая формируется в рамках репрезентации опорных концептов *bragging* и *violence*. Бóльшая степень вовлеченности указанной гендерной группы в дискурс и субкультуру хип-хопа может также объясняться активно формируемым в дискурсе данного типа идеального мужского образа, для которого характерны желание доминирования, власти, денег и силы. Сформулированные положения подтверждаются проведенными исследованиями хип-хопа в аспектах его влияния на слушателей подростково-юношеского возраста, у которых развиваются решительность, смелость, мужественность и ответственность [Мельник, 2007], и его воздействие на гендерную репрезентацию, проявляющуюся в маскулинизации женственности, характерной чертой которой является использование исполнительницами вульгарных и агрессивных языковых средств [Дуняшева, 2012].

Выявленный возрастной диапазон (81,2% респондентов находятся в возрасте от 15 до 30 лет) указывает на популярность жанра преимущественно среди молодых людей. Важность данного факта в аспекте анализа влияния хип-хопа на социальную группу активных слушателей заключается в том, что молодые люди в процессе становления личности с бóльшей вероятностью подвержены влиянию внешних факторов, в том числе регулярного прослушивания песенных произведений, транслирующих определенные ценности, на их личностные характеристики.

Этническая принадлежность и основная деятельность респондентов показывает широкую представленность людей разных этносов и занятий среди участников опроса. К основным этническим группам респондентов относятся европейская (53,9%) и азиатская (15,7%) группы, латиноамериканцы (15,7%) и афроамериканцы (8,8%). Такой набор этносов предполагает проживание респондентов в Европе, Азии, Южной и Северной Америке и других регионах планеты. Полученный результат социолингвистического анализа указывает на то, что национальная принадлежность и страна проживания не являются препятствием для понимания и принятия ценностей участников субкультуры хип-

хопа. Данное положение подтверждается исследованиями хип-хопа русской лингвокультуры [Кожелупенко, 2009], а также норвежского хип-хопа и хип-хопа Туниса [Opsahl, Røyneland, 2016; Baoueb, 2020], в которых прослеживаются общие с американским хип-хопом основные концепты.

Кроме того, участвующие в анкетировании респонденты являются представителями различных социальных групп, что позволяет выявить отношение разных категорий людей к исследуемой проблематике. Такое этническое разнообразие активных слушателей, а также различия в основных занятиях (студенты, работники общепита, музыканты, банковские работники, агенты по недвижимости и др.) обуславливают глобальную распространенность хип-хопа и стремление данного культурного направления выйти за пределы отдельной субкультуры.

Значимость используемых в песенных произведениях хип-хопа семиотических кодов для более полного восприятия транслируемых концептуальных смыслов оценивалась посредством вопросов о предпочитаемых аспектах исследуемого музыкального жанра. Аспекты хип-хопа выделены в соответствии с семиотическими системами (вербальной, мелодической и визуальной). Большинство респондентов выделяют наиболее ценными элементами произведения жанра хип-хоп песенный текст (88,1%) и инструментальную составляющую (86,1%). На важность видеоряда указывают только 18,8% респондентов. Показатели в данном блоке вопросов не имеют прямой зависимости с проанализированными социальными параметрами. Представляется необходимым также отметить, что участникам опроса была предоставлена опция выбрать все или несколько вариантов. В результате, визуальная составляющая всегда была отмечена только в совокупности с текстом и инструментальным аспектом, в отличие от других элементов, которые некоторыми респондентами были выбраны как единственные по своей высокой значимости. Анализ данного блока показал, что слушатели декодируют смыслы преимущественно с текста песни вне зависимости от их гендера, возраста, этнической принадлежности и профессиональной деятельности; визуальный ряд,

в свою очередь, в некоторых случаях лишь дополняет основную идею, выраженную вербально. Учитывая данную характеристику активного слушателя хип-хопа, представляется возможным сделать вывод о значимости вербального кодирования основных смыслов субкультуры хип-хопа как наиболее эксплицитного способа передачи сообщения и ориентации слушателей преимущественно на такой способ получения информации.

Степень непосредственного воздействия культуры хип-хопа на участников опроса определялась посредством вопросов об этапах увлечения музыкой изучаемого жанра, наиболее важных для респондентов темах в песенных произведениях, конкретных аспектах влияния музыки на них и значении хип-хопа в их жизни.

Начало развития увлечения рэп музыкой у респондентов различно. Тем не менее, большинство (73%) впервые познакомились с жанром хип-хопа в детстве (от раннего детства (3-4 года), когда такая музыка звучала дома, до подросткового возраста (15-16 лет), когда музыкальные интересы формируются осознанно). Знакомство с хип-хопом в детстве и последующее увлечение им увеличивает степень влияния данного направления на индивида, т.к. в процессе активного познания внешнего мира ребенок познает свой внутренний мир и, в результате, формируются основные характеристики его личности [Выготский, 2006]. У 37% респондентов интерес к хип-хопу возник благодаря их близким родственникам (родителям, старшим братьям и сестрам), которые регулярно включали данную музыку дома. Остальные (40%) узнали об исследуемом культурном направлении от своих друзей, в школе, на дискотеках и самостоятельно, с помощью интернета. 23% респондентов не указали, как они впервые узнали о жанре. Достаточно большое разнообразие источников первого знакомства с хип-хопом объясняется высокой распространенностью хип-хопа в жизни людей, интересующихся и любящих песенные жанры. История первого знакомства и увлечения хип-хопом позволяет выявить наличие связи между способом узнавания о нем и степени его воздействия на личностные характеристики. Результаты анкетирования показали, что чем раньше респонденты познакомились с хип-хопом, тем более значимое

место в их жизни он стал занимать.

Анализ ответов на вопрос о том, что конкретно привлекает слушателя в хип-хопе, позволяет разделить мнения всех респондентов на три группы. К наиболее значимым для активного слушателя аспектам хип-хоп музыки можно отнести:

— мелодический аспект (сочетание ритма, темпа и битов): *the music that beats*/музыка, которая состоит из битов; *the perfect instrumental*/отличный инструментал; *Beats and the energy the songs give to you*/биты и энергия, которую дает музыка; *nice sounding flows with great beats*/приятно звучащие музыкальные потоки с замечательными битами; *The samples and how the artists use them really amaze me*/меня восхищают сэмплы и, как исполнители их используют; *Soul samples*/соул сэмплы, *jazz beats*/джазовые биты)

— содержательный аспект (транслируемые концептуальные смыслы): *the lyrics contain screams of protest, a deeper meaning*/тексты песен содержат крики протеста, более глубокое значение; *something meaningful*/что-то значимое; *The lyricism and messages about the ghetto*/лирика и смыслы о гетто; *The personal themes and struggles*/личные темы и трудности; *hip-hop culture has an effect on hip-hop song's lyrics which you cant see on other genres a good message*/культура хип-хопа оказывает влияние на тексты песен хип-хопа, что нельзя увидеть в других жанрах; *Authenticity*/аутентичность).

— стилистический аспект (способы языковой выразительности): *The ability to tell a story or paint a picture*/способность рассказать историю или нарисовать картину; *the artist's perspective on certain issues*/взгляд исполнителя на определенные проблемы; *Interesting "games" with words and rhymes*/интересные «игры» со словами и рифмами; *The wordplay and verbal expression*/игра слов и вербальное выражение; *painting a picture with mere words*/рисование картины простыми словами; *an artist can make their own world and universe*/исполнитель может создать свои собственные мир и вселенную; *rappers translate their personalities into art*/рэпперы трансформируют свои личности в искусство; *the punchlines and play on words*/кульминации и игра слов; *the art of story*

telling/искусство сторителлинга).

Выделенные респондентами компоненты песенного произведения (мелодический, содержательный, стилистический) указывают на комплексность и многаспектность хип-хопа. Они подтверждают сформулированное в настоящей диссертации положение об интегративной репрезентации знаний, представлений и ценностей в данном типе дискурса субкультуры хип-хопа с помощью нескольких семиотических систем (вербальной и невербальной) и экстралингвистических средств.

При ответе на вопрос о том, какое воздействие хип-хоп музыка оказала и оказывает на респондентов, 69% из них отмечают большое влияние хип-хопа на свою жизнь в течение всей ее протяженности. Степень этого влияния варьирует и позволяет разделить респондентов на три группы в соответствии с данным ими описанием воздействия хип-хопа. Часть участников опроса (37%) описывает исследуемый жанр как любимый (*it's my favorite genre*), добавляя, что он также служит способом развлечься (*my biggest source of entertainment*), т.е. тем жанром, который они чаще всего выбирают, когда хотят послушать музыку (*every day*). Вторая группа (31%) относится к хип-хопу более серьезно и воспринимает его как неотъемлемую часть жизни (*a very important part of my life*). Третья группа (17%) отмечает большое положительное влияние хип-хопа на свою жизнь. По их мнению, он помогает в преодолении трудных жизненных этапов (*helped me through alot of tough times*), меняет отношение ко многим происходящим событиям и социальным проблемам (*has taught me a lot of things*) и является тем, вокруг чего строится их идентичность (*I sort of developed my own hip hop identity from then on*). Более подробно контексты описания выявленных видов влияния представлены в Таблице 2 (см. Таблица 2).

Таблица 2 – Отношение респондентов к хип-хопу

Хип-хоп как любимый жанр	Хип-хоп как важная часть жизни	Хип-хоп как инструмент преодоления трудностей
<ul style="list-style-type: none"> ● <i>i love hip-hop/я люблю хип-хоп;</i> ● <i>it's my favorite and most listened to genre/это мой</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ● <i>I honestly don't know what I would do without it it's like a part of me/честно я не знаю, что бы я делал без него</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ● <i>helped me through alot of tough times when i needed help the most. And it still does to this day/помог мне пройти</i>

<p>любимый и самый прослушиваемый жанр;</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>I listen to hip hop every single day/я слушаю хип-хоп каждый день;</i> ● <i>it's my favorite genre/это мой любимый жанр;</i> ● <i>Hip hop has become one of my favorite genres/хип-хоп стал одним из моих любимых жанров;</i> ● <i>hip hop has been far and away my favorite and most listened to genre/хип-хоп – мой самый любимый и наиболее прослушиваемый жанр;</i> ● <i>It's a great way to pass the time/это классный способ провести время;</i> ● <i>I still listen to it almost every day/я до сих пор это слушаю почти каждый день;</i> ● <i>Its easily the music i listen most of my day)/это просто музыка, которую я слушаю большую часть моего дня;</i> ● <i>it's been a massive part of my life/он был значительной частью моей жизни;</i> <p><i>it has been my biggest source of entertainment in my life/это главный источник развлечения в моей жизни.</i></p>	<p>это как часть меня;</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>it's been a very important part of my life/он всегда был важной частью моей жизни;</i> ● <i>Hiphop became my first love and shaped my life from an early age/хип-хоп стал моей первой любовью и сформировал мою жизнь с раннего возраста;</i> ● <i>It's always kind of been a part of my ethos/он всегда был вроде части моего характера;</i> ● <i>there is a special place that hip-hop has had in my life. It has gotten me through a lot/в моей жизни хип-хоп занимает особое место. Он провел меня через многое;</i> ● <i>It definitely has a special place in my life, I love it to death/он определенно занимает особое место в моей жизни. Я люблю его до смерти;</i> ● <i>My life would be empty without hiphop/моя жизнь была бы пустой без хип-хопа;</i> <p><i>I sort of developed my own hip hop identity from then on/я, вроде как, развил свою личную хип-хоп идентичность.</i></p>	<p>тяжелое время, когда мне это было очень нужно. И помогает по сей день;</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Hip hop is very influential to me in a positive way and has taught me a lot of things about life from poverty to investing money to human behaviours etc/хип-хоп положительно влияет на меня, он научил меня многому в жизни от бедности до инвестирования денег и поведения людей;</i> ● <i>The special place is definitely related to working on myself, including gyms, wrestling, so a lot of my dreams were getting closer with the help of powerful and full of "energy" beats songs/Его особое значение определенно связано с работой над собой, в том числе в спортзале и рестлинге, поэтому мои многие мечты исполнялись с помощью мощных и полных энергии битов и песен;</i> ● <i>It has gotten me through a lot/он многое переживал со мной;</i> ● <i>it has taught me a lot of important things/он научил меня многим важным вещам;</i> ● <i>it's something I've always been able to go to and rely on/это то, к чему я всегда могу прийти и на что положиться;</i> ● <i>Music accompanies me in different moments of life/эта музыка сопровождает меня в сложные моменты жизни;</i> ● <i>Hip hop music helps me get through the days/хип-хоп музыка помогает мне пережить дни;</i> <p><i>it was a way of slowly moving off drugs and violence/он стал способом моего освобождения от наркотиков и насилия</i></p>
---	---	---

Представляется важным отметить, что респонденты, рассматривающие хип-

хип-хоп не просто как музыкальный жанр, а как существенную часть своей жизни (колонки 2 и 3 в Таблице 2), впервые услышали песенные произведения исследуемого жанра в детстве и от значимых для них людей (родственники, близкие друзья) и с тех пор им увлекаются. Хип-хоп, согласно респондентам, оказал большое влияние на становление их личности, с чем может быть связано более серьезное отношение к такой музыке. Участники опроса, определяющие хип-хоп как одно из любимых направлений в музыке (колонка 1 в Таблице 2), в свою очередь, не связывают первое знакомство с хип-хопом с чем-то сакрально существенным. Они в большинстве случаев познакомились данным жанром в более взрослом возрасте и посредством средств массовой информации (интернет, радио, телевидение).

Характер (положительный/негативный) влияния хип-хопа на слушателя оценивался с помощью анализа ответов на вопросы об основных темах хип-хоп дискурса, о его вдохновляющей силе и отрицательном воздействии музыки исследуемого жанра на определенные группы активных слушателей. Данные ответы представляют субъективное мнение, основанное на личном опыте и восприятии окружающего мира. К основным темам хип-хопа респонденты относят агрессию и насилие (74%), употребление наркотиков (71%), самоидентичность афроамериканцев (64%), расизм (46%), дискриминацию женщин (40%) и демонстративное потребление товаров и услуг класса люкс (30%). Респонденты отмечают темы, на которых основаны опорные концепты хип-хоп дискурса (*racism, violence, bragging*) и ценностные ориентиры субкультуры хип-хопа (активная общественная позиция, финансовое благополучие, отношение к преступной деятельности как к норме), что подтверждает выводы, сделанные в рамках проводимого исследования (см. Глава II, п. 2.1.).

Несмотря на то, что большинство вышеобозначенных тем хип-хоп дискурса имеют негативный характер (агрессия, преступность, наркотики и т.д.), исследуемая культура, согласно ответам респондентов, воспринимается мотивирующей и способствующей преодолению жизненных трудностей.

Высказываемое мнение преимущественно аргументируется тем, что личные истории исполнителей о своем тяжелом криминальном пути настраивают слушателей на верный моральный выбор. Например, песенные произведения, рассказывающие о наркотической зависимости, информируют молодых людей о вреде наркотиков, тема преступного мира раскрывает негативные последствия участия в грабежах и торговли наркотическими веществами (*how they overcame various kinds of addictions is pretty empowering in my opinion, we can teach the youths and young adults about the bad effects of drug abuse, violence and racism through hip-hop*/то, как они преодолевают разные виды зависимостей, придает сил, по моему мнению, мы можем образовывать молодежь о негативном эффекте злоупотребления наркотиков, насилия и расизма через хип-хоп; *it has helped countless people escape the deprived living conditions*/он помог бесчисленному количеству людей вырваться из тяжелых условий жизни; *it lets my audience know the alternative options than getting into gang violence*/это позволяет моей аудитории узнать альтернативу бандитизму; *these rappers are telling their stories, and telling the listeners to NOT do what they have done*/эти рэперы рассказывают свои истории и говорят своим слушателям НЕ делать то, что делали они). Истории о случаях расовой дискриминации позволяют молодым афроамериканцам с низким доходом почувствовать себя частью сообщества темнокожих людей, побуждают учиться и принимать этически правильные решения (*Artists like Kendrick Lamar have released dense and lush projects such as To Pimp A Butterfly which dives into the struggles of being black in america*/Артисты как Кендрик Ламар выпускают такие роскошные проекты, как *To Pimp A Butterfly*, которые погружаются в проблемы и трудности черных в Америке; *many lyrics speak about social inequality, especially in the lower middle class*/многие тексты песен посвящены социальному неравенству особенно в низшем среднем классе; *they also portray black culture in a way that 'outsiders' can respect and be given the right impression of, instead of just what the news tells them*/они (песни) также описывают культуру черных таким образом, что сторонние люди могут начать ее уважать, и им передается правильное восприятие такой культуры в отличие от того, что они видят в новостях; *it empowers black people*

*and black art in the media/это (хип-хоп) поддерживает афроамериканцев и распространяет афроамериканское искусство в СМИ). Кроме того, увлечение исследуемым жанром рассматривается как творческая деятельность, приравненная к любви к поэзии (*expressing all kinds of emotions very well with good writing/точное выражение всех эмоций в качественном тексте; hip hop is no different from writing poetry/ хип-хоп не отличается от поэзии; a way to convey their thoughts and feelings in a creative outlet/способ передать их мысли и чувства через творчество*).*

Тем не менее, при ответе на вопрос о негативном влиянии хип-хопа на слушателей 71% опрошенных согласились с вероятностью такого воздействия, указывая на то, что некоторые произведения представляют насилие, гомофобию, мизогинию и употребление наркотиков как норму (*Violence and frustration are common motifs in hip-hop, not to mention the misogyny, homophobia/Насилие и разочарование являются распространенными мотивами в хип-хопе, не говоря о мизогинии и гомофобии; There are songs that can be misogynistic and could be highly offensive/Есть песни, которые могут быть мизогинными и очень оскорбительными; I've seen modern rap lyrics mislead kids, they're prone to getting high all day/Я видел, что тексты рэп песен сбивают с пути детей, они склонны к нахождению под кайфом весь день; Gun violence, drugs and misogyny are all common themes in hip-hop/Вооруженное насилие, наркотики и мизогиния являются частыми темами в хип-хопе*). Однако многие из них поясняют, что подобный эффект оказывается на потребителя продукта любой сферы культуры, т.к. описанные выше темы поднимаются во многих направлениях современной культуры (*In this modern world people are always under influence of the digital media/В современном мире люди всегда находятся под влиянием цифровых медиа; hip-hop music is just like any other music genre/хип-хоп музыка точно такая же как музыка любого другого жанра; people will be influenced differently by everything/люди находятся под прямым влиянием всего; I think you can take the negative out of everything if you look at life from that angle/Я думаю, можно найти негативное во всем, если смотреть под определенным углом*). Другие допускают,

что песенные произведения хип-хопа определенной тематики теоретически могут повлиять на копирование описанного в них агрессивного сценария в реальной жизни. При этом уточняется, что это касается только людей с психическими расстройствами, изначально склонных к такому виду поведения, и вероятность внешнего влияния на таких людей нельзя ограничить только хип-хопом, т.к. поводом к агрессивному поведению может стать любой фактор (*if you have weak mental health, you will get to the wrong direction/если у вас слабое ментальное состояние, вы встаните на неправильный путь; if people are going to do bad things, they will do them/ если люди собираются делать что-то плохое, они это сделают; if they're dumb enough/если они достаточно глупы; Only if the person listening either has some sort of mental illness, or if they are easily influenced by other people/если только у слушателя есть какая-то ментальная болезнь, или если он легко попадает под влияние других людей*).

Анализ ответов на вопрос о поощрении потребления и материализма в песнях хип-хопа также показал отсутствие однозначного категоричного мнения. В связи с тем, что в текстах и видеоклипах часто демонстрируются дорогие покупки и предметы роскоши, часть респондентов (76%) подтверждает, что это побуждает слушателей владеть этими вещами или очень этого хотеть (*In clips you can often see the cult of owning cars, expensive things, brands. And it encourages the desire to possess the same things/В клипах можно увидеть культ владения машинами, дорогими вещами, брендами. Это поощряет желание обладать такими же вещами; it does encourage and may influence young kids to want to own all the glitz and the glam/это действительно побуждает и может повлиять на детей, что они также захотят находиться в этом гламуре и блеске; As much as I love hip hop it definitely does encourage this behaviour/Несмотря на то, что я люблю хип-хоп, он действительно поощряет такое поведение; Yes, many times have I wished to own the things from the lyrics/video/Да, много раз я мечтал о вещах из текстов песен или видео*). Давая более подробный ответ на открытый вопрос о влиянии потребления, демонстрируемого в произведениях хип-хопа, на слушателей многие респонденты (14%) объясняют это общим стремлением общества к потреблению. По их

мнению, данные ценности преобладают в любом направлении культуры и медиа в капиталистическом обществе (*the capitalist society in general which is a consumerist, everything glorifies it every other type of music besides hip hop does movies and TV and radio*/капиталистическое общество в целом потребительское, кроме хип-хопа, другие виды музыки, кино, телевидение и радио прославляют это; *It isn't rap music that makes me want to own expensive things, it is life and status*/не рэп музыка, а жизнь и статус заставляют меня желать эти вещи; *The biggest source for materialism is instagram and tik tok*/самые большие источники возникновения материализма – это инстаграм и тикток; *American advertising agencies are responsible for the rampant consumerism and materialism*/за необузданный материализм и потребительство ответственны американские рекламные агентства). Другая часть респондентов (7%) в данном блоке поясняет, что тема материализма распространена только в коммерциализированном рэпе (популярных композициях), отмечая, что настоящий аутентичный хип-хоп не включает это в свою систему ценностей (*Rap does promote capitalism, but this may be a recent phenomena*/Рэп на самом деле продвигает капитализм, но это, кажется, началось недавно; *I would say mainstream/commercial hip hop heavily encourages consumption and materialism but the antithesis very much exists as well*/Я бы сказал мейнстримный и коммерциализированный хип-хоп существенно поощряет потребление и материализм, но существует также обратная сторона; *the mainstream definitely actively promotes materialism*/мейнстримный рэп активно продвигает материализм).

Степень отрицательного влияния хип-хопа на его активных слушателей также определяется с помощью вопросов об оскорбительном характере песенных произведений хип-хопа. 52% респондентов ответили утвердительно на вопрос о том, может ли хип-хоп быть оскорбительным для каких-либо групп людей. Тем не менее, часть из них (17%) добавили, что в настоящее время люди находят что-то унижительное в любой форме искусства (*Anybody can take offense to anything*/Любой человек может обидеться на что угодно; *Anyone can be offended if they want to be offended*/Хоть кто может оскорбиться, если хочет быть

оскорбленным; *that can be said about most genres/это можно сказать о большинстве музыкальных жанров; it's art, there are always going to be some groups of people that don't like certain types of things that's just human nature/это искусство, и в нем всегда будут группы людей, которым не нравятся определенные вещи, это человеческая природа*). Основными целевыми группами, потенциально способными найти обидное в хип-хопе, являются, по результату опроса, женщины, представители ЛГБТ сообщества, полицейские, богатые представители белого населения США и представители некоторых национальностей (чаще всего евреи). Кроме того, указывая на наиболее оскорбляющие строки песен, респонденты преимущественно выбирали предложения с вульгаризмами, направленными на дискриминацию женщин (81%) и с лексемой *slave* (9%). Строки, ориентированные на агрессию в отношении полиции и политиков, в свою очередь, не рассматриваются большинством как оскорбление, т.к. только 4% респондентов выделили данные отрывки как оскорбительные. Описанные результаты показывают, что активные слушатели хип-хопа в большей степени солидарны с позицией исполнителей по проблеме расизма и полицейского произвола в частности.

Таким образом, социолингвистический анализ восприятия хип-хопа его активными слушателями подтверждает, что хип-хоп дискурс воздействует на их картину мира и в определенной мере оказывает влияние на их действия и отношение к некоторым проблемам и событиям. Для большинства такое влияние начинается в процессе формирования личности (детство и подростковый возраст) и, следовательно, реализуется в большей степени. Воздействие частотного прослушивания песенных произведений изучаемого жанра на активного слушателя реализуется двойственно (в положительном и негативном аспектах). Положительное воздействие, по мнению респондентов, заключается в информировании о вреде наркотиков и последствиях преступной деятельности, а также в потенциале песенного произведения способствовать менее болезненному способу преодолевать трудности и осознать свою социальную идентичность (в случаях, когда активными слушателями выступают афроамериканцы). Негативная

сторона влияния обусловлена преобладанием в хип-хоп дискурсе тем, связанных с насилием, гомофобией, расизмом и ненавистью к женщинам. Выводы, сделанные на основе проведенного анализа, коррелируют с основными положениями исследования концептуального и социолингвистического аспектов хип-хоп дискурса и подтверждают, что конструируемый исполнителями (адресантами) хип-хопа мир встраивается в систему знаний, представлений и ценностей интерпретирующих его активных слушателей (адресатов).

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Субкультура хип-хопа наиболее ярко проявляется в концептуальном и социолингвистическом аспектах создаваемого ее представителями хип-хоп дискурса.

Концептуальный уровень представлен системой опорных концептов, вокруг которой формируются представления о мире, разделяемые всеми участниками хип-хоп дискурса. Такими концептами являются концепты *racism*, *violence* и *bragging*. Отнесение их к опорным обусловлено частотой обращений исполнителей к темам, которые лежат в основе выделенных концептов, высоким уровнем популярности текстовых произведений на эти темы и их стабильным уровнем распространенности в течение длительного периода существования хип-хоп дискурса. Выявленная система обусловлена историческими, культурными и социоэкономическими факторами становления субкультуры хип-хопа и указывает на ее специфику.

Концепт *racism* представлен тремя основными концептуальными смыслами: полицейский произвол в отношении афроамериканского населения США, установка на неравноправное (рабское) положение афроамериканцев, расизм как системное институциональное образование. К наиболее частотным языковым средствам, реализующим представленные концептуальные смыслы, относятся средства, выступающие единицами номинации участников субкультуры и репрезентации категории «свой-чужой» (лексические единицы, указывающие на цвет кожи, вульгаризмы, существительное *minority*), лексемы семантического поля *slavery* и существительное *system*, эксплицитно выражающее системность расизма. На визуальном уровне рассматриваемый концепт репрезентируется видеоклипами, в которых основной сюжетной линией выступает жестокое поведение полицейских, и видеорядами, показывающими бедность районов, где живут преимущественно афроамериканцы.

Концепт *violence* реализован в рамках таких концептуальных смыслов, как агрессивное отношение к женщинам и стремление к стандартам доминирующей

маскулинности. Данные смыслы тесно связаны между собой, т.к. в основе каждого из них лежит проявление агрессии к конкретному адресату (женщины, другие рэперы, полицейские и т.д.). Языковыми средствами актуализации концепта *violence* являются лексические единицы семантических полей *abuse*, *shooting* и *assault*, структуры выражения будущего времени глаголов с семантикой насилия и повелительного наклонения для реализации стратегии угрозы и приказа. Визуальная составляющая рассматриваемого концепта проявляется в сюжетах демонстрации женской сексуальности, в которых женщина репрезентируется как объект обладания.

В основе концепта *bragging* лежит культивируемое в субкультуре хип-хопа стремление к материализму и демонстративному потреблению, что также объясняется социоэкономическими и культурными условиями развития общества США. Данная тенденция связана с особым интересом к теме денег и товарам высокого ценового сегмента и частотностью их физической демонстрации. К вербальным средствам реализации рассматриваемого концепта относятся лексические единицы семантических полей *jewelry* и *financial well-being*, употребляемые с усилительными, подчеркивающими размеры, объемы и количество языковыми средствами, существительное *bling* и прецедентные имена, которые выступают единицами номинации компаний, производящих дорогие товары (машины, одежда, часы). Концепт *bragging*, в отличие от других опорных концептов, ярко представлен визуальным семиотическим кодом. Его визуальный компонент составляет видеоизображение объектов, получающих вышеописанную вербальную репрезентацию, и используется как иллюстрация к вербальным средствам или как самостоятельный компонент в видеоклипах, в основе текстовых произведений которых лежат другие опорные концепты. Интеграция двух семиотических систем позволяет наиболее целостно создать образ человека, обладающего дорогостоящими товарами.

К особенностям, характерным для языковой репрезентации всех выявленных опорных концептов, относятся широкая представленность вульгаризмов и отклонения от языковой нормы. Они обусловлены стремлением

участников субкультуры к протесту и подтверждают социокультурную обусловленность хип-хоп дискурса.

Высокий социолингвистический потенциал хип-хоп дискурса объясняется такими характеристиками субкультуры хип-хопа, как единый исторический фон, общая групповая принадлежность, разделяемые ценностные ориентации и обусловленность определенным стилем жизни. Данный аспект рассматриваемого типа дискурса получает наибольшую языковую репрезентацию в рамках использования прецедентных феноменов. В силу своей общеизвестности (хрестоматийности), инвариантности, аксиологичности, хронотопической маркированности, реинтерпретируемости и высокого потенциала реализации категории «свой – чужой» прецедентные феномены позволяют очертить границы субкультуры хип-хопа посредством указания на набор ценностных ориентаций ее участников. К ним относятся активная общественная позиция, особое представление об идеальной жизни, вера в Бога и ориентация на показатели социальной значимости. Каждая из представленных ценностей характеризуется определенной системой профилирующих ее прецедентных феноменов.

Такая ценностная ориентация представителей субкультуры хип-хопа, как активная общественная позиция подчеркивает важность происходящих в обществе процессов для участников субкультуры. Описанные процессы преимущественно затрагивают борьбу с расизмом, сопереживание жертвам полицейского произвола и критику политиков, принимающих решения, которые не соответствуют ценностям хип-хопа. Основными языковыми средствами, реализующими данную ценностную ориентацию, выступают прецедентные имена наиболее значимых для субкультуры личностей (борцы с расовой дискриминацией, жертвы полицейского произвола) и политиков, связанных с затрагивающими субкультуру хип-хопа политическими событиями.

Особое представление об идеальной жизни как ценностный ориентир участников субкультуры хип-хопа формируется вокруг представления об эталонной идеальной жизни, которая заключается в достижении финансового благополучия, профессиональной реализации, обладании физической силой и

наличии навыков обращения с оружием. Указание на данный ценностный ориентир осуществляется посредством использования в хип-хоп дискурсе прецедентных имен успешных афроамериканцев и вымышленных персонажей, которые достигли или ассоциируются с достижением атрибутов идеальной жизни. В произведениях, профилирующих финансовое благополучие, употребляются прецедентные имена богатых представителей темнокожего населения и вымышленных героев с большим количеством денег. Для актуализации профессиональной успешности используются прецедентные имена представителей музыкальной сферы деятельности и имена из сферы-источника *литература*. В тексты, указывающие на физическую силу и наличие навыков обращения с оружием, включены прецедентные имена спортсменов (также афроамериканцев) и героев художественных фильмов и компьютерных игр.

Указание на такую ценностную ориентацию субкультуры хип-хопа, как вера в Бога осуществляется в хип-хоп дискурсе посредством включения в песенные тексты прецедентных имен, выступающих единицами номинации Бога, а также прецедентных феноменов, апеллирующих к прецедентным ситуациям из библейских сюжетов.

В основе ценностной характеристики «социальная значимость» лежит соответствие нормам социально принятого поведения классического представителя хип-хоп дискурса. К критериям «своего» относятся отношение к преступной деятельности как к норме, конкурентное поведение в отношении других участников субкультуры и знание современной популярной культуры. Система прецедентных феноменов, указывающих на социальную значимость, включает в себя прецедентные имена знаменитых людей из областей спорта, кино и музыки и прецедентные высказывания из религиозных текстов. Они отсылают слушателя к конкретным прецедентным ситуациям, одобряемым или не одобряемым исполнителем, что является маркером «своего» или «чужого» поведения соответственно.

Транслируемые в дискурсе хип-хопа концепты и лежащие в их основе ценностные ориентиры его представителей выступают объектами восприятия и

интерпретации многочисленными активными слушателями данного музыкального жанра. Выявление степени воздействия хип-хоп дискурса на картину мира данной социальной группы возможно в рамках социолингвистического анкетирования. Результаты проведенного анализа представляют социальный портрет активных слушателей, высокую степень их вовлеченности в субкультуру хип-хопа и особенности воздействия хип-хопа на них.

Социальный профиль слушателя выделяется тем, что слушателями данного жанра являются преимущественно представители мужского пола в возрасте от 15 до 30 лет (74%), различной этнической принадлежности и разнообразных сфер деятельности. Две последние характеристики указывают на высокую степень распространенности и популярности хип-хоп дискурса среди представителей разных лингвокультур, его незамкнутость в рамках только своей субкультуры.

Высокая степень вовлеченности респондентов в хип-хоп культуру обусловлена, прежде всего, тем, что большинство респондентов слышали хип-хоп в детстве или познакомились и приобщились к данной форме музыкальной культуры в подростковом возрасте. Это предполагает бóльшую вероятность влияния хип-хопа на картину мира активного слушателя. Кроме того, несмотря на то, что для исследуемого дискурсивного жанра характерно наличие песенного текста, инструментальной составляющей и часто видеоряда, именно песенный текст (88,1%) и инструментальная составляющая (86,1%) выделяются в качестве наиболее ценностных элементов песенного произведения. Отсутствие указания на ведущую роль визуального компонента в декодировании песни объясняется высокой степенью значимости именно текстового варианта при интерпретации транслируемых концептуальных смыслов и восприятии ценностных ориентаций.

Специфика влияния хип-хопа на активных слушателей заключается в том, что оно реализуется в негативном и положительном аспектах. 69% респондентов отмечают большое влияние хип-хопа на свою жизнь в течение всей ее протяженности. Негативное влияние может быть связано с преобладанием в песенных произведениях хип-хопа морально неприемлемых для общества тем

(насилие, преступность, употребление наркотиков и др.). Респонденты отмечают, как результат, возможность копирования описываемых моделей поведения людьми, склонными к агрессии. По данной причине указание на такие темы и описание ситуаций, связанных с преступностью и насилием, может послужить для них примером поведения в реальной жизни. Положительное воздействие заключается в информировании адресатов о вреде наркотиков, последствиях преступной деятельности и расовой дискриминации. Согласно ответам участников опроса, песенные произведения изучаемого жанра помогают в сложных жизненных ситуациях и способствуют распространению информации о сложностях жизни темнокожего населения и пониманию своей социальной идентичности (в случаях, когда респондентами выступают слушатели афроамериканского происхождения).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хип-хоп дискурс как способ репрезентации субкультуры хип-хопа представляет собой сложное многоаспектное явление, через свою музыкальную составляющую оказывающее влияние на своих активных слушателей. Такое влияние заключается в способности исследуемого типа дискурса встраиваться в картину мира активного слушателя. Данный дискурсивный жанр наиболее ярко реализуется в концептуальном и социолингвистическом аспектах и, как следствие, воздействует на систему знаний, представлений и ценностей потребителя.

В диссертации хип-хоп дискурс получает теоретическую основу осмысления посредством анализа песенного дискурса и специфики субкультуры хип-хопа. Такой подход позволяет рассматривать хип-хоп дискурс как песенный текст жанра рэп в совокупности с экстралингвистическими условиями его создания, воспроизведения, интерпретации и влияния на активного слушателя. К характерным чертам хип-хоп дискурса как типа песенного дискурса относятся специфика ритмико-композиционного построения, интертекстуальность, адресованность реальному или вымышленному субъекту, обязательность учета экстралингвистических параметров коммуникативной ситуации, аксиологичность и креолизованность.

Имея ярко выраженные социальный, культурный и лингвистический аспекты своего проявления, хип-хоп дискурс выступает как многоаспектный и комплексный феномен. Его исследование основывается на изучении, прежде всего, экстралингвистических характеристик.

Социальный аспект формирует концептуальную основу хип-хоп дискурса. Она заключается в объединении людей с общей социально-исторической средой, наличием определенных ценностных ориентаций и стилем жизни в единую социальную группу (субкультуру). Социально-историческая среда обусловлена таким феноменом, как зарождение хип-хопа в постсегрегационное общество США среди подавляемого афроамериканского населения, историческая память

которого связана с рабством в США (1619-1865 гг.), в исторически бедных районах и в период высокого криминального уровня, являющегося следствием политики государства того времени. Ценностные ориентации и образ жизни сформированы как следствие низкого дохода афроамериканцев, недоступности и отсутствия для них высшего образования и, следовательно, низкого уровня жизни.

Культурный аспект обусловлен культурной комплексностью жанра, охватывающей четыре формы искусства (брейк-данс, граффити, эмсиинг и диджеинг). В основе сложной жанровой структуры хип-хопа лежит мультикультурная среда, которая включает в себя людей различных этнических и конфессиональных начал, и афроамериканский английский язык (эбоникс).

На основе трактовки хип-хоп дискурса как способа репрезентации субкультуры хип-хопа в проведенном исследовании определены такие наиболее существенные для анализа функции исследуемого типа дискурса, как этноконсолидационная, делимитативная, интегративная, конвинсивная функции и функция самоидентификации. Выявленное функциональное разнообразие указывает на многоаспектность дискурса хип-хопа, обуславливает его специфику и позволяет очертить границы между «своим» и «чужим». В дискурсивном пространстве хип-хопа категоризация «своих» и «чужих» реализуется за счет системы опорных концептов, посредством которой формируется система знаний и представлений участников субкультуры и их общих ценностных ориентиров, регулирующих механизмы поведения.

На основе изучения теоретических источников установлено наиболее выраженное проявление особенностей хип-хоп дискурса в его концептуальном и социолингвистическом аспектах. Кроме того, жанровая структура хип-хоп дискурса, которая включает в себя музыкальную составляющую, способствует глобальной популяризации субкультуры хип-хопа. Популярность жанра формирует основание для глобального влияния хип-хопа на социум. Как результат, специфика хип-хоп дискурса воздействует на картину мира его активных слушателей.

Концептуальный аспект хип-хоп дискурса наиболее ярко манифестируется в системе опорных концептов (*racism, violence, bragging*), которые лежат в основе представлений участников дискурса о мире. Данные концепты формируют дискурс и отражают современное положение жизни афроамериканского населения США, которое имеет свою историю развития и до сих пор в определенной степени подвергается расовой дискриминации. Основываясь на восприятии представителями субкультуры конкретных социальных проблем, они получают свою репрезентацию посредством системы языковых и визуальных средств и приемов.

Концепт *racism* реализуется в хип-хоп дискурсе посредством единиц номинации участников субкультуры и репрезентации категории «свой-чужой» (лексические единицы, указывающие на цвет кожи, вульгаризмы, существительное *minority*), лексем семантического поля *slavery* и существительного *system*, эксплицитно выражающего системность расизма. Выявленные лексические средства позволяют выделить основные концептуальные смыслы. К ним относятся полицейский произвол в отношении афроамериканского населения США, установка на неравноправное (рабское) положение афроамериканцев, расизм как системное институциональное образование. Данный концепт связан с опытом афроамериканцев как расового меньшинства, который связан с несправедливым отношением к чернокожему населению США и во многом предопределяет их жизненные решения. Это объясняет развертывание хип-хоп дискурса вокруг концепта *racism*.

Концепт *violence* репрезентирован преимущественно лексическими единицами семантических полей *abuse, shooting* и *assault*, структурами выражения будущего времени глаголов с семантикой насилия и повелительного наклонения для реализации стратегии угрозы и приказа. Частотное использование представленных вербальных средств обусловлено тем, что данный концепт развертывается вокруг агрессии и высокого криминального уровня, вызванных проблемой исторически сложившегося экономического неблагополучия участников субкультуры хип-хопа. Как следствие, основными концептуальными

смыслами выступают агрессивное отношение к женщинам и стремление к стандартам доминирующей маскулинности.

Вербальная репрезентация концепта *bragging* включает в себя лексические единицы семантических полей *jewelry* и *financial well-being*, употребляемые с усилительными, подчеркивающими размерами, объемами и количеством языковыми средствами, существительное *bling* и прецедентные имена компаний, производящих дорогие товары (машины, одежду, часы).

На визуальном уровне данные концепты реализованы по-разному. Визуальная репрезентация концептов *racism* и *violence* представлена в меньшей степени. Она осуществляется за счет сюжетов о полицейском произволе и демонстрации неблагополучия афроамериканских районов (концепт *racism*), а также видеоклипов с демонстрацией женской сексуальности, что имплицитно указывает на восприятие женщины как объекта обладания и, как следствие, возможного насилия (концепт *violence*). Визуальная активация концепта *bragging* характерна для видеоклипов, в которых в качестве материальных атрибутов исполнителей и (или) персонажей выступают объекты, получающие вербализацию с помощью выделенных лексических средств (ювелирные украшения, автомобили, одежда дорогих брендов и наличная валюта доллара США крупного номинала). Данные визуальные средства являются значимым элементом большинства песенных произведений. Их частотность обусловлена легкостью изображения атрибутов роскоши и богатой жизни в кадре.

Представленная система концептов выступает основой восприятия представителями хип-хоп дискурса окружающей действительности. Языковые средства, вербализирующие данные концепты, указывают на специфику хип-хоп дискурса, который актуализируется за счет стилистически и семантически маркированных единиц, подходящих только для неформального регистра общения.

Большая выраженность социолингвистического аспекта хип-хоп дискурса позволяет выделить основные ценностные ориентации участников субкультуры хип-хопа за счет анализа прецедентных феноменов. Они очерчивают границы

субкультуры хип-хопа в силу своей общеизвестности (хрестоматийности), инвариантности, аксиологичности, хронотопической маркированности, реинтерпретируемости и высокого потенциала реализации категории «свой – чужой». К наиболее значимым ценностным ориентациям относятся активная общественная позиция, особое представление об идеальной жизни, вера в Бога и ориентация на показатели социальной значимости.

Указание на активную общественную позицию и особое представление об идеальной жизни в хип-хоп дискурсе осуществляется посредством прецедентных имен наиболее значимых для субкультуры личностей (борцы с расовой дискриминацией, жертвы полицейского произвола, богатые и успешные афроамериканцы). Вера в Бога реализуется за счет включения в песенные тексты прецедентных имен, выступающих единицами номинации Бога, а также прецедентных феноменов, апеллирующих к прецедентным ситуациям из библейских сюжетов. Показатели социальной значимости представляют собой маркеры «своего» и «чужого». К ним относятся отношение к преступной деятельности как к норме, конкурентное поведение в отношении других участников субкультуры и знание современной популярной культуры. В песенных произведениях, профилирующих данные параметры, используются прецедентные имена знаменитых людей из областей спорта, кино и музыки и прецедентные высказывания из религиозных текстов преимущественно для описания криминальных действий.

Выявление и систематизация прецедентных феноменов позволяют выделить основные особенности социолингвистического аспекта проявления хип-хоп дискурса. Во-первых, хип-хоп дискурс очерчивает закрытый круг своих участников посредством обращения к категории противопоставления «своих» и «чужих». Во-вторых, для исследуемого типа дискурса характерна быстрая реакция на происходящие в обществе события, связанные преимущественно с темами культуры и расовой политики.

Основные положения, сформулированные в рамках анализа концептуального и социолингвистического аспектов хип-хоп дискурса, о том, что

хип-хоп дискурс, основываясь на системе опорных концептов *racism, violence* и *bragging* и обладая высокой социальной направленностью, обусловлен спецификой субкультуры, находят свое подтверждение в результатах проведенного анкетирования 100 активных слушателей хип-хопа. Анкетирование позволило дать научное обоснование степени и характера воздействия хип-хоп музыки на данную социальную группу. 69% респондентов отметили высокую степень влияния хип-хопа на свою жизнь. Для большинства из них процесс воздействия хип-хоп дискурса на систему знаний, представлений и ценностей начался с детских лет, т.к. они впервые услышали произведения данного жанра в детстве, и подростково-юношеского возраста. В таких случаях влияние хип-хопа осуществляется в бóльшей степени в связи с тем, что детская личность более подвержена любому воздействию.

Воздействие хип-хоп дискурса на картину мира активного слушателя, согласно результатам исследования, реализуется в негативном и положительном аспектах. Негативное влияние заключается в преобладании в хип-хопе тем, связанных с насилием, гомофобией, расизмом и ненавистью к женщинам. Их развертывание в песенных произведениях, по словам респондентов, может послужить моделью поведения для некоторых слушателей. Положительный аспект находит свое выражение в информировании людей о вреде наркотиков и последствиях преступной деятельности. Кроме того, хип-хоп обладает потенциалом помогать в преодолении слушателем трудностей и способствует осознанию своей социальной идентичности (в случаях, когда активными слушателями выступают афроамериканцы), с одной стороны, и позволяет представителям других этнических групп понять проблемы афроамериканцев, с другой. Результаты опроса подтверждают предположение о влиянии хип-хопа на картину мира его активных слушателей, т.к. при анализе ответов респондентов были отмечены схожие элементы системы знаний, представлений и ценностей участников опроса и представителей субкультуры хип-хопа.

Анализ концептуального и социолингвистического аспектов хип-хоп дискурса подтверждает выдвинутую в настоящем исследовании гипотезу о том,

что дискурсивное пространство хип-хопа выступает сложным коммуникативным явлением, лингвосоциокультурные характеристики которого обусловлены историческими, культурными и социальными особенностями субкультуры хип-хопа и находят выражение в концептуальном и социолингвистическом аспектах проявления данного типа дискурса. Более того, хип-хоп дискурс способен встраиваться в картину мира его активных слушателей и влиять на их поведение и отношение к происходящим в обществе процессам.

Перспективы исследования видятся, прежде всего, в изучении потенциала хип-хоп дискурса адаптироваться в других лингвокультурах. Это во многом обусловлено тем, что, зародившись в США и активно распространяясь по всему миру, в разных лингвокультурах он сталкивается с необходимостью интегрироваться в систему особых социальных и культурных реалий. Не менее актуальным выступает сопоставление хип-хоп дискурса и дискурсивного пространства массовой культуры США. Данный интерес заключается в высокой ориентированности хип-хоп дискурса на общество, которое выходит за рамки субкультуры, и его большом воздействии на систему знаний, представлений и ценностей активных слушателей.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алефиренко, Н.Ф. «Язык» и «текст» культуры / Н.Ф. Алефиренко // Текст: Восприятие, информация, интерпретация: Сб. докл. I Междунар. науч. конф. Рос. нового ун-та, Москва, 2002: Пленар. заседание. – М., 2002. С. 58–69.
2. Алешинская, Е.В. Современный американский музыкальный термин: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Алешинская Евгения Владимировна. – Нижний Новгород, 2008. – 177 с.
3. Алешинская, Е.В. О моделировании коммуникативного пространства музыкального дискурса / Е.В. Алешинская // Вестник НГЛУ. Сер.: Язык и Культура. – 2015. – Вып. 30. – С. 11–19.
4. Алешинская, Е.В., Гриценко, Е.С. Английский язык как средство конструирования глобальной и локальной идентичности в российской популярной музыке / Е.В. Алешинская, Е.С. Гриценко // Вестник ННГУ. – 2014. – № 6. – С. 189–193.
5. Анисимова, Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация / Е.Е. Анисимова. – М.: АСАДЕМА, 2003. – 123 с.
6. Анищенко, О.А. Генезис и функционирование молодёжного социолекта / О.А. Анищенко. – М., 2017. – 712 с.
7. Астафурова, Т.Н., Шевченко, О.В. Англоязычный песенный дискурс / Т.Н. Астафурова, О.В. Шевченко // Дискурс-Пи. – 2016. – С. 98-101.
8. Баженова, Е.А. Интертекстуальность / Е.А. Баженова // Стилист. энциклоп. слов. рус. яз. – М.: Флинта: Наука. – 2003. – С. 104–108.
9. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 447 с.
10. Беликов, В.И., Крысин, Л.П. Социолингвистика / В.И. Беликов, Л.П. Крысин. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2000. – 315 с.
11. Белл, Р.Т. Социолингвистика. Цели, методы, проблемы / Р.Т. Белл. – М.: Международные отношения, 1980. – 318 с.
12. Блиева, Ж.М. Формирование и развитие лингвистической

компетенции студентов нелингвистических специальностей через аутентичный песенный материал / Ж.М. Блиева // БГЖ. – 2017. – №4 (21). – С. 32-37.

13. Богданов, А.В. Лингвокультурные характеристики афроамериканского рэп-дискурса : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Богданов Антон Валерьевич. – Москва, 2007. – 18 с.

14. Болотова, Ю.В. Методика использования песен в преподавании русского языка как иностранного: уровни А2-В1 : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Болотова Юлия Викторовна. – Москва, 2017. – 237 с.

15. Бондалетов, В.Д. Социальная лингвистика / В.Д. Бондалетов. – М.: Просвещение, 1987. – 160 с.

16. Борботько, Л.А. Авторский метатекст как ориентирующая система в коммуникативном пространстве театрального дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Борботько Людмила Александровна. – М., 2015. – 197 с.

17. Валгина, Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.

18. Выготский, Л. С. Психология развития ребенка / Л.С. Выготский. – Эксмо, 2006. – 512 с.

19. Вышегородцева, С.О, Исторический анализ развития музыкальной психологии в XX веке: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Вышегородцева Светлана Олеговна. – Москва, 2001. – 189 с.

20. Гнилова, Т.Н. Обучение иностранному языку дошкольников и младших школьников с опорой на популярную песенную мелодику : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Гнилова Тамара Николаевна. – Москва, 2001. – 179 с.

21. Грачев, М.А. Русское аргю / М.А. Грачев. – Н. Новгород: Изд-во НГЛУ им Н.А. Добролюбова, 1997. – 246 с.

22. Гудков, Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д.Б. Гудков. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 288 с.

23. Дуняшева, Л.Г. Лингвокультурные особенности конструирования гендера в афроамериканском песенном дискурсе: на материале жанров блюз и рэп: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Дуняшева Лилия Гаффаровна. –

Н. Новгород, 2012. – 24 с.

24. Ефремова, И.В. Педагогические условия формирования музыкального вкуса у учащихся 5 - 6 классов общеобразовательной школы : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Ефремова Ирина Викторовна. – Елец, 2015. – 202 с.

25. Жаркова, М.А. Молодёжный субпоток: особенности формирования, функционирования и трансформации в современном российском обществе: на примере флешмоба города Казани : автореф. ... канд. социол. наук : 22.00.04 / Жаркова Марина Александровна. – Казань, 2013. – 25 с.

26. Жеребило, Т.В. Интегративная функция как объект лингвистики / Т.В. Жеребило // Направления научной мысли. Сб. трудов конференции «AREAS OF SCIENTIFIC THOUGHT - 2014/2015». – Sheffield: SCIENCE AND EDUCATION LTD. – 2015. – С.96-98.

27. Жукова, Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе: автореф. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Жукова Галина Константиновна. – Санкт-Петербург, 2011. – 25 с.

28. Золотарев, М.В. Лингвопрагматические особенности прецедентных феноменов в современном молодежном дискурсе: на материале английского и русского языков дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Золотарев Михаил Владимирович. – Саратов., 2016. – 176 с.

29. Иванов, С.В. Феномен российского хип хопа: смыслообразование в контексте культурного взаимодействия : дисс.... канд. культурологии : 24.00.01 / Иванов Сергей Викторович. – Москва, 2012 – 147 с.

30. Иванченко, Г.В. Восприятие музыки и музыкальные предпочтения/ Г.В. Иванченко // Психологический журнал. – 2001. – №1. – С. 72-80.

31. Карапетян, Е.А. Экспрессивно-семантическая структура русской лирической песни как жанровой формы художественной речи и лексические средства ее формирования : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Карапетян Елена Аветиковна. – Ставрополь, 2001. – 24 с.

32. Карасик, В.И. Язык социального статуса / В.И. Карасик. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. – 333 с.

33. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.
34. Климова, М.А., Муфазалова, И.В. (Потенциально) прецедентные феномены в рэп-баттлах // Коммуникативные исследования. 2021. Т. 8. № 4. С. 790-809.
35. Кожелупенко, Т.П. Сленг как средство субкультурного кодирования в современных американских и русских рэп текстах : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Кожелупенко Татьяна Павловна. – Санкт-Петербург, 2009. – 21 с.
36. Колесников, А.А. Лингвистические особенности языка представителей хип-хоп культуры : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Колесников Алексей Александрович. – Москва, 2016. – 158 с.
37. Колтунов, Д.А. Современные молодежные субкультуры: характерные черты, факторы формирования / Д.А. Колтунов // Вестник РУДН. Серия: Социология. – 2011. № 3. – С. 60-64.
38. Колчина, О.Н. Суггестивные особенности русских рок-песен как поликодовых текстов / О.Н. Колчина // *Perswazja językowa w różnych dyskursach* (Речевое воздействие в разных дискурсах) Vol. 6. Gdansk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdanskiego, 2021. С. 169-178.
39. Кострюкова, О.С. Текст современной популярной лирической песни в коммуникативном и стилистическом аспектах : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Кострюкова Ольга Сергеевна. – Москва, 2007. – 24 с.
40. Кочетова, Г.Р. Ассоциативная цветность как проявление внутренней формы вербальной модели: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Кочетова Гульнара Рашитовна. – Ижевск, 2014. – 24 с.
41. Красных, В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В.В. Красных. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
42. Кучукова, Л.П. Грамматическая характеристика народно-песенного лирического дискурса (на материале немецких и русских внеобрядовых голосовых песен) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Кучукова Лариса Петровна. – Тверь, 2004. – 130 с.

43. Левикова, С.И. Молодежная субкультура / С.И. Левикова. – М., 2004. – 608 с.
44. Левицкий, А.Э. Поликодовая информация в театральном дискурсе: взаимодействие и динамика развития (взгляд зрителя) / А.Э. Левицкий // Когнитивные исследования языка. – 2022. – № 4(51). – С. 522-530.
45. Левченко, Ю.А. Развитие духовности личности подростка средствами музыкально-эстетического воспитания : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Левченко Юлия Александровна – Воронеж, 2006. – 236 с.
46. Логинова, Е.В. Формирование диалогизированной социокультурной компетенции на материале аутентичных песен при обучении французскому языку : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Логинова Евгения Владимировна – Томск, 2006. – 187 с.
47. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2010. – 704 с.
48. Мальцев, А.П. Развитие музыкальной культуры подростков в учреждении дополнительного образования детей : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Мальцев Александр Павлович. – Оренбург, 2003. – 187 с.
49. Мельник, Л.И. Особенности молодёжных субкультур на примере хип-хопа : автореф. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / Мельник Лилия Игоревна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 28 с.
50. Мензаирова, Е.А. Актуализация концептов «любовь» и «женщина» в песенном дискурсе : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Мензаирова Екатерина Алексеевна. – Ижевск, 2010. – 187 с.
51. Михайлова, А.И. Средства выражения речевой агрессии в русскоязычном песенном дискурсе: прагматический, этический, лингвopsихологический аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Михайлова Алена Игоревна. – Омск, 2019. – 26 с.
52. Михайлова, Е.В. Особенности реализации музыкально-поэтического дискурса в текстах русских романсов XIX-XX вв. / Е.В. Михайлова // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире –

Минск, 2019. – С. 63–68.

53. Муратова, В.Э. Бинарные концепты "любовь / love" и "ненависть / hate (hatred)" в английском и русском песенных дискурсах: сопоставительный аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Муратова Вероника Эльдаровна. – Казань, 2010. – 23 с.

54. Нестеров, М.Н., Макковеева, Ю.А. Обучение грамматике английского языка при помощи песен (на примере 7 класса гимназии) / М.Н. Нестеров, Ю.А. Макковеева // *Universum: психология и образование*. – 2019. – №7 (61). – С. 20–23.

55. Основы теории коммуникации / Т.Д. Венедиктова [и др.]; под редакцией Т.Д. Венедиктовой, Д.Б. Гудкова. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 193 с.

56. Осокина, Е.А. Средства и способы вербализации образов небесных светил в песенном дискурсе : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Осокина Елизавета Алексеевна. – Челябинск, 2021. – 242 с.

57. Петрушин, В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 380 с.

58. Плотницкий, Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Плотницкий Юрий Евгеньевич. – Самара, 2005. – 21с.

59. Подрядова, В.В. Аттрактивные особенности музыкальных поэтических текстов : лингвистический аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Подрядова Веста Владимировна. – Москва, 2012. – 159 с.

60. Полежаева, А.Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Полежаева Анастасия Николаевна. – Иваново, 2004. – 24 с.

61. Потапчук, М.А. Песенный дискурс как коммуникативный процесс / М.А. Потапчук // *Вестник Челябинского гос. ун-та*. – 2013. – № 2. – С. 140–143.

62. Потапчук, М.А. Специфика вербализации концепта в песенном дискурсе / М.А. Потапчук // *Гуманитарный вектор*. – 2014. – № 4 (40). – С. 30–33.

63. Приходько, О.Е. Особенности концептосферы англоязычного песенного метал-дискурса: на примере репрезентации концепта «смерть» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Приходько Ольга Евгеньевна. – Уфа, 2011. – 162 с.
64. Проскурин, С.Г. К вопросу о когнитивной сущности концептов и метаконцептов / С.Г. Проскурин, А.В. Проскурина // Когнитивные исследования языка. – 2022. – № 3(50). – С. 336-339.
65. Прохоров, Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев / Ю.Е. Прохоров. – М., 1996. – 224 с.
66. Рогожникова, Т.М., Богословская, И.В. Ассоциативная цветность нотного алфавита: предварительные результаты эксперимента [Электронный ресурс] / Т.М. Рогожникова, И.В. Богословская // Теория языка и межкультурная коммуникация. Электронный научный журнал – № 3(22). – 2016. – Режим доступа: URL: <http://tl-ic.kursksu.ru/pdf/022-016.pdf>
67. Рогожникова, Т.М., Кудашов, Д.Д., Психологическая и физическая цветность звука: взаимосвязь двух реальностей / Т.М. Рогожникова, Д.Д. Кудашев // Теория и практика языковой коммуникации: Материалы IV Международной научно методической конференции. – Уфа: УГАТУ, 2012. – С. 280–290.
68. Родионов, С.В. Молодежные "электронные" субкультуры как социокультурный феномен : дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01 / Родионов Сергей Викторович. – Саратов, 2000. – 161 с.
69. Романова, Т.В. Декодирование вербального компонента поликодового текста / Т. В. Романова // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 3(42). – С. 462-467.
70. Серебренников, Б.А. Территориальная и социальная дифференциация языка. Общее языкознание. Формы существования, функции, история языка / Б.А. Серебренников. – М., 1970. – С. 451–501.
71. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5. – Назрань: «Пилигри». – 2010. – 486 с.

72. Слышкин, Г.Г. Лингвокультурные концепты прецедентных феноменов в сознании и дискурсе: монография / Г.Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 139 с.
73. Смоленцева, М.В. Эмоциональный концепт "любовь" в песенном дискурсе: на материале русского, немецкого и горномарийского языков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Смоленцева Мария Владимировна. – Чебоксары, 2009. – 22 с.
74. Сорокин, Ю.А., Тарасов, Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. – М.: Дрофа, 1990. – 230 с.
75. Степанов, Г.В. Язык. Литература. Поэтика / Г.В. Степанов. – М., 1988. – 382 с.
76. Степанов, Ю.С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности / Ю.С. Степанов // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: Ин-т языкознания РАН. – 1995. – С. 35–73.
77. Тарасов, Г.С. О психологии музыки / Г.С. Тарасов // Вопросы психологии. – 1994. – № 5. – С. 95–99.
78. Титоренко, М.Ю. Сленг как составляющая языковой личности подростка Германии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Титоренко Максим Юрьевич. – Москва, 2003. – 25 с.
79. Фельде, О.В. Социолект, или социальный диалект / О.В. Фельде // Эффективное речевое общение (базовые компетенции). Словарь-справочник. – Сибирский федеральный университет; под редакцией А.П. Сковородникова. Красноярск. – 2014. – С 626–627.
80. Филоненко, Т.А. Использование песенного дискурса в процессе формирования иноязычной коммуникативной компетенции / Т.А. Филоненко // Вестн. Сам. гос. техн. ун-та. Сер. Психолого-педагогич. науки. – 2014. – №4 (24). – С. 249-257.
81. Хомякова, В.М. Роль музыки в воспитании нравственной и эстетической культуры детей : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01/ Хомякова Вера

Михайловна. – Казань, 2000. – 230 с.

82. Цыгина, Н.А. Уличное искусство в контексте современной визуальной культуры : автореф. ...канд. искусствоведения : 17.00.04 / Цыгина Наталия Алексеевна. – Москва, 2015. – 31 с.

83. Черемисин, А.М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса : дис. ... канд. филос. наук.: 24.00.01 / Черемисин Александр Михайлович. – Тамбов, 2004. – 162 с.

84. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса / В.Е. Чернявская. – М.: Флинта: Наука, 2013. – 208 с.

85. Чжин, Х.Д. Музыка как фактор формирования и развития молодёжных субкультур в Южной Корее и России : автореф. дис. ... культурологии: 10.02.01 / Чжин Ха Дон. – Комсомольск-на-Амуре, 2015. – 24 с.

86. Чурушкина, А.Н. Прагмалингвистические характеристики маскулинного дискурса: на материале текстов рэперов Германии : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Чурушкина Антонина Николаевна. – Астрахань, 2012. – 23 с

87. Шапинская, Е.Н. Эстетика Любви/Страдания в музыкально-поэтическом дискурсе романтизма/ Е.Н. Шапинская / Е.Н. Шапинская // Культура и искусство. – 2015. – № 5. – С. 537-548.

88. Шарифуллин, С.Б. Вербально-иконические тексты в современной музыкальной коммуникации: на материале видеоклипов : автореф. дис. .. канд. филол. наук : 10.02.04 / Шарифуллин Станислав Борисович. – Кемерово, 2013. – 21 с.

89. Швейцер, А.Д. Современная социолингвистика: теория, проблемы, методы / А.Д. Швейцер. – М.: Наука, 1977. – 176 с.

90. Шевченко, Н.Л. Аксиологические характеристики медийного диалога в предметной области музыкальная критика: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Шевченко Надежда Леонидовна. – М., 2019. – 186 с.

91. Шевченко, О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка) : автореф. ... канд. филол. наук : 10.02.04 /

Шевченко Ольга Валентиновна. – Волгоград, 2009а. – 22 с.

92. Шевченко, О.В. Тематическое своеобразие песенных текстов как способ реализации функций жанров песенного дискурса / О.В. Шевченко // Известия Росс гос. пед. ун-та им А И Герцена научный журнал. СПб.: ООО «Книжный дом» – № 115. – 2009б. – С. 242–249.

93. Шорохова, А.Н. Формирование ценностного отношения подростков к музыкальной деятельности в условиях дополнительного образования : дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Шорохова Анна Николаевна. – Волгоград, 2009. – 171 с.

94. Штепа, В.В. Динамика субкультуры граффити в современной России : автореф. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Штепа Владимир Викторович. – Москва, 2010. – 25 с.

95. Юсселер, М. Социоллингвистика / М. Юсселер. – Киев: Вища шк., 1987. – 200 с.

96. Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика / Р. Якобсон / Сокр. перев. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. – М., 1975.

97. Якобсон, Р. Речевая коммуникация // Избранные работы / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – С.254-289.

98. Abhange, N., Jadhav, R., Deshpande, S., Gat S., Naik, V., Konduri, S. Hip-hop culture incites criminal behavior: A deep learning study / N. Abhange, R. Jadhav, S. Deshpande, S. Gat, V. Naik, S. Konduri // Intelligent Sustainable Systems. – 2022. – P. 453–465.

99. Adams, K., Stoia, N. Rap Lyrics as Evidence: What can music theory tell us? / K. Adams, N. Stoia // Race and Justice. – 8(4), 2017. – P. 1-36.

100. Agawu, K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music / K. Agawu. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2009. – 345 p.

101. Armstrong, E.G. Gansta misogyny: A content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993 / E.G. Armstrong // Journal of Criminal Justice and Popular Culture. – 8(2). – 2001. – P. 96–126.

102. Baoueb, S. L. B. Tunisian Hip-Hop Music Discourse: Linguistic, Socio-

Cultural and Political Movements from the Local to the Global or Vice Versa? A Case Study of Balti's Songs / S. Baoueb // *Language & Communication*. 75 – 2020. – 1–20 p.

103. Baran, S.J., Davis, D.K. *Mass communication theory: Foundation, ferment, and future* (4th ed.) / S.J. Baran, D.K. Davis. – Belmont, CA: Thompson Wadsworth. 2006. – 416 p.

104. Baugh, J. Use and misuse of speech diagnostics for African American students / J. Baugh // *International Multidisciplinary Research Journal*. – 2015. 9(4). – P. 291–307.

105. Belk, R.W., Bahn, K.D., Mayer, R.N. Developmental recognition of consumption symbolism / R.W. Belk, K.D. Bahn, R.N. Mayer // *Journal of Consumer Research*, 9 (1). – 1982. – P. 4–17.

106. Billboard [Электронный ресурс] // Billboard. Режим доступа: <https://www.billboard.com/charts/year-end/2018/hot-100-songs>

107. Binder, A. Constructing racial rhetoric: Media depictions of harm in heavy metal and rap music / A. Binder // *American Sociological Review*, 58. – 1993. – P. 753–767.

108. Blacking, J. The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text / J. Blacking // *Yearbook for Traditional Music*. – Vol. 14. – 1982. – P. 15–23.

109. Burkhalter, J.N., Corliss, G.T. Advertising to the Beat: An Analysis of Brand Placements in Hip-hop Music Videos / J.N. Burkhalter, G.T. Corliss // *Journal of Marketing Communications*. – 2014. – P. 366–382.

110. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс] // Cambridge University Press. Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/ru/>

111. Chang, J. *Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation* / J. Chang. – St. Martin's Press, 2005. – 546 p.

112. Clay, A. All I Need is One Mic: Mobilizing Youth for Social Change in the Post-Civil Rights Era / A. Clay // *Social Justice*. – 2006. 33(4). – P. 105–121.

113. Clay, A. *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-Civil Rights Politics* / A. Clay. – NYU Press. 2012. – 240 p.

114. Cundiff, G. *The influence of rap and hip-hop music: An analysis on*

audience perceptions of misogynistic lyrics / G. Cundiff // *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*. – 4(1). – 2013.

115. Cutler, C.A. *Hip-hop Language in Sociolinguistics and Beyond* / C.A. Cutler // *Language and Linguistics Compass*. – 2007. – P. 519–538.

116. Fairclough, N. *Language and Power* / N. Fairclough. – London and New York: Longman, 1989. – 259 p.

117. Faizal, R. *Discourse Analysis of a Song Lyric Entitled «We Will Not Go Down»* / R. Faizal // *Register Journal*. – Vol 9, 2016. – P. 90–105.

118. Flores, L.J. *Hip-Hop is for Everybody: Examining the Roots and Growth of Hip-Hop* / L.J. Flores // *Inquiries Journal/Student Pulse*. – 4(05). – 2012.

119. Frisby, C.M., Behm-Morawitz E. (2019). *Undressing the words: Prevalence of profanity, misogyny, violence, and gender role references in popular music from 2006-2016* / C.M. Frisby, E. Behm-Morawitz // *Media Watch*, 10(1). – 2019. – P. 5–21.

120. Gatto, L., Jackson, L., Johnson, J. *Violent Attitudes and Deferred Academic Aspirations: Deleterious Effects of Exposure to Rap Music* / L. Gatto, L. Jackson, J. Johnson // *Basic and Applied Social Psychology*. – 1995. 16(4). – P. 27–41.

121. Gold, B.T., Kim, C., Johnson, N.F., Kryscio, R.J., Smith, C.D. *Lifelong bilingualism maintains neural efficiency for cognitive control in aging* / B.T. Gold, C. Kim, N.F. Johnson, R.J. Kryscio, C.D. Smith // *The Journal of neuroscience: the official journal of the Society for Neuroscience*, 33(2). – 2013. – P.387–396.

122. Gumperz, J. *Discourse Strategies (Studies in Interactional Sociolinguistics)* / J. Gumperz. – Cambridge: Cambridge University Press, 1982. – 221 p.

123. Halliday, M.A.K. *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning* / M.A.K. Halliday. – London: Arnold, 1978. – 256 p.

124. Hansen, C. *Predicting Cognitive and Behavioral Effects of Gangsta Rap* / C. Hansen // *Journal of Basic and Applied Social Psychology*. – 16(4). – 1995. – P. 43–52.

125. Harmat, L, Takács, J, Bódizs, R. *Music improves sleep quality in students* /

L. Harmat, J. Takács, R. Bódizs. – *J Adv Nurs.*, 2008. – P. 327-335.

126. Hartmann, M., Mavrolampados, A., Toiviainen, P., Saarikallio, S., Foubert, K., Brabant, O., Snape, N., Ala-Ruona, E., Gold, C., Erkkilä, J. Musical interaction in music therapy for depression treatment [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356221084368>

127. Hole, J., Hirsch, M., Ball, E., Meads, C. Music as an aid for postoperative recovery in adults: a systematic review and meta-analysis / J. Hole, M. Hirsch, E. Ball, C. Meads. – *Lancet (London, England)*, 2015. – P. 1659–1671.

128. Jeffrey, M. *Thug Life: Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop* / M. Jeffrey. – University of Chicago Press. – 2011. – 263.

129. Kelley, E.R. The influence of hip-hop culture on the communication skills of students as perceived by teachers at selected high schools in Houston, Texas / E.R. Kelley. A dissertation, A&M University, Texas. – 2006.

130. Keyes, C. At the Crossroads: Rap Music and its African Nexus / C. Keyes. // *Ethnomusicology*. – 40(2). – 1996. – P. 223–248.

131. Kitwana, B. *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. Basic Civitas / B. Kitwana. – 2002. – 230 p.

132. Kobin, C., Tyson, E. Thematic analysis of hip-hop music: can hip-hop in therapy facilitate empathic connections when working with clients in urban settings? / C. Kobin, E. Tyson // *The Arts in Psychotherapy*. 33(2). – 2006. – P. 343-356.

133. Kubrin, C. Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music / C. Kubrin // *Journal of Social Issues*. 52(3). – 2005. – P. 360–378.

134. Kumar, T., Akhter, S. Yunus, M., Shamsy, A. Use of Music and Songs as Pedagogical Tools in Teaching English as Foreign Language Contexts / T. Kumar, S. Akhter, M. Yunus, A. Shamsy // *Education Research International*. – 2022. – 9 p.

135. Loveless, J.C.L. *The Use of Music as a Pedagogical Tool in Higher Education Sociology Courses: Faculty Member Perspectives and Potential Barriers* / J.C.L. Loveless. Dissertations and Theses. Paper 1100. – 2013. – 185 p.

136. Luckmann, T. *The Sociology of Language* / T. Luckmann – Indianapolis: Bobbs-Merrill. – 1975. – 79 p.

137. McNally, J. Azealia Banks's "212": Black female identity and the white gaze in contemporary hip-hop / J. McNally // *Journal of the Society for American Music*, 10(1). – 2016. – P. 54–81.
138. Morgan, J. Fly-Girls, Bitches and Hoes: Notes of a Hip-Hop Feminist / J. Morgan // *Social Text*. – 45(2). – 1995. – P. 151–157.
139. Morgan, J. When Chickenheads Come Home to Roost: A Hip-Hop Feminist Breaks It Down Simon and Schuster / J. Morgan. – 2000. – 240 p.
140. Morgan, M. More than a Mood or an Attitude: Discourse and Verbal Genres in African American / M. Morgan. – London: Routledge. – 1998. – P. 251–281.
141. Morgan, M. Nuthin' but a G thang: Grammar and Language Ideology in Hip-Hop Identity / M. Morgan // In S. L. Lanehart (Ed.), *Sociocultural and historical contexts of African American English*. – GA: University of Georgia Press, Athens. – 2001. – P. 187–210.
142. Morgan, M. The Real Hip Hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the La Underground / M. Morgan. – Duke University Press, 2009. – 224 p.
143. Mullins, P.R. Race and affluence: An archaeology of African American and consumer culture / P.R. Mullins. – Plenum Publishers. 1999. – 217 p.
144. Nattiez, J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / J. Nattiez. – Princeton University Press. 1990. – 272 p.
145. Nelson, G. Hip-hop America / G. Nelson – New York: Penguin Books. – 1998. – 256 p.
146. Newman, M. Nouns and adjectives and verbs as weapons: Identity and ideology in a high school rap crew / M. Newman. – AILA. – 2002.
147. Onieva-Zafra, M.D., Castro-Sánchez, A.M., Matarán-Peñarrocha, G.A., Moreno-Lorenzo, C. Effect of music as nursing intervention for people diagnosed with fibromyalgia / M.D. Onieva-Zafra, A.M. Castro-Sánchez, G.A. Matarán-Peñarrocha, C. Moreno-Lorenzo // *Pain management nursing: official journal of the American Society of Pain Management Nurses*. – 2013. – P. 39–46.
148. Opsahl T., Røynealand U. Reality rhymes – Recognition of rap in multicultural Norway / T. Opsahl, U. Røynealand // *Linguistics and Education*. 36. –

2016. – P. 45-54.

149. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс] // Oxford University Press. Режим доступа: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

150. Perry, I. Prophets of the hood: Politics and poetics in hip-hop / I. Perry. – Durham: Duke University Press. – 2004. – 248 p.

151. Podoshen, J.S., Andrzejewski, S.A., Hunt, J.M. Materialism, Conspicuous Consumption, and American Hip-Hop Subculture / J.S. Podoshen, S.A. Andrzejewski, J.M. Hunt // Journal of International Consumer Marketing. – 2014. – P. 271–283.

152. Pough, G. Check it While I Wreck it: Black Womanhood, Hip-hop Culture, and the Public Sphere / G. Pough. – UPNE, 2004. – 265 p.

153. Pyon, K. Towards an African-American Genealogy of Market and Religion in Rap Music / K. Pyon // Popular Music and Society, 42:3. – 2019. – P. 363–384.

154. Raglio, A., Bellandi, D., Baiardi, P., Gianotti, M., Ubezio, M.C., Zancchi, E., Granieri, E., Imbriani, M., Stramba-Badiale, M. Effect of Active Music Therapy and Individualized Listening to Music on Dementia: A Multicenter Randomized Controlled Trial / A. Raglio, D. Bellandi, P. Baiardi, M. Gianotti, M.C. Ubezio, E. Zancchi, E. Granieri, M. Imbriani, M. Stramba-Badiale // Journal of the American Geriatrics Society, 2015. – P. 1534–1539.

155. Rahman, J. Middle-class African Americans: reactions and attitudes toward African Americans English / J. Rahman // American Speech. – 2008. 83(2). – P. 141–176.

156. Ratner, D. Rap, racism, and visibility: Black music as a mediator of young israeli-ethiopians' experience of being 'Black' in a 'White' society / D. Ratner // African and Black Diaspora. 12(1). – 2019.

157. Richardson, J., Scott, K. Rap music and its Violent Progeny: America's Culture of Violence in Context / J. Richardson, K. Scott // The Journal of Negro Education. – 2002. 71(4). – P. 175–192.

158. Rickford, J., King, S. Language and linguistics on trial: Hearing Rachel Jeantel (and other vernacular speakers) in the courtroom and beyond / J. Rickford, S. King // Language. 92(4). – 2016. – P. 48–988.

159. Rose, T. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* / T. Rose. – Middletown, CT: Wesleyan UP, 1994. – 257 p.
160. Rucker, D.D., Galinsky, A.D. Desire to acquire: Powerlessness and compensatory consumption / D.D. Rucker, A.D. Galinsky // *Journal of Consumer Research*. – 2008. – P. 257–267.
161. Sharpley-Whiting, D. *Pimps Up, Ho's Down: Hip Hop's Hold on Young Black Women* / D. Sharpley-Whiting. – NYU Press, 2008. – 200 p.
162. Sims, J.D. Using hip-hop as an empowerment tool for young adults: an exploratory study: a project based upon independent investigation / J.D. Sims. Masters Thesis, Smith College, Northampton, MA. – 2011.
163. Smith, S.L. From Dr. Dre to dismissed: Assessing violence, sex, and substance use on MTV / S.L. Smith // *Critical Studies in Media Communication*, 22. – 2005. – P. 89–98.
164. Smitherman, G. *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner* / G. Smitherman. – Oxford University Press. – 2015. – 320 p.
165. Smitherman, G. The Chain Remain the Same: Communicative practices in the Hip Hop Nation / G. Smitherman // *Journal of Black Studies*, 28. – 1997. – P. 3-25.
166. Sullivan, R. Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but What About the Message? / R. Sullivan // *Journal of Black Studies*. 33(5). – 2003. – P. 605–622.
167. Sunderland, J. *Gendered Discourses* / J. Sunderland. – Palgrave Macmillan, 2004. – 248 p.
168. Tagg, F. *Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice* / F. Tagg // Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1982. – P. 37-67.
169. Tanner, J., Asbridge, M., Wortley, S. Listening to rap: Cultures of crime, cultures of resistance / J. Tanner, M. Asbridge, S. Wortley // *Social Forces*. – 88(2). – 2009. – P. 693–722.
170. Taylor, C., Taylor, V. *Hip-Hop and Youth Culture: Contemplations of an Emerging Cultural Phenomenon* / C. Taylor, V. Taylor // *Reclaiming Children and Youth*. 12(4). – 2004. – P. 251–253.
171. Thoma, M., La Marca, R., Brönnimann, R., Finkel, L., Ehlert, U., Nater, U.

The effect of music on the human stress response / M. Thoma, R. La Marca, R. Brönnimann, L. Finkel, U. Ehlert, U. Nater. [Электронный ресурс]. – PLoS One. 2013. – Режим доступа: <https://clck.ru/33sgzE>.

172. Timmerman, L.M., Allen, M., Jorgensen, J., Herrett-Skjellum, J., Kramer, M.R., Ryan, D.J. A review and meta-analysis examining the relationship of music content with sex, race, priming, and attitudes / L.M. Timmerman, M. Allen, J. Jorgensen, J. Herrett-Skjellum, M.R. Kramer, D.J. Ryan // *Communication Quarterly*. 56(3). – 2008. – P. 303–324.

173. Waterhouse, J., Hudson, P., Edwards, B. Effects of music tempo upon submaximal cycling performance / J. Waterhouse, P. Hudson, B. Edwards // *Scandinavian journal of medicine & science in sports*. – 2010. – P. 662–669.

174. Watkins, S.C. Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement / S.C. Watkins. – Boston: Beacon, 2006. – 304 p.

175. Weitzer, R., Kubrin, C. Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings / R. Weitzer, C. Kubrin // *Men and Masculinities*. 12(1). – 2009. – P. 3–29.

176. Weitzer, R., Kubrin, C.E. (2009). Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings / R. Weitzer, C.E. Kubrin // *Men and Masculinities*. 12(1). – 2009. – P. 3–29.

177. Wolfram, W., Thomas R.E. The Development of African American English / W. Wolfram, R.E. Thomas. – Malden, MA, and Oxford: Blackwell, 2002. – 260 p.

Анкета для социолингвистического эксперимента
Impact of Hip-Hop on its Active Listeners / Влияние хип-хопа на его
активных слушателей

1. What gender do you identify as? / К какому гендеру Вы себя относите?
 - Male / Мужской
 - Female / Женский
 - Other / Другой
 - Prefer not to answer / Предпочитаю не отвечать
2. What is your age? / Ваш возраст?
 - 15-30
 - 30-45
 - 45+
 - Prefer not to answer / Предпочитаю не отвечать
3. What do you do for a living? / Кем Вы работаете?
4. Please specify your ethnicity / Укажите Вашу этническую принадлежность
 - Caucasian / Европейская группа
 - African-American / Афроамериканская группа
 - Latino or Hispanic / Латиноамериканская группа
 - Asian / Азиатская группа
 - Other/Unknown / Другое/Неизвестно
 - Prefer not to say / Предпочитаю не отвечать
5. Are you capable of speaking English fluently? / Вы говорите на английском языке бегло?
 - Yes / Да
 - No / Нет
6. How often do you listen to rap/hip-hop music? / Как часто Вы слушаете музыку жанра хип-хоп, или рэп?
 - Very Frequently / Очень часто

- Frequently / Часто
- Sometimes / Иногда
- Rarely / Редко
- Never / Никогда

7. What do you pay attention to most when listening to hip-hop/rap music? (Mark all that apply) / На что Вы обращаете бóльшее внимание, когда слушаете музыкальные произведения жанра хип-хоп, или рэп? (Возможны несколько вариантов ответов)

- The Instrumental Aspects / Инструментальные аспекты
- The lyrics/messages / Тексты песен/посылы
- The visuals / Визуальная составляющая

8. Describe in a more complete way what you find the most appealing in hip-hop / Опишите более детально, что именно Вас привлекает в хип-хопе

9. How would you define your attitude toward hip-hop/rap music? / Как Вы определяете свое отношение к хип-хоп (рэп) музыке?

- Positive / Позитивное
- Negative / Негативное
- Neutral / Нейтральное

10. Which themes do you think are the most widespread in hip-hop/rap music? (Mark all that apply) / Какие темы наиболее распространены в хип-хоп (рэп) музыке? (Возможны несколько вариантов ответов)

- Racism / Расизм
- Aggression and violence / Агрессия и насилие
- Identity of African Americans / Идентичность афроамериканцев
- Misogyny / Мизогиния
- Conspicuous consumption / Демонстративное потребление
- Drug abuse / Употребление наркотиков
- Other / Другое

11. If you come up with the other themes raised in hip-hop music, what are they? Если Вы выбрали другие темы, представленные в хип-хоп музыке, какие они?

12. Tell about your relationship with hip-hop. When and where were you first introduced to the music? Is there a special place that the music has had in your life? / Расскажите о своем отношении к хип-хопу. Когда и где Вы впервые услышали данный жанр?

13. Do you find hip-hop empowering? If yes, what makes it empowering? What aspects of the empowerment do you find teachable to youth and young adults? If no, why do you think it is not empowering? / Вы считаете, что хип-хоп мотивирует на поиск своей социальной идентичности и способов самовыражения? Если да, то что именно в хип-хопе способствует этому? Какие аспекты данной особенности могут научить молодежь чему-то хорошему? Если нет, почему Вы так считаете?

14. Do you think the lyrics might take their listeners to the wrong direction, influence people negatively? Могут ли тексты песен, по Вашему мнению, направить слушателей в неправильную сторону, негативно на них повлиять?

15. Have you ever had any wish to own an expensive thing (cars, clothes, jewelry, etc.) that is shown or mentioned in the lyrics or video? How far do you agree that the hip-hop culture encourages materialism and consumption? / Было ли у Вас когда-либо желание обладать каким-то дорогим предметом (машиной, одеждой, украшением и др.), который показан в видеоклипе или упомянут в тексте песни? Согласны ли Вы, что хип-хоп поощряется материализм и потребление?

16. Do you find hip-hop offensive to some groups of people? If yes, what are these groups? What makes you feel it is offensive? / Находите ли Вы, что хип-хоп может быть оскорбительным для определенных социальных групп? Если да, что это за группы? Что именно заставляет Вас считать хип-хоп оскорбительным?

17. Which of the following words and phrases do you consider degrading? (Mark all that apply) / Какие из следующих слов и фраз Вы считаете унижительными? (Возможны несколько вариантов ответов)

- F*ck
- The "N" word
- B*tch
- Chickenhead

- None

18. Which lines do you consider degrading? (Mark all that apply) / Какие строки Вы считаете унижительными? (Возможны несколько вариантов ответов)

- Cops give a damn about a n..... // Pull the trigger, kill a n....., he's a hero (Changes, 2pac)
- Four of us packed in a cell like slaves, oh well (Black Steel in the Hour of Chaos, Public Enemy)
- I got bitches, I got hoes, I got rare designer clothes (Homicide, Logic)
- Beat your bitch in her mouth just for talkin' shit, you lurkin' bitch? // Once again I gotta punch a bitch in her shit (Bitch Suck Dick, Tyler, the Creator,])
- You're nothing but a chicken-head (One Beer, MF DOOM)
- I got two or three hoes for every V // and I keep 'em drugged up off that ecstasy (Always On Time, Ja Rule)
- Cut your young ass up, leave you in pieces // Now be deceased (Hit 'Em Up, 2Pac)
- Stomp, push, shove, mush, f*ck Bush (Mosh, Eminem)