

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ О.В. Магировская

« ____ » _____ 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ
В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И ИСПАНСКОГО
ЯЗЫКОВ)**

Научный руководитель	_____	ст. преп. каф. ТГРЯиПЛ Я.М. Янченко
Выпускник	_____	В.В. Бибик
Нормоконтролер	_____	Д.М. Тербалян

Красноярск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНДЕРНОГО АСПЕКТА В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ	7
1.1. Гендер как социокультурный феномен.....	7
1.1.1. Гендерные исследования в гуманитарной науке.....	7
1.1.2. Проблема дифференциации понятий «гендер» и «пол».....	9
1.2. Гендерная проблематика в лингвистике.....	10
1.3. Песенный дискурс как особый тип дискурса.....	12
1.3.1. Основные функции и характеристики песенного дискурса.....	16
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	19
ГЛАВА 2. СРЕДСТВА ГЕНДЕРНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЖЕНЩИНЫ В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ.....	20
2.1. Гендерная репрезентация женщины в современном англоязычном песенном дискурсе.....	21
2.1.1. Конструирование женского образа исполнителями- женщинами.....	21
2.1.2. Конструирование женского образа исполнителями- мужчинами.....	41
2.2. Гендерная репрезентация женщины в современном испаноязычном песенном дискурсе.....	62
2.2.1. Конструирование женского образа исполнителями- женщинами.....	62
2.2.2. Конструирование женского образа исполнителями- мужчинами.....	81
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	97
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	102
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	106
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ.....	112

ВВЕДЕНИЕ

Данная выпускная квалификационная работа посвящена рассмотрению гендера как социокультурного феномена, а также его лингвистической реализации в современном англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах. Языковые средства гендерной манифестации указывают на зафиксированные обществом идеалы и гендерные стереотипы, которые отражают социальные различия между мужчинами и женщинами.

Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью гендерного конструирования в песенном дискурсе, который, с одной стороны, отражает систему знаний, представлений и ценностей представителей определенной лингвокультуры, а, с другой, оказывает воздействие на их картину мира. Это объясняется возрастающей ролью музыки как формы искусства, способной к транслированию и утверждению определённых идеологических концепций. Культурно массовые музыкальные жанры (поп, рэп, хип-хоп, реггетон и т.д.) находят своё широкое распространение и становятся легко доступным в стриминге, теле- и радиопередачах, фильмах, рекламе. Актуальной данная тема также представляется и с социальной точки зрения в связи с возрастающей ролью феминистических движений в современном обществе, повышенным вниманием к эмансипации и репрезентации женщин в медиапространстве, активному расширению их влияния в различных сферах культурной и политической жизни. Рассматриваемые в работе песни приобрели широкую мировую известность и выпущены современными артистами, что также является причиной актуальности настоящего исследования.

Основной теоретико-методологической базой данного исследования послужили работы отечественных и зарубежных учёных в области гендерной социологии и лингвистики (А.В. Кирилина, 1999, 2000, 2002, 2005; Е.И. Горошко, 2001, 2003; С.В. Жеребкин, 2001; Е.К. Картушина, 2003; О.Л. Каменская, 2001; М.В. Томская, 2005; А.Г. Кирова, 2009; В.И. Чумаков,

2010; М.В. Макшакова, 2013; Е.Б. Хитрук, 2015 и др.), теории дискурса (Н.Д. Арутюнова, 1978; Т.М. Николаева, 1978; Л.П. Рыжова, 1998; Ю.С. Степанов, 1990, 1995; Е.С. Кубрякова, 2005; Т.А. van Dijk, 2001 и др.) и, в частности, теории песенного дискурса (Л.П. Кучукова, 2004; Ю.Е. Плотницкий, 2005; Т.В. Лазутина, 2008; О.В. Шевченко, 2009; Л.Г. Дуняшева, 2015; Н.А. Алексеева, 2013; Е.В. Алешинская, 2013; М.А. Потапчук, 2013; Я.М. Янченко, 2019 и др.).

Объектом исследования является конструирование образа женщины в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах.

Предметом исследования выступают языковые средства репрезентации образа женщины в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах.

Цель исследования заключается в выявлении и систематизации характеристик образа женщины, которые получают свою репрезентацию на уровне языковых средств, в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах.

Для достижения поставленной цели представляется необходимым решение следующих **задач**:

- 1) описать исследования гендерного аспекта в зарубежной и отечественной гуманитарной науке;
- 2) рассмотреть понятие «гендер» в лингвистических исследованиях;
- 3) дать характеристику песенному дискурсу и раскрыть его специфику;
- 4) выявить и систематизировать характеристики образа женщины, а также описать их языковую репрезентацию в текстах песен исполнитель-женщин и исполнителей-мужчин в англоязычном песенном дискурсе;
- 5) выявить и систематизировать характеристики образа женщины, а также описать их языковую репрезентацию в текстах песен исполнитель-женщин и исполнителей-мужчин в испаноязычном песенном дискурсе.

Основными общенаучными **методами** исследования являются анализ научной литературы, метод выборки для сбора эмпирического материала,

метод классификации для составления перечня характеристик, метод компонентного анализа, метод контекстуального анализа, дискурс-анализ.

Материалом исследования выступили тексты 250 популярных песен на английском и испанском языках, выпущенные в период с 2010 года по 2024 год и отобранные из рейтингов и плейлистов, составляемых такими платформами, как сайт для аннотации и интерпретации текстов песен *Genius*, проект для нахождения названий песен *Shazam*, музыкальный сервис *YouTube Music*, музыкальные хит-парады *Billboard Hot 100*, *Billboard Hot 200* и *Billboard Hot Latin Songs*.

Практическая значимость данного исследования состоит в возможности использования его результатов в таких учебных дисциплинах, как практический курс английского языка, стилистика английского текста, лексикология, страноведение, анализ и интерпретация текстов на английском языке и основы теории межкультурной коммуникации. Кроме того, анализ материалов исследования и его результаты могут представлять ценность для всех, кто изучает вопросы гендерной теории, культуры англоязычных и испаноязычных стран как на профессиональном, так и на любительском уровне.

Цели и задачи исследования, а также специфика материала исследования определили **структуру** работы. Выпускная квалификационная работа общим объёмом 112 страниц состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, включающего 63 наименования, из которых 12 – на иностранном языке, и списка использованных словарей, включающего 5 наименований.

Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования, её актуальность, указывается объект и предмет данной работы, определяются её цель и задачи, используемые методы изучения, обосновывается практическая значимость исследования, называются источники фактического и эмпирического материала, приводятся данные о его структуре.

В **Главе 1** «Теоретические основы исследования гендерного аспекта в песенном дискурсе» рассматривается ряд ключевых вопросов по теме исследования – понятие «гендер» и его отличие от понятия «пол», история гендерных исследований в гуманитарной науке, зарубежной и отечественной лингвистике, приводятся ключевые подходы к фигурированию понятия «гендер», а также даются определения терминам «дискурс» и «песенный дискурс», раскрываются их основные особенности и функции.

В **Главе 2** «Средства гендерной репрезентации женщины в песенном дискурсе» выявляются и описываются языковые средства репрезентации образа женщины на материале популярных песен на английском и испанском языках, интерпретируются их значения в англо- и испаноязычном песенных дискурсах.

В **Заключении** обобщаются результаты проведенного анализа, их соотношение с целью и конкретными задачами, поставленными во введении, и намечаются перспективы дальнейшего изучения рассматриваемых в работе проблем.

Апробация результатов исследования. Основные положения данного исследования были представлены на XV Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», которая проходила на базе Сибирского федерального университета 18 апреля 2023 года, в секции «Дискурсивное конструирование социокультурного знания». По итогам конференции, выступление с докладом на тему «Языковая репрезентация женских гендерных ролей в песенном дискурсе США» было удостоено первого места.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГЕНДЕРНОГО АСПЕКТА В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ

1.1. Гендер как социокультурный феномен

1.1.1. Гендерные исследования гуманитарной науке

Определяя период начала гендерных исследований как в отечественной, так и зарубежной гуманитарной науке, важно отметить, что изучение взаимосвязи моделей поведения человека и его пола имело место задолго до появления термина «гендер» и осмысления социальной природы этого явления [Мурашова, Правикова, 2016]. Данная проблема интересовала специалистов из таких областей научного знания, как философия, социология, психология, антропология и др.

Так, с античных времён внимание философов привлекало наличие вышеупомянутой связи и потенциальная возможность её объяснить. Учёные-философы, такие как Платон, Сократ, Аристотель утверждали, что мужское и женское начала являются основополагающими в жизни человека и, кроме того, взаимодополняют друг друга [Хитрук, 2015].

Именно в тот момент, когда исследование человеческой природы в философской мысли западной цивилизации выходит на первый план, зарождается ключевое философское противопоставление – плотское и духовное, разум и тело, которые, в свою очередь, и находят отражение в категориях «мужское» и «женское». При этом важно отметить, что уже тогда мужское начало наделяется положительными качествами, такими как сознание, активность, рациональность, а женское ассоциируется с чем-то исключительно «телесным» – иррациональностью, чувственностью, пассивностью [Жеребкин, 2001].

Е.Л. Кипервар и М.Л. Севелова также подчёркивают, что философская наука времён Аристотеля и Платона отличается сильной патриархальной традицией, которая впоследствии ещё больше окрепнет в Средневековье, а в

основе гендерной теории того периода лежит принцип обладания мужчиной привилегированным статусом [Кипервар, Севелова, 2012]. Можно предположить, что именно такое суждение заложило основы для существующих и по сей день гендерных стереотипов, касающихся доминантного положения мужчины над женщиной.

Эпоха Просвещения ознаменовала появление концепции о гармоничном сосуществовании мужского и женского начал, согласно которой чувственность и эмоциональность управляют разумом. Как отмечал Ж.Ж. Руссо, «становление и развитие маскулинного субъекта происходит при неизбежном влиянии феминного начала» [Руссо, 1981: 480]. Однако это не отменяет тот факт, что в философии XVIII века большинство учёных придерживалось позиции, что женщина интеллектуально неполноценна по сравнению с мужчиной и не может рассчитывать на равные права с ним, а её основная функция в обществе – деторождение и забота о семейном благополучии [Там же].

К XIV веку философская наука постепенно выходит на новый этап и начинает плавное движение к более современным, либеральным представлениям, освобождаясь от патриархальных установок. Так, Ф. Ницше становится основоположником «принципа телесности», который провозглашает, что сознание вторично по отношению к телу, а значит не имеет места быть навязывание человеку определённых идентичностей, в том числе в сфере гендерного самоопределения [Ницше, 2007].

Постепенно в научном сообществе начала формироваться идея о необходимости проведения гендерных исследований. Начало первым таким исследованиям было положено во второй половине прошлого столетия на Западе и в значительной мере обуславливалось усилением роли феминистических движений в обществе. В.И. Чумаков выделяет следующие этапы становления гендерной науки:

1. Происходит включение женщины в общую картину мира; при проведении социологических исследований к сведению принимаются данные

не только по мужскому, но и женскому населению. Однако социопсихологическая специфика женской идентичности всё ещё глубоко не изучена и не объяснена.

2. Начиная с 80-х годов гендерные исследования становятся частью программ высшего образования в США, что провоцирует всплеск активных дискуссий о сложившихся в обществе и культуре гендерных предрассудков. Проводимые в этой области исследования предполагают обращение к смежным дисциплинам, но в то же время продвигаются в качестве отдельной научной дисциплины. В союзе с традиционными научными областями формируются новые дисциплины – исследование роли женщин в истории, женская психология и т.д.

3. В середине 80-х годов формируется широкое, многогранное представление о женской идентичности; культурный опыт различных меньшинств активно интегрируется в программы высшего образования.

4. 90-е годы активно привлекают внимание общественности к проблемам женщин на международном уровне; активно исследуется проблематика гендерной идентичности. Во второй половине 90-х гг. начинает свою работу Международная сеть гендерных исследований в Лондоне. К исследователям из западноевропейских стран подключаются учёные из Восточной Европы и России [Чумаков, 2010].

1.1.2. Проблема дифференциации понятий «гендер» и «пол»

Различия в поведении мужчин и женщин всегда являлись актуальной темой для исследований. Однако идея о том, что понятия биологического пола и пола социального (гендер) необходимо разграничивать, возникла лишь в период постмодернизма [Кирилина, 1999]. С течением времени всё больше учёных, представляющих ту или иную область гуманитарного знания, сходились в убеждении, что, «в отличие от категории пола гендерный статус и, соответственно, гендерная иерархия и гендерно обусловленные модели

поведения задаются не природой, а «конструируются» обществом (*doing gender*), предписываются институтами социального контроля и культурными традициями» [Кирилина; цит. по Воронина, 1997:32].

Категория гендера вошла в терминологический аппарат науки в конце 60-х–начале 70-х годов прошлого века. Поначалу данный термин нашёл распространение в академических областях, связанных с историей, а также психологии, социологии, где главным образом выполнял функцию разграничения социальных значений маскулинности и фемининности от различий, выделяющихся на основе биологического пола [Горошко, 2003].

Будучи многократно переосмысленной в трудах различных ученых, категория «гендер» получила ряд определений. Однако, ни за одним из них не закрепился статус общеупотребительного и единственно верного в силу комплексности рассматриваемого понятия и многообразия сфер интересов лингвистов. Согласно зарубежным исследователям, при составлении дефиниции данного понятия, нужно обязательно учитывать, что он соотносится с социокультурными и психологическими конструктами, основанными на биологических различиях, и является продуктом человеческого мышления [Мурашова, цит. по West, Zimmerman, 1987].

Российские учёные А.В. Кирилина и М.В. Томская в статье «Лингвистические гендерные исследования» трактуют гендер как «социокультурный конструкт, связанный с приписыванием индивиду определенных качеств и норм поведения на основе его биологического пола» [Кирилина, Томская, 2005]. В силу универсальности представленного определения мы возьмём его за основу нашей работы.

1.2. Гендерная проблематика в лингвистике

Языковой и коммуникативный аспекты соотношения языка и гендера стали предметом интереса учёных в период античности. На тот момент это обуславливалось повышенным вниманием к грамматической категории рода

в языке. Так, исследователями того времени выдвигалась концепция о непосредственной корреляции между разным биологическим полом людей и наличием грамматического рода. Тем не менее, эта теория оказалась неверной вследствие открытия языков, в которых категория рода отсутствовала [Кирова, 2009].

Первыми в описании особенностей мужской и женской речи, как отмечает Е.И. Горошко, стали западные учёные. Их деятельность развернулась во второй половине XX века и изначально опиралась на романские и германские языки [Горошко, 2001]. Говоря об отечественной лингвистической науке, учёный называет конец 80-х- начало 90-х гг. датой начала регулярных гендерных исследований [Там же].

В лингвистике исследуемый термин рассматривался как явление, содержащее в своём сочетании как природный пол человека, так и накладывающиеся на него социальные аспекты. Помимо этого, особый интерес учёных вызывал тот факт, что гендер на протяжении всей жизни человека является одной из основополагающих характеристик личности, поскольку существенно влияет на осознание ей своей идентичности, а также на то, каким образом личность воспринимается другими членами социума [Кирилина, 1999].

К началу XXI века в связи с процессами демократизации общества темпы развития российских гендерных исследований стали настолько высокими, что начался процесс формирования отдельного научного направления по изучению гендерных аспектов языка и коммуникации – лингвистической гендерологии, или гендерной лингвистики [Кирилина, 1999, 2002]. С целью систематизации накопленных знаний в данной области Е.К. Картушина предлагает разделить существующих работ лингвистов-гендерологов на три группы:

- социолингвистические гендерные исследования (выявление жанрового своеобразия, установление тематики и последующее моделирование мужского и женского коммуникативного поведения);

- психолингвистические (обращение к концептосфере, которая основана, в том числе, на понятиях мужественности и женственности в сознании человека);
- лингвокультурологические (формирование представлений о носителях определённой гендерной идентичности и ожиданий от них) [Картушина, 2003: 23].

М.В. Макшакова перечисляет в ряду лингвистических дисциплин, предоставляющих материал для лингвистического анализа гендера, психолингвистику, когнитивную лингвистику, прагмалингвистику, этнолингвистику, а также социолингвистику и межкультурную коммуникацию. Во всех этих областях гендер рассматривается как когнитивный феномен, находящий отражение в устойчивых языковых выражениях и особенностях речевого поведения субъектов [Макшакова, 2013]. О.Л. Каменская в своих работах также относит гендерные исследования к числу междисциплинарных, что означает, что при их проведении в области языкознания учёными вырабатывается отдельный понятийно-категориальный аппарат [Каменская, 2001].

1.3. Песенный дискурс как особый тип дискурса

Подробное рассмотрение дискурса песенных произведений требует, прежде всего, осмысления категории дискурса в целом. Являющийся феноменом, получившим своё описание и наиболее широко распространившимся в лингвистике лишь на современном этапе её развития, термин «дискурс» всё ещё окончательно не приобрёл своё общеупотребительное содержание [Кубрякова, 2005].

Как отмечают Д.М. Дреева и Т.А. Болатов, это во многом связано с тем, что, характеризуя содержательный уровень этого понятия, учёные-лингвисты опираются на его сходства с текстом и высказыванием, но, с другой стороны, отмечают и значительные расхождения, акцентируя внимание на том, что

дискурс отличается от текста, который принято считать статичной единицей, своей динамичностью и устойчивой связью с условиями порождения [Дреева, Болатов, 2023].

Л.П. Рыжова обращает внимание на тот факт, что дискурс, несмотря на его относительную короткую, по сравнению с другими лингвистическими терминами, историю существования, приобрёл множество трактовок и воспринимается «как один из наиболее сложных и менее всего поддающихся четкому определению понятий современных структурно-семиотических исследований» [Рыжова, 1998: 84].

В «Кратком словаре терминов лингвистики текста» Т.М. Николаевой дискурс предстаёт в виде полисемичного термина, все значения которого помогают сформировать наиболее полное представление об этом комплексном, многостороннем явлении. Так, в словарной статье к дискурсу перечисляются следующие его толкования: 1) связный текст; 2) устно-разговорная форма текста; 3) диалог; 4) группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность – письменная или устная [Николаева, цит. по Степанов, 1995: 36].

В свою очередь, Т.А. ван Дейк интерпретирует дискурс как:

- конкретный разговор (в этом случае он связан с конкретными объектами в конкретной обстановке и конкретным контекстом);
- как тип разговора (различные типы вербальной продукции);
- как жанр (например, новостной или политический дискурс);
- как социальная формация (в этом случае прослеживается связь понятия с целым историческим периодом, определённым социумом или целой культурой) [Dijk, 2001].

Для теоретической базы данной работы мы возьмём определение Н.Д. Арутюновой, которая трактует дискурс как «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова, 1990: 136–137]. Обращение ко всем

перечисленным составляющим дискурса позволит нам провести наиболее полный и репрезентативный языковой анализ текстов песен в контексте различных экстралингвистических ситуаций в практической части исследования.

Отсутствие общепринятого определения дискурса и многообразие авторских подходов к его изучению формируют разные классификации дискурса. Одним из критериев, положенных в основу некоторых классификаций, является вид человеческой жизнедеятельности. Так, область исследования, в которой находятся непосредственно тексты песен, называется песенным дискурсом.

Востребованность песенного дискурса в качестве предмета лингвистического исследования во многом связана с тем, что среди всех существующих направлений искусства музыку можно назвать одним из самых распространённых, а её способность служить для выражения чувств и эмоций насчитывает многовековую историю [Янченко, 2019]. Принципиальная важность дискурсивного подхода к исследованию музыки заключается в том, что, выбирая его, ученый открывает перед собой возможность выйти за рамки музыковедения, которое изолирует музыку от участников и условий ее функционирования [Leeuwen; цит. по Янченко, 2012]. Того же мнения придерживается и Т.В. Лазутина, заявляя, что «музыка – самое коммуникативное среди всех видов искусство звуков, бытийствующих в обществе, максимально проникающее во все сферы жизнедеятельности человека» [Лазутина, 2008: 110].

Музыка также обладает другой важной характеристикой – она отражает окружающие нас явления и реалии посредством создания особых музыкальных образов. Музыкальный образ, в свою очередь, с помощью развитой системы языка в форме сигнала передаёт эстетическую информацию от адресанта к адресату. Язык музыкальных произведений выступает в роли своеобразного посредника между мыслью и звуками речи, «это крайне информативная система, фиксируемая при помощи особой системы знаков»

[Там же]. Представляется необходимым также отметить важность контекстной обусловленности песенного дискурса. Так, М.А. Потапчук высказывает мысль о необходимости процесса декодирования текстов песенных произведений, утверждая, что «смысл, который вербализуется в песне, всегда подлежит интерпретации. Он выводится адресатом исходя из ситуации имеющихся у него общекультурных знаний и разделяемых им коммуникативных конвенций» [Потапчук, 2013: 141]. В процессе косвенного взаимодействия слушателя с автором и/или исполнителем музыкального произведения смыслы, закладываемые последним, актуализируются в совокупности с представлениями слушателя о мире, его мнениями, суждениями, интенциями [Там же].

Принятие к сведению всего перечисленного, а также особенностей жанра, понимаемых как специфическое дискурсивное пространство, способствует повышению качества исследования, делая его наиболее полным и всесторонним [Янченко, 2019].

Отдельный интерес представляет тот факт, что исследование музыки и песни с точки зрения дискурса как области знания на текущей стадии развития науки не отличается большим количеством исследований, что значительным образом сказывается на объёме и качестве относящегося к ней терминологического аппарата [Aleshinskaya, 2013]. Более того, сами подходы к рассмотрению фигурирования музыкального произведения в рамках дискурса разнятся от учёного к учёному. Так, например, в работах И.Р. Шведовой и Г.К. Жуковой дискурс в контексте музыки можно встретить под названием «музыкальный дискурс», а Ю.Е. Плотницкий и Л.Г. Дуняшева предпочитают термин «песенный дискурс». Для настоящего исследования наиболее релевантным представляется именно последний, поскольку практическая часть работы предполагает, в первую очередь, лингвистический анализ текстов песен в экстралингвистических условиях, чем подробное рассмотрение технических музыкальных факторов. В связи с этим, мы будем пользоваться определением, представленным Л.Г. Дуняшевой, которая

трактует песенный дискурс как «текст в совокупности с контекстами его создания и интерпретации, включая эффект, производимый им на слушающего в определенном историко-культурном контексте» [Дуняшева, 2012: 10].

1.3.1. Основные функции и характеристики песенного дискурса

Ценность изучения песни в дискурсивном пространстве наглядно отражается в целом ряде функций, выполняемых песенным дискурсом. Представляется возможным выделить следующую систему функций исследуемого типа дискурса:

- эмотивная (выражение отношения адресата к теме и содержанию сообщения, т.е. песенного произведения и обращение к эмпатии реципиента);
- конативная (воздействие на реципиента, т.е. слушателя через сообщение);
- поэтическая (передача уникальности и образности песенного дискурса посредством средств выразительности);
- референтивная (непосредственно процесс передачи сообщения от исполнителя к слушателю);
- фатическая (установление контакта между участниками дискурсивной ситуации) [Плотницкий, 2005; Дуняшева, 2012];
- развлекательная [Кострюкова, 2007: 11].

Кроме того, большинством учёных выделяется ряд характеристик, которые составляют специфику песенного дискурса и не зависят от песенного жанра. К ним относятся:

- креолизованность (О.В. Шевченко, Л.Г. Дуняшева, Ю.Е. Плотницкий);
- диалогичность (Ю.Е. Плотницкий, Л.П. Кучукова, А.А. Колесников);
- интертекстуальность (О.В. Шевченко).

Термин «креолизированный текст» впервые ввели в лингвистику учёные Ю.А. Сорокин и Е.Ф. Тарасов, которые определили данный вид текста как «текст, фактура которого состоит из двух негетерогенных частей — вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов, 1990: 180]. В единстве двух этих компонентов достигается целостность и связность текста, представляется возможность его коммуникативного воздействия на реципиента [Там же]. Е.Е. Анисимова определяет креолизированный текст как «сложное текстовое образование, в котором вербальный и иконический элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное прагматическое воздействие на адресата», [Анисимова, 2003: 68]. Данное определение наиболее полно отражает специфику данного типа текста, к которому относится песенный дискурс.

Песенное произведение представляет собой единство вербального (текст) и невербального (мелодия и, при наличии, видеоклип) компонентов, которые существуют и интерпретируются в единстве. Направленность двух этих составляющих неодинакова. Так, вербальный компонент песни, в первую очередь, выполняет задачу конкретизации её эмоционально-чувственного содержания, а также, как отмечает Л.Г. Дуняшева, отражает «тематическую специфику песенных произведений разных жанров и их структуру» [Дуняшева, 2015: 190]. Невербальный же компонент охватывает присущие участникам дискурса модели и образцы поведения, отличающиеся определёнными социокультурными параметрами [Там же]. Н.А. Алексеева подчёркивает, что для вербального компонента характерно выполнение развлекательной функции и соотнесённость с массовой культурой, а также активное участие в передаче содержательного аспекта посредством коммуникации между исполнителем и слушателем, в то время как на

изобразительный компонент песни возлагается задача выражения её эмоционального плана [Алексеева, 2013].

Таким образом, двусторонность песни позволяет рассматривать её как целостное произведение, непременно обладающее внутренним единством и создающее вокруг себя дискурсивное пространство.

Диалогичность выражается в направленности дискурсивного текста от автора/исполнителя к слушателю. Эта направленность позволяет говорить о песне как о своего рода коммуникативной ситуации, которая разворачивается между исполнителем и слушателем в процессе прослушивания им музыкальной записи, и об особом коммуникативном акте в случае исполнения песни вживую на публике. Монолог является преобладающей формой речи в песенном дискурсе и служит средством самовыражения автора, способом проекции своего внутреннего мира, мировоззрения на аудиторию. В языковом эквиваленте это манифестируется преобладанием монологической речи у исполнителя и наличием большого количества в ней вопросительных и императивных предложений, обращений, содержащих апелляцию к слушающему. Так, на концертах и фестивалях, то есть при устном исполнении, как отмечает Ю.Е. Плотницкий, для слушателя представляется возможным продемонстрировать свою реакцию на воспроизводимый певцом текст с помощью невербальных сигналов, таких как аплодисменты, свист, топот, чем он удовлетворяет его своеобразный запрос на общение [Плотницкий, 2005].

Интертекстуальность предполагает наличие схожей композиционной структуры песенных текстов (куплет-припев), а также общей тематики. Ю.С. Степанов, описывая интертекстуальность в рассматриваемом типе дискурса, отмечает, что она находит своё воплощение как связь текстов вне зависимости от жанра музыкального произведения, поскольку все они тесно сплетены схожестью затрагиваемых в них тем, таких как, например, любовь, дружба, семья, свобода, достоинство и наличием типичных мотивов (одиночество, ностальгия и др.) [Степанов, 1995].

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Разделение понятий биологического пола и гендера как его социального переосмысления является принципиальным для всех гуманитарных наук. Гендер определяется как социокультурный конструкт, связанный с приписыванием индивиду определенных качеств и норм поведения на основе его биологического пола, и представляет собой объект для многочисленных исследований как отечественных, так и зарубежных учёных. Он находит отражение в различных областях гуманитарного познания, являясь неотъемлемой частью социологии, психологии, философии, лингвистики, а также смежных с ними наук.

На пути своего развития гендерная наука прошла множество этапов и сложных преобразований, имеющих под собой социальные, экономические, политические, культурные и прочие предпосылки. Отечественная наука о гендере развивалась значительно медленнее, чем западная. Тем не менее, достижением российских учёных считается формирование отдельного научного направления – лингвистической гендерологии.

Термин «дискурс» не получил общепринятого определения и в настоящей работе трактуется как связный текст в совокупности с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; речь, «погружённая в жизнь».

Песенный дискурс как особый тип дискурса в данной работе определяется как текст в совокупности с контекстами его создания и интерпретации, включая эффект, производимый им на слушающего в определенном историко-культурном контексте. Данный тип дискурса выполняет эмотивную, фатическую, конативную, референтивную функцию и обладает рядом характеристик, таких как креолизованность, диалогичность, интертекстуальность.

ГЛАВА 2. СРЕДСТВА ГЕНДЕРНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЖЕНЩИНЫ В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ

В рамках практической части исследования был проанализирован песенный материал на английском и испанском языках, представленный на платформах *Genius*, *Shazam*, *YouTube Music* и в музыкальных хит-парадах *Billboard Hot 100*, *Billboard Hot 200* и *Billboard Hot Latin Songs*. Для выполнения анализа, позволяющего выявить особенности гендерной репрезентации женщины в песенном дискурсе, были отобраны 250 песен, из которых 138 – на английском языке, 112 – на испанском языке. Основным критерием для составления выборки стало наличие в песнях языковых средств, формирующих в сознании слушателя характеристики образа женщины. Под образом в данном исследовании понимается «продукт стихийно сложившегося восприятия, к которому не применялись целенаправленные усилия того или иного объекта» [Сидорская, 2015: 66].

При этом 65 англоязычных песен исполняются женщинами, 52 – мужчинами. Испаноязычный песенный дискурс представлен 43 песнями, исполняемыми женщинами, и 62 песнями, исполняемыми мужчинами. Поскольку для обоих изучаемых дискурсов характерно коллаборативное творчество, а песни, написанные в соавторстве мужчин и женщин, занимают высокое место в перечисленных выше рейтингах и хит-парадах, они также включены в выборку в количестве 28. В таких случаях строки, исполняемые женщинами, рассмотрены в параграфе 2.1, строки, принадлежащие мужчинам, – в параграфе 2.2, соответственно.

Песни артистов, творчество которых, в силу сбалансированного владения ими двумя языками (билингвизма), а значит, равнозначной принадлежности к разным культурам, относится сразу к двум песенным дискурсам, рассмотрены в параграфах 2.1 и 2.2 в зависимости от языка текста песни. Наличие в тексте песни включений на языке, отличном от рассматриваемого в рамках параграфов 2.1 и 2.2, считается допустимым и

анализируется, если такое включение не превышает по объёму одну строку на одну строфу. Лексемы и более крупные единицы в таких случаях считаются иностранными заимствованиями. Фрагменты на другом языке, превышающие указанный объём, не рассматриваются.

2.1. Гендерная репрезентация женщины в современном англоязычном песенном дискурсе

2.1.1. Конструирование женского образа исполнителями-женщинами

Обращение к англоязычным песням, исполняемым женщинами, позволяет выявить особенности восприятия ими самих себя в социокультурном пространстве.

Анализ выбранных нами англоязычных песен показал, что основными характеристиками образа женщины у представительниц англоязычного песенного дискурса являются:

- внешняя красота и привлекательность;
- состояние влюблённости;
- успешность и уверенность в себе;
- независимость и самодостаточность;
- склонность к внутренней мизогинии;
- склонность к отклоняющемуся поведению.

Количественная представленность данных характеристик, исходя из общего числа проанализированных женских англоязычных песен, в данном типе дискурса неодинакова. В процентном соотношении наиболее часто репрезентируемы являются характеристики «состояние влюблённости» (36 %), «независимость и самодостаточность» (22 %), «внешняя красота и привлекательность» (17 %), наименее часто репрезентируемы –

«успешность и уверенность в себе» (14 %), «склонность к внутренней мизогинии» (8 %), «склонность к отклоняющемуся поведению» (3 %).

Рассмотрим более подробно каждую из выделенных нами характеристик на примерах.

Говоря о внешней красоте и привлекательности, представляется важным отметить, что установка на приятный внешний вид женщины является одной из самых укоренившихся и широко распространённых в массовой культуре. Анализ выборки песенного материала показал, что исполнители-женщины в англоязычном дискурсивном пространстве уделяют большое внимание описанию визуального компонента образа женщины, поскольку именно внешность, а не личностные качества и интересы в большинстве случаев способствует формированию первого впечатления о женщине и служит фактором привлечения внимания.

Языковые средства, манифестирующие данную характеристику образа женщины, представлены в виде разделения на следующие группы:

На лексическом уровне:

- позитивно окрашенные оценочные прилагательные для описания внешности и фигуры (*sweet, cute, fresh, nice, fine, hot, spicy, juicy, electric, curvy, sexy, shiny, gorgeous, jaw-dropping, sun-kissed*);
- лексико-сематическая группа существительных, обозначающих части тела (*booty, boobs, waist, hips, thighs*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих ритуалы и атрибуты красоты (*lipstick, lip balm, gold hoops, waxing, wig, jewelry, makeup, nail polish*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих предметы гардероба (*dress, gown, leather jeans, heels*);
- прецедентные имена известных красивых женщин (*Mona Lisa, Wonder Woman, Marilyn Monroe, Britney Spears*)).

На стилистическом уровне:

- сравнения для отождествления женщины с условным эталоном красоты (*booty like a pillow, saucy like a barbecue, shining so hard like a Grammy, she looks like a painting*).

Обратимся к дискурсивной репрезентации данной характеристики.

Песня американской рэп-исполнительницы *Megan Thee Stallion* «Body» (2020 г.) содержит следующие строки:

I'm the hood Mona Lisa

Real curvy, no etching

Saucy like a barbecue

That ratio so out of control

В процитированном отрывке героиня транслирует образ женщины, уверенной в своей привлекательности, который актуализируется посредством апелляции к женской фигуре. Так, в строке *Real curvy, no etching* тело певицы описывается как соблазнительное и обладающее изящными изгибами (*curvy* – *having a body with rounded parts, especially large breasts and hips* [Cambridge Dictionary, 2024]), что усиливается наречием образа действия *real* с семантикой максимального проявления качества. Далее данная идея находит подтверждение в сравнительном обороте *saucy like a barbecue*, в котором сленговое прилагательное *saucy* с семантикой сексуальности (*saucy* – *referring to sex* [Cambridge Dictionary, 2024], *sexy, attractive and tempting* [Urban Dictionary, 2024]) сопоставляется с блюдом барбекю, выраженным созвучной лексемой. Таким образом, отождествляя свою фигуру с указанным мясным блюдом на основе происхождения лексемы *saucy* от существительного *sauce* в значении «соус, приправа», говорящий описывает её как «аппетитную» и «сочную», что является типичным паттерном для подобных дискурсивных контекстов в песнях рэп-исполнительниц. Содержащееся в последней строке *That ratio so out of control* существительное *ratio* с семантикой пропорции (*ratio* – *the relationship between two amounts* [Longman Dictionary, 2024]) с указательным местоимением *that* закрепляет идею о фигуре типа «песочные часы» как наиболее привлекательной. Прецедентное имя *Mona Lisa* из сферы-

источника «Искусство» переключает внимание слушающего с фигуры девушки на её лицо. Обращение к экстралингвистической ситуации позволяет выявить, что, по мнению ряда искусствоведов, внешние черты Моны Лизы, героини картины Леонардо да Винчи, являются максимально симметричными, а саму её можно считать идеалом красоты эпохи Возрождения, что аргументирует номинацию исполнительницей самой себя данным именем.

В качестве другого примера приведём песню «Good for You» американской певицы Селены Гомез (2015 г.):

Gonna wear that dress you like, skin-tight

Do my hair up real, real nice

And syncopate my skin to your heart beating

Cause I just wanna look good for you

Данная песня посвящена рефлексии на тему романтических отношений в юном возрасте и проецирует взгляд на красоту, отличный от представленного в предыдущем примере. В процитированном отрывке адресант перечисляет ритуалы и атрибуты красоты, которые используются при подготовке к предстоящему вечернему мероприятию, что выражается через разговорное сокращение глагольной конструкции *to be going to* – *gonna* в значении будущего действия в сочетании с глаголом *wear* (надевать) и лексемой *dress* в значении «платье». Использованное для описания данного предмета одежды сложное прилагательное *skin-tight* указывает на его облегающий фасон (*skin-tight* – *fitting very tightly and showing the shape of one's body* [Collins Dictionary, 2024]), а факт недобровольности решения, которым объясняется выбор именно такого платья, содержится в определительном придаточном *you like* (тебе нравится), где глагол *like* с семантикой симпатии отражает следование предпочтениям слушающего. Кроме того, фразовый глагол *do something up* в сочетании с существительным *hair* имеет семантику высокой укладки волос (*to do hair up* – *to arrange the hair so that it's off the neck and shoulders* [Collins Dictionary, 2024]), при которой представляется возможной демонстрация открытых участков тела, в частности шеи и плеч.

Выделенные языковые средства передают важность внешности для девушки и соответствуют мужскому представлению о стандарте женской красоты, который зачастую представляется сексуализированным. Повтор наречия образа действия *real* с семантикой максимального проявления качества направлен на усиление значения последующего позитивно окрашенного оценочного прилагательного *nice* (*nice – pleasant, attractive* [Longman Dictionary, 2024]). Таким образом, при выборе одежды и причёски исполнительница руководствуется предпочтениями партнёра, а не своими собственными, чтобы попытаться приблизиться к конвенциональному стандарту красоты, удовлетворить мужчину своим внешним видом. Это подтверждается и аргументируется придаточным предложением причины *Cause I just wanna look good for you*, в котором глагол *wanna* с семантикой желания употребляется с глаголом *to look* в значении «выглядеть со стороны» и позитивно окрашенным оценочным прилагательным *good* (*good – of a high quality, standard, or level* [Collins Dictionary, 2024]). Словосочетание *for you*, в свою очередь, указывает на референта.

Далее перейдём к характеристике «состояние влюблённости». Данное романтическое чувство актуализируется во множестве различных дискурсивных контекстов. Так, молодые исполнительницы склонны посвящать песни первой, невзаимной, трагичной или же, напротив, счастливой любви. В песнях артисток более старшего возраста влюблённая женщина, в свою очередь, ощущает глубокую эмоциональную связь с партнёром и рефлексивирует на тему долгосрочных отношений.

Среди языковых средств, служащих для выражения данной характеристики, были выделены:

На лексическом уровне:

- лексемы семантического поля «Любовь» (*love, to love, to adore, to desire, heart, soul, hugs, kiss*);
- фразеологизмы с семантикой влюблённости (*to be under one's spell*).

На синтаксическом уровне:

- обращения к любимому мужчине (*baby, honey, love, sunshine, sweetie, gentleman*);
- побудительные предложения для призыва к близости (*come back to me, hold me, take me by the hand, kiss my lips, put your hand on mine*);
- конструкции с глаголом *wish* для выражения сожаления о невозможности быть с любимым человеком (*I wish I was there with you, I wish you weren't so far*).

На стилистическом уровне:

- метафоры и гиперболы для передачи интенсивности чувств и воздействия любви на женщину (*she's swarmed with butterflies, you're my saving grace, you're the glitter in the darkness of my world, you drew stars around my scars; I made you my temple, my mural, my sky; you're my light and sun, I'd just die to make you proud*).

Обратимся к реализации данной характеристики, рассмотрев отрывок песни британской певицы Дуа Липы «Love Again» (2020 г.):

I used to think that I was made out of stone

I used to spend so many nights on my own

Never have I ever met somebody like you

Used to be afraid of love, what am I to do

But God damn, you got me in love again

Композиция данной песни выстроена на приёме противопоставления жизни исполнительницы до появления в её жизни любви и после этого события. Для передачи отрезка жизни, связанного с прошлым, адресант прибегает к многократному употреблению синтаксической конструкции *used to* в значении повторяющегося действия в прошлом (*used to – habitual or accustomed actions taking place in the past but not continuing into the present* [Collins Dictionary, 2024]). Так, в строке *I used to think that I was made out of stone* глагол ментального действия *to think* с семантикой полагания описывает то, как говорящий характеризовал себя ранее, для чего в составе

изъяснительного придаточного *I was made out of stone* используется фразеологизм *to be made out of stone* в значении «быть равнодушным» (*to be made of stone – to not show any emotions or pity for someone* [Longman Dictionary, 2024]). Далее данный контекст дополняется строкой с анафорой *I used to spend so many nights on my own*, где с помощью апелляции к ночам, проведённым наедине с собой, выраженной словосочетанием *spend nights* в комбинации с устойчивым выражением *on my own* (*on one's own – alone* [Collins Dictionary, 2024]) в значении «самостоятельно, без присутствия других лиц» метафорически передаётся идея одиночества. Заключительным примером описания прошлого становится фраза *used to be afraid of love*, где прилагательное чувственно-эмоционального плана *afraid* в значении «испытывающий страх» (*afraid – feeling fear* [Cambridge Dictionary, 2024]) передаёт идею страха любви, аргументированного возможным причинением душевной травмы со стороны партнёра или болезненным расставанием. Вторая часть противопоставления связана с появлением в жизни говорящего неназванного референта, что отражено в предложении с инверсией *never have I ever met somebody like you*, в котором отрицательное наречие *never* с семантикой отсутствия обстоятельств в сочетании с глаголом в форме настоящего совершенного времени *have I met* реализует первый жизненный опыт. Сравнение адресата с другим абстрактным лицом, выраженным неопределённым местоимением *somebody*, представленное во фразе *somebody like you* позволяет сделать вывод об уникальности данного романтического интереса в жизни говорящего. Содержащаяся в последней строке отрывка фраза *you got me in love again* с глаголом *got* в сочетании с прямым дополнением *me* вербализует действие, совершаемое над объектом, которое передаётся безглагольным устойчивым выражением *in love* с семантикой влюблённости (*in love with – feeling deep affection or passion for someone* [Collins Dictionary, 2024]). Дополняемая наречием частотности *again* в значении «снова», эта строка символизирует наступление нового этапа в жизни

исполнительницы, когда она снова влюблена, готова доверять и открыта к отношениям.

Говоря о таких характеристиках образа женщины, как успешность и уверенность в себе, мы обращаемся к упоминанию в текстах песен представительниц англоязычного песенного дискурса конституирующих понятие успеха критериев и показателей, среди которых, например, финансовое благополучие, возможность позволить себе предметы роскоши, профессиональная самореализация и наличие карьеры, установление широкой сети связей и знакомств, стабильность и перспективность в деловых отношениях, наличие долгосрочных планов и их реализация.

Сопутствующей успешности является черта уверенности в себе, которая заключается во внутреннем убеждении женщины в своей ценности. Чувства уважения к себе и самопринятие, а также осознание собственной силы и достоинства являются основой для развития гармоничной и полноценной личности женщины, стремящейся к успеху.

Языковые средства, за счёт которых реализуется данная характеристика в текстах песен, представлены в следующем виде:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих предметы роскоши (*diamond, rocks, black card, bag, jets, yacht*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих род деятельности (*singer of this generation, I'm an Oscar nominee, a Calvin Klein model*);
- лексемы семантического поля «Бизнес и финансы» (*a deal, a contract, a deposit, a receipt, bills, seven-figure, rich, to sign, to finance, to set up, to fund*);
- существительные с семантикой руководителя и предпринимателя (*head, leader, CEO, President, director, owner, founder*);
- прецедентные имена элитных брендов одежды, украшений, аксессуаров, косметики, автомобилей (*Chanel, Dior, Birkin, Fashion Nova,*

Mecca USA, Nautica, Ferragamo, Cartier, Patek, Maybach, Bentley, Porsche, Bugatti);

- прецедентные имена известных успешных личностей (*Bill Gates, Mark (Zuckerburg), Michelle Obama, Oprah (Winfrey), Missy Elliott, Lauryn Hill, Serena Willy (Williams), the Rockefeller family*);

- позитивно окрашенные оценочные прилагательные для описания внешности и сильного характера (*brilliant, classy, five-star, unstoppable, invincible, fearless, unbeatable, courageous, rare*);

- фразеологизмы с семантикой работы и достижения (*to go far, to be on a roll, to make a killing, to break the Internet, to make one's life a movie*);

- сленговые существительные с семантикой денег (*ice, check, cash, bands, racks*).

На синтаксическом уровне:

- сложноподчинённые предложения, передающие высокую самооценку (*I know what I'm worth, I will love who I am, you don't like how I stan myself, I say what's on my mind*).

На стилистическом уровне:

- сравнения, передающие уверенность в себе (*I'm like chardonnay, I'm sweeter than honey, I'm feeling like a 10, I've never seen a hero like me, I'm more than flesh and bones*).

Обратимся к дискурсивной репрезентации данной характеристики. В песне Арианы Гранде «7 Rings» (2019 г.) есть следующие строки:

My wrist, stop watching, my neck is flossy

Make big deposits, my gloss is poppin'

You like my hair? Gee, thanks, just bought it

I see it, I like it, I want it, I got it

<...>

Yeah, my receipts be looking like phone numbers

If it ain't money, then wrong number

Black card is my business card

Приведённый фрагмент демонстрирует успешность женщины за счёт апелляции к её финансовому состоянию. Так, процитированные строки содержат действия, связанные с крупными финансовыми операциями, а также описания материальных благ. Например, в строке *My wrist, stop watching, my neck is flossy* говорящий описывает свою шею с помощью прилагательного *flossy* с семантикой эффектности и зрелищности (*flossy – extremely flashy or showy* [Urban Dictionary, 2024]), что метафорически отсылает к нагрудным украшениям из ценных металлов, обладающих этим же свойством. Далее в строке *You like my hair? Gee, thanks, just bought it* говорящий обращается к абстрактному слушающему с риторическим вопросом, интересуясь о впечатлении, которое производит её причёска, после чего утверждает, что она была приобретена только что (глагол в прошедшем времени *bought* с семантикой покупки), что позволяет сделать вывод о неограниченном количестве париков у девушки, ставших отличительным элементом её стиля, и финансовую возможность позволить себе перевоплотиться в любой образ. Идею о финансовом благополучии продолжают словосочетания *make big deposits*, в котором прилагательное с семантикой большого размера и количества *big* характеризует банковский вклад адресанта (*deposit – an amount of money that is paid into a bank account* [Longman Dictionary, 2024]). Кроме того, сравнительный оборот *my receipts be looking like phone numbers*, в составе которого притяжательное местоимение *my* в сочетании с существительным *receipts* с семантикой банковских чеков (*receipt – a piece of paper that you get in a shop when you buy something* [Collins Dictionary, 2024], *a piece of paper that proves that you have received money* [Cambridge Dictionary, 2024]), которые являются не только документом, свидетельствующим о сумме и других данных совершённой покупки, но и популярным платёжным средством в США, выступает средством отождествления денежных поступлений певицы с

количеством цифр в телефонном номере (*phone number*). Обращение к экстралингвистической ситуации позволяет выяснить, что телефонные номера США (родина Арианы Гранде) состоят из семи цифр, что позволяет сделать вывод о статусе девушки как долларового миллионера. Эту же идею выражает и упоминание исполнительницей Чёрной карты (*Black card*) банка *American Express*, значение апелляции к которой также раскрывается путём обращения к внеязыковым факторам и состоит в том, что данная карта выдаётся эксклюзивно клиентам, доход которых превышает миллион долларов в год. В качестве резюмирующей можно выделить строку *I see it, I like it, I want it, I got it*, представляющую собой приём градации и отражающую финансовую возможность говорящего реализовать свои мечты, что является очередным показателем успешности (глагол с семантикой симпатии *like*, желания *want* и завершающий градуирование глагол с семантикой приобретения *got (to get – to obtain or buy something* [Cambridge Dictionary, 2024])).

Другим примером, демонстрирующим успешность женщины, может служить песня американской исполнительницы Доджи Кэт «Woman» (2021 г.). Рассмотрим следующий отрывок:

I mean I could be the leader, head of all the states

I could be the CEO, just look at Robyn Fenty

Этот фрагмент затрагивает другую составляющую успешности – наличие карьеры. Для передачи идеи состоятельности женщины как профессионала исполнительница использует модальный глагол *could* с семантикой физической возможности в коллокации с существительным с семантикой руководителя *leader (leader – someone who directs or controls a group, organization or a country* [Longman Dictionary, 2024]) и следующее за ним метонимическое словосочетание *head of all the states*, которое указывает на возможность женщины возглавить все штаты США, то есть стать президентом этой страны, при этом существительное *head* выступает в качестве синонима ранее использованной лексики *leader*. Продолжая мысль о профессиональной компетентности женщины, позволяющей ей занимать

высокие должности, говорящий заверяет реципиента в своей способности входить в управляющий аппарат компании, что выражено с помощью аббревиатуры *CEO (Chief Executive Officer – the person who has overall responsibility for the management of the company* [Collins Dictionary, 2024]), аналогом которой в русской лингвокультуре выступает должность генерального исполнительного директора. В качестве примера женщины, которая уже успешно реализовала данную возможность, приводится певица Рианна, обращение к которой осуществляется через прецедентное имя *Robyn Fenty*, являющееся её фамилией. Обращение к экстралингвистической ситуации позволяет установить, что в 2017 году Рианна стала предпринимательницей и основала модный дом *Fenty*, под брендом которого началось и продолжается производство косметики и нижнего белья.

Описывая характеристики независимости и самодостаточности, мы видим важным отметить, что в эпоху массовой популяризации в обществе феминистических идей отстаивание своей независимости становится важной чертой образа современной женщины. Данная мысль находит подтверждение в тематическом анализе песен, который выявил большое количество песенных произведений, содержащих призыв к разрушению традиционных патриархальных устоев, а также запрос на равноправие мужчин и женщин. Репрезентация образа женщины, изолированного от мужчины, всё чаще становится основной темой современных популярных англоязычных песен.

Перечислим языковые средства, репрезентирующие данную характеристику, в виде следующей классификации:

На лексическом уровне:

- прецедентные имена известных сильных женщин (*Cleopatra, Joan of Arc, Queen of Hearts*);
- фразеологизмы и сленговые выражения с семантикой безразличного отношения к мужчине (*I don't give a damn, I'm over you, I've moved on, you're crossed out*).

На синтаксическом уровне:

- предложения с модальными глаголами, отражающими физические возможности женщины (*I can treat myself, I can live without you, I can buy myself flowers, I can order five courses*);

- отрицательные предложения, указывающие на свободу и самостоятельность (*I don't need your love, I ain't coming back, I'm not your girl, you'll never see me blue, I don't belong to anyone, you aren't beholden, I don't like your compliments, I don't relate to you, I don't need a man to be holding me too tight, don't call me 'honey', I'm not gonna beg for you*);

- побудительные предложения и конструкции с отрицательным императивом, обращённые к мужчине (*stop tryna' get to me, set me free, don't chase me*).

На стилистическом уровне:

- метафоры, указывающие на сепарированность женщины (*in chess, queens are free to go wherever they like*);

- аллюзии, указывающие на сепарированность женщины (*I'm Macaulay Culkin, home alone*).

В качестве примера данной характеристики рассмотрим строки песни американской певицы Майли Сайрус «Flowers» (2023 г.):

I can buy myself flowers

Write my name in the sand

Talk to myself for hours

Say things you don't understand

I can take myself dancing

And I can hold my own hand

Yeah, I can love me better than you can

Данная песня посвящена окончательному разрыву певицы с супругом Лиамом Хемсвортом и переосмыслению собственного «я» ныне свободной девушки. В предложенном отрывке на важность для женщины возможности проводить время наедине с собой, наслаждаться своей компанией указывает

многократное повторение разных видов местоимений первого лица единственного числа (личного местоимения *I*, возвратного местоимения *myself*, притяжательного местоимения *my*). На синтаксическом уровне рассматриваемая характеристика представлена конструкциями с модальным глаголом *can* (*I can buy, I can take, I can hold, I can love*), выражающим физическую способность совершать действие, направленное на себя (*can – to be able to do something* [Longman Dictionary, 2024]), что репрезентируют указанные местоимения в коллокации со смысловыми глаголами речевой деятельности (*talk, say*), приобретения (*buy*), активного действия (*write, hold*), чувственного восприятия (*love*). Перечисляя такие действия, как дарение цветов, рисование имён на песке, ведение бесед, танцы, держание за руку, которые общество традиционно считает применимыми лишь к романтическим отношениям двух людей, певица разрушает данный стереотип и заявляет, что женщина может чувствовать себя любимой и полноценной и наедине с собой, и для этого ей необязательно находиться в материальной или эмоциональной зависимости от мужчины. Кроме того, сравнительный оборот с наречием *better* в составе фразы *yeah, I can love me better than you can*, маркирующий более высокое качество выполнение действия (*love me*), указывает на уверенность девушки в том, что она не просто способна любить себя, но делает это сильнее и искреннее, чем партнёр.

В качестве другого примера, иллюстрирующего эту же характеристику, приведём отрывок из песни американской исполнительницы Биби Рексы в коллаборации с рэпером *Lil Uzi Vert* «Die for a Man» (2021 г.):

I used to think that I needed a guy

To help me navigate this frightening life

<...>

I would never die for a man

No, I would never cry for a man, change who I am

Строки данного фрагмента отражают процесс внутреннего роста и смену ценностей говорящего в лице певицы. Так, повествуя о жизненных

принципах, присущих ей в прошлом, исполнительница использует глагол ментального действия *think* с семантикой полагания в сочетании с синтаксической конструкцией *used to* в значении повторяющегося действия или привычки в прошлом. Следующее далее изъяснительное придаточное *that I needed a guy*, в составе которого модальный глагол *needed* семантикой необходимости или потребности и сленговое существительное *guy* в значении «парень», передаёт идею о неполноценности женщины без мужчины, в которую ранее верила девушка из-за своей юности и неопытности. Конвенциональная обязательность присутствия мужчины в жизни женщины аргументируется в придаточном предложении цели *To help me navigate this frightening life*, где главная функция мужчины отражена в глаголе *navigate* (*navigate* – *to find the right direction* [Cambridge Dictionary, 2024]) совместно с прямым дополнением *this life*. Таким образом, согласно распространённым социальным понятиям, мужчина выступает ориентиром для женщины, в значительной степени управляющим её жизнью. Вторая часть отрывка иллюстрирует коренной сдвиг восприятия говорящего, сформировавший актуальные для него в настоящем установки. Так, в строке *I would never die for a man* с помощью синтаксической модели «*would never* + глагол», используемой для выражения добровольного отказа в гипотетической ситуации, певица демонстрирует превалирование своей важности над важностью абстрактного референта-мужчины, выраженного лексемой *man*. Параллельное данной конструкции предложение *I would never cry for a man*, в составе которого глагол *cry* с семантикой плача (*cry* – *to produce tears from your eyes, usually because you are unhappy or hurt* [Longman Dictionary, 2024]) передаёт безразличное отношение говорящего к мужчине. Закрепляет сказанное и передаёт осознание исполнительницей своей самобытности отказ подстраиваться под мужские требования, содержащийся во фразе *I would never change who I am*, где глагол *change* с семантикой изменения и изъяснительное предложение *who I am* описывают ситуацию, в которой женщины вынуждены подавлять свою индивидуальность, чтобы быть удобными для партнёра.

Перейдём к характеристике «склонность к внутренней мизогинии». Несмотря на активное распространение и массовую поддержку в различных типах дискурса идей феминизма, внутренняя мизогиния, выражающаяся в транслировании негативных стереотипов и неприязни в отношении женщин другими женщинами, всё ещё характерна для песенного дискурса. Например, типичным для жанров рэп и хип-хоп является дискурсивный контекст, в котором говорящий обозначает своё превосходство над другими референтами-женщинами, обращаясь к ним в пренебрежительном тоне. Внутренняя мизогиния может быть мотивирована конкуренцией за те или иные блага, а также ревностью.

В ходе анализа были выделены следующие группы языковых средств, репрезентирующих данную характеристику:

На лексическом уровне:

- негативно окрашенные оценочные прилагательные (*dumb, basic, cheap, broke, scary, boring*);
- обсценная лексика и вульгаризмы с семантикой пренебрежительного обращения к другой женщине (*bitch, whore, hoe, rat, trash*).

На стилистическом уровне:

- сравнения для передачи идеи превосходства над другими женщинами (*I'm still hotter than them hoes*).

Рассмотрим манифестацию данной характеристики на примере. В совместной песне Арианы Гранде, Доджи Кэт и *Megan Thee Stallion* «34+35» (2021 г.) есть следующие строки:

Forget your girl, pretend that I'm her

Cause even in your new bitch, I can see a lot of me

Bitches don't have ass, they shots

В процитированном отрывке для номинации новой девушки своего бывшего партнёра (прилагательное с семантикой новизны *new*) говорящие используют обсценную лексему *bitch* (***bitch*** – *an offensive name for a woman*

[Cambridge Dictionary, 2024]) для демонстрации пренебрежительного отношения к ней. Побудительное предложение с императивом *forget your girl* содержит призыв забыть новую девушку, который далее аргументируется в придаточном предложении причины *Cause even in your new bitch, I can see a lot of me*, где количественное местоимение *a lot of* с семантикой большого количества в сочетании с личным местоимением *me* метонимически передаёт внешность, привычки, поведение, которые, по заявлению говорящего, новая девушка мужчины скопировала у исполнительниц. Последняя строка *Bitches don't have ass*, в которой ещё раз использована обценная лексема *bitches* во множественном числе для номинации абстрактных референтов-женщин, содержит оскорбление дискриминационного характера, реализуемое за счёт апелляции к фигуре, не имеющей пышных форм, что вербализуется посредством отрицательного предложения *don't have ass*, в составе которого лексема неформального стиля *ass* (*ass – one's bottom* [Collin's Dictionary, 2024]) отсылает к нижней части тела.

Похожая тенденция неприязни по отношению к женщине может быть проиллюстрирована фрагментом песни Ники Минаж «Barbie Dreams» (2018 г.):

Fuck those skinny bitches

I'm a trendsetter: everything I do, they do

В данном отрывке междометие-вульгаризм *fuck* со словосочетанием *those skinny bitches* (*fuck – an exclamation used to express anger or the fact that you do not care about someone or something* [Collin's Dictionary, 2024]), использованный в качестве обращения к адресатам в виде женщин, для номинации которых в очередной раз используется обценная лексема *bitches*, дополняется указательным местоимением *those* и, в данном случае, негативно окрашенным оценочным прилагательным *skinny* с семантикой чрезмерной худобы. Таким образом, говорящий выражает предвзятое отношение ко всем девушкам, фигура которых отличается от его собственной, и пытается самоутвердиться за их счёт. Это подтверждается сложным существительным

trendsetter со значением законодателя мод, то есть человека, который задаёт тренды (*trendsetter – someone who starts a new fashion or makes it popular* [Longman Dictionary, 2024]), используемым певицей для номинации самой себя. Идея бессознательного следования личности говорящего, отражённая в предыдущем примере, так же находит выражение в строке *everything I do, they do*.

Заключительная выделенная нами характеристика, склонность к отклоняющемуся поведению, также представлена в англоязычном песенном дискурсивном пространстве. Под негативным отклоняющимся мы имеем в виду поведение, не соответствующее общепринятым и наиболее устоявшимся общественным нормам. Прежде всего, такое поведение репрезентировано активным приобщением к вредным привычкам, среди которых такие опасные как для здоровья, так и общественной безопасности действия как распитие спиртных напитков в больших объёмах, курение и употребление наркотических веществ. В ходе исследования мы обнаружили, что для представительниц англоязычного песенного дискурса характерна откровенность повествования, в связи с чем в своих песнях они подробно описывают, как проявляют отклоняющееся поведение, или же делятся историями избавления от различных зависимостей. Представляется важным отметить, что среди всех вредных привычек, отмеченных нами при изучении текстов песен, разные способы употребления наркотиков и психотропных веществ оказались наиболее широко представленными. Обращение к экстралингвистической ситуации позволяет выяснить, что большинство лёгких и несколько тяжёлых наркотиков легализовано на территории некоторых штатов США и других англоговорящих стран, а описание их употребления практически не цензурируется властью. Это может иметь как позитивный характер, поскольку успешные примеры реабилитации вдохновляют и мотивируют зависимых людей, так и негативную сторону, заключающуюся в потенциальной популяризации вредных привычек.

Рассмотрим языковые средства, с помощью которых данная характеристика выражается в текстах песен:

На лексическом уровне:

- лексемы семантического поля «Вредные привычки» (*a bottle, a shot, a joint, to smoke, to drink, to use, to inhale, to sniff*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих спиртные напитки (*vermut, vodka, tequila, whiskey, wine, gin*);
- прецедентные имена марок алкоголя и сигарет (*Backwoods, Hennessy, Bacardi, Grey Goose, D'USSÉ, Malboro, Phillies, Esse*);
- эвфемизмы для обозначения алкоголя, запрещённых веществ и людей с зависимостью (*juice, dope, weed, Mary Jane, pills, brick, taker, crackhead, user*);
- сленговые выражения, обозначающие опьянение (*to get high, to be bashed, to get blasted, to be wasted, to be smashed, to be baked, to be faded*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения с призывом к употреблению алкоголя и запрещённых веществ (*let's pour another drink, let's pop some pills till we're sleepy*).

Перейдём к рассмотрению примера. В песне американской исполнительницы Деми Ловато «Dancing with the Devil» (2021 г.) есть следующие строки:

It's just a little white line, I'll be fine

But soon that little white line is a little glass pipe

Tin foil remedy, almost got the best of me

I keep praying I don't reach the end of my lifetime

В данной песне певица открыто повествует о борьбе с зависимостями, для номинации которых в названии песни используется эпитет *devil* с семантикой дьявола. Говоря о процитированном отрывке, среди относящихся к рассматриваемой характеристике можно выделить прилагательное *little* в

значении маленького размера в комбинации со словосочетанием *white line*, являющимся эвфемизмом к неназваному порошкообразному наркотическому веществу. Предложение с глаголом в будущем времени *I'll be fine*, содержащее прилагательное для обозначения удовлетворительного эмоционального состояния *fine* выражает надежду говорящего на то, что употребление малого количества наркотика не нанесёт ей вреда. Опровержением этому выступает следующее предложение с противительным союзом *But soon that little white line is a little glass pipe*, которое посредством приёма градации отражает развитие зависимости у девушки. В данном случае прилагательное с семантикой маленького размера *little* использовано в саркастической манере, поскольку словосочетание *glass pipe* в значении стеклянной трубки (*glass pipe – what one would smoke tobacco in* [Urban Dictionary, 2024]) апеллирует к прибору, предназначенному для курения более больших объёмов табака. Осознание говорящим ситуации, в которой он оказался, и выражение надежды на лучшее отображается в предложении *I keep praying I don't reach the end of my lifetime*, в котором синтаксическая модель «*keep*+герундий» служит выражением продолжительного действия, лексема *praying* имеет значение «молиться», а эвфемизм *the end of my lifetime* заменяет прямое упоминание смерти.

Таким образом, обращение к песням представительниц англоязычного песенного дискурса позволяет выделить такие характеристики образа женщины как внешняя красота и привлекательность, состояние влюблённости, успешность и уверенность в себе, независимость и самодостаточность, склонность к внутренней мизогинии и склонность к отклоняющемуся поведению. Для их репрезентации используются языковые средства различных уровней языка, из которых на лексическом уровне выделяются лексемы определённых лексико-семантических групп и полей, прецедентные имена, оценочные прилагательные, фразеологизмы, сленговые выражения, эвфемизмы и др., на синтаксическом – сложноподчинённые

предложения, обращения, побудительные предложения, отрицательные предложения и др., на стилистическом – сравнения, метафоры и др.

2.1.2. Конструирование женского образа исполнителями-мужчинами

В рамках изучения англоязычного песенного дискурса совокупность представлений исполнителей-мужчин об образе женщины также обладает значимостью и позволяет выделить другие важные параметры репрезентации женщин, отличные от описанных ранее. На основе анализа песенного материала можно выделить следующие характеристики образа женщины:

- внешняя красота и привлекательность;
- женщина как объект любви;
- женщина как сексуальный объект;
- жестокость;
- меркантильность;
- склонность к отклоняющемуся поведению.

Количественная представленность данных характеристик, исходя из общего числа проанализированных мужских англоязычных песен, в данном типе дискурса неодинакова. В процентном соотношении наиболее часто репрезентируемыми являются характеристики «женщина как объект любви» (39 %), «женщина как сексуальный объект» (26 %), «внешняя красота и привлекательность» (18 %), наименее часто репрезентируемыми – «склонность к отклоняющемуся поведению» (9 %), «жестокость» (5 %), «меркантильность» (3 %).

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных характеристик.

Первая характеристика образа женщины «внешняя красота и привлекательность» является одной из наиболее широко представленных в дискурсивном пространстве песен на английском языке. Выделяется также и тот факт, что подход к описанию женской внешности отличается у мужчин-

представителей англоязычного песенного дискурса в зависимости от жанра, к которому относится их творчество. Так, для мужчин поп-культуры привлекательной считается скромная, ухоженная девушка с индивидуальными, мягкими чертами лица и утончённым стилем в одежде, что можно охарактеризовать как более романтизированную трактовку понятия красоты. В то же время, хип-хоп и рэп-исполнители в первую очередь обращают внимание на фигуру женщины, её умение преподнести себя в обществе и не воздерживаются при описании портрета женщины от откровенных формулировок.

Перечислим группы языковых средств, с помощью которых реализуется данная характеристика.

На лексическом уровне:

- позитивно окрашенные оценочные прилагательные для описания внешности (*beautiful, precious, angelic, sweet, cute, lovely, divine, stunning, gorgeous*);
- прецедентные имена известных красивых женщин (*Michelle Pfeiffer, Audrey Hepburn, Beyoncé*);
- фразеологизмы и устойчивые выражения, указывающие на эффект, производимый красотой женщины (*a head-turner, pretty as a picture, drop-dead, dressed to kill*).

На синтаксическом уровне:

- прилагательные в превосходной степени, указывающие на уникальную внешнюю красоту (*perfect, the prettiest, the most wonderful*);
- отрицательные предложения, указывающие на природную красоту женщины (*haven't had any surgery, I love you without no makeup, you don't need no filter*).

На стилистическом уровне:

- сравнения для отождествления женщины с условным эталоном красоты (*shaped like a goddess, my girl is more than a queen, you're hotter than a South California day*);

Одним из примеров актуализации данной характеристики в песенных произведениях может служить композиция американского автора-исполнителя Джона Ледженда «You&I (Nobody in the World)» (2013 г.):

You fix your make-up, just so

Guess you don't know, that you're beautiful

Try on every dress that you own

You were fine in my eyes a half hour ago

В приведённом отрывке говорящий перечисляет ритуалы, совершаемые референтом в лице его возлюбленной, направленные на внешний вид. Так, стремясь довести свой облик до совершенства, она постоянно вносит коррективы в макияж, что отражено в глаголе *fix* (**fix** – *to make your hair, make-up, clothes, etc. look tidy* [Cambridge Dictionary, 2024]), а также в строке *Try on every dress that you own*, где фразовый глагол *to try on* с семантикой примерки (**try on** – *to put on a piece of clothing to discover if it fits you or if you like it* [Там же]) употребляется в сочетании с лексемой *dress* (платье) и определительным местоимением *every* в значении «всякий, любой». Таким образом, девушка работает над сразу несколькими аспектами своей внешности: лицом и одеждой. Мотивы, побуждающие её делать это, транслируемые адресантом, содержатся в строке *Guess you don't know, that you're beautiful*, где он с помощью глагола предположения *guess* и ментального глагола в отрицательной форме *don't know* высказывает идею о неосведомлённости слушающего о своей красоте. Имея прагматическую установку вселить девушке уверенность в её привлекательности, исполнитель прибегает к приёму описания через свою перспективу, для чего используется фразеологизм *in my eyes* в значении «с моей точки зрения» и позитивно окрашенное оценочное прилагательное *fine* (**fine** – *attractive, neat* [Longman Dictionary, 2024]), апеллирующее к внешней красоте, из чего можно сделать

вывод, что, в независимости от визуальных аспектов, девушка будет всегда выглядеть безупречно в глазах мужчины и импонировать ему.

Другой песней Джона Ледженда, демонстрирующей эту же характеристику образа женщины, можно назвать композицию «All of Me» (2013 г.). Рассмотрим небольшой отрывок:

Love your curves and all your edges

All your perfect imperfections

Основными средствами репрезентации женской красоты в данном фрагменте служат антонимичные существительные *curves* и *edges* с семантикой изогнутых линий и угловатостей, соответственно. Дискурсивный контекст песни позволяет определить, что лексемы использованы метафорически и апеллируют к контурам женского тела, поскольку в норме фигура женщины отличается как изящными изгибами (*curves – female's body shape, a female's chest, especially a large one* [Urban Dictionary, 2024]), так и возможными конвенциональными недостатками. Далее данная идея находит подтверждение в строке *All your perfect imperfections*, поскольку оксюморон с прилагательным в превосходной степени *perfect imperfections* также отсылает к нормализации обычного женского тела путём наименования несовершенств идеальными. Абсолютное принятие девушки такой, какая она есть, и восхищение её фигурой, выражаемое говорящим, передаёт глагол *love* с семантикой любви (*to love – to have a strong feeling of affection for someone* [Longman Dictionary, 2024]).

Перейдём к описанию характеристики женщины как объекта любви. Песенные произведения, главной темой которых является признание мужчины в романтических чувствах к своей возлюбленной, представляют собой абсолютное большинство среди проанализированных нами песен. Среди англоговорящих певцов, исходя из анализа, особое место занимает не только само признание в любви, но и выражение восхищения в адрес женщины, что, как правило, сопровождается чувствами уважения и признательности к ней за верность и поддержку.

Языковые средства, репрезентирующие данную характеристику, представляется возможным разделить на следующие группы:

На лексическом уровне:

- наречия времени для передачи идеи вечной любви (*always, forever*);
- фразовые глаголы и глагольные словосочетания, указывающие на чувство влюблённости (*to fall for someone, to have a crush on someone, to fall in love with someone*);
- фразеологизмы, передающие значимость любимой женщины и её уникальность (*you're second to none, I can't get you off my mind/head*).

На синтаксическом уровне:

- обращения к любимой женщине (*baby, darling, honey, love, angel, muse, bae, lady, sweetheart*);
- конструкции с глаголами в будущем времени для дачи обещаний любимой женщине (*I'll do it all for you, I'll be loving you when you are 70, I'll give you all my love, I'll fight for your love*);
- конструкции с модальными глаголами для выражения желания близости (*I'd love to hold you close, I need to be with you*);
- порядок слов в предложении, акцентирующий уникальность женщины (*it's you I choose, you're the one that I'm loving, you're the only one that I give my time to, you are the one thing I'm livin' for, the one I need is right in my arms*);
- придаточные предложения времени с союзом *when* для передачи влияния любимой женщины на мужчину (*when I'm with my baby, all the bad things disappear; when I'm with you, you bring out the best of me; when I was hurt, you came to lift me up*);

На стилистическом уровне:

- гиперболы с модальными глаголами, указывающие на значимость любви и серьёзность чувств (*I can't live without you, I could die for you, I'd climb*

every mountain and swim every ocean just to be with you, I can sacrifice my life for you, I'd walk through fire for you, I'm to be right here with you 'til the end of time, no limit in the sky that I can't fly for ya);

- метафоры для передачи глубины чувств (*my heart belongs to you, you're my everything, my sunrise on the darkest day*);
- сравнения для передачи уникальности женщины (*I can't find nobody else as good as you, no one will ever treat me like you, there's nothing like your touch*).

В качестве примера обратимся к строкам песни британского исполнителя Джеймса Артура «Say You Won't Let Go» (2016 г.):

I'm so in love with you and I hope you know

Darling, your love is more than worth its weight in gold

We've come so far, my dear, look how we've grown

And I wanna stay with you until we're grey and old

<...>

I wanna live with you even when we're ghosts

'Cause you were always there for me when I needed you

Сюжет данной песни раскрывает историю любви, которая привела музыканта к долгим, серьёзным отношениям и созданию семьи со своей возлюбленной. В рассматриваемом фрагменте адресант в лице артиста в строке *I'm so in love with you and I hope you know* делает признание в любви своей девушке, используя устойчивое выражение *to be in love with someone* в значении «быть влюблённым в кого-либо» (*in love with –feeling deep affection or passion for someone* [Collin's Dictionary, 2024]) с прямым дополнением *you*, усиленное наречием-интенсификатором *so*. Далее, ласково обращаясь к реципиенту с помощью лексемы *darling* с семантикой любимой женщины (*darling – a nickname you can call someone dear to you or someone who you care about, a loved one* [Urban Dictionary, 2024]), исполнитель повествует о важности любви, которой окружает его героиня песни, что отражается в сравнительном обороте *your love is more than worth its weight in gold*. Сопоставляя любовь

адресата с золотом, которое является дорогим металлом, артист прибегает к употреблению фразеологизма *to be worth its weight in gold* с семантикой значимости (*worth its weight in gold – very useful and helpful* [Cambridge Dictionary, 2024]) и приходит к выводу, что чувства женщины гораздо сильнее, что отражается с помощью наречия с семантикой превалирования *more* в сочетании с союзом *than*. В следующей строке *We've come so far, my dear, look how we've grown*, которая содержит другое ласковое обращение говорящего к своей возлюбленной *my dear* в значении «дорогая», говорящий указывает на большое количество событий, пережитых совместно с ней, а также множество преодолённых жизненных трудностей, основой и вдохновением для чего послужила любовь. Так, устойчивое выражение с семантикой прогресса и достижений *to come far*, усиленное наречием-интенсификатором *so*, употребляется в настоящем совершенном времени, как и использованный метафорически глагол *to grow* (*to grow – to gradually become better* [Longman Dictionary, 2024]) в составе фразы *how we've grown* с наречием-интенсификатором *how*. Рассмотренные вместе, эти фразы отсылают к экстралингвистической ситуации, а именно большому совместному жизненному опыту двух влюблённых людей, их усердную работу над своими отношениями. Дополняя идею о значимости любимой женщины в своей жизни, певец в предложении *'Cause you were always there for me when I needed you* использует фразеологизм *to be there for someone* в значении «быть готовым оказать поддержку» (*to be there for someone – to be available to provide help and support for someone* [Cambridge Dictionary, 2024]) в сочетании с наречием времени *always*, что указывает на верность и преданность своей возлюбленной в любой момент, когда он в ней нуждался (придаточное предложение времени *when I needed you*). Всё перечисленное даёт говорящему основание быть уверенным в том, что он встретил любовь своей жизни и хочет прожить с ней вместе до конца дней. Это отражают строки *and I wanna stay with you until we're grey and old u I wanna live with you even when we're ghosts*, содержащие разговорное сокращение глагола *want to – wanna* с семантикой желания,

глаголы *stay* и *live* со значением «оставаться» и «жить», соответственно, с прямым дополнением *you*, наречием *until* в значении «до тех пор, пока» и усилительной частицей *even* (даже). Перечисленные лексемы, а также прилагательное, обозначающее серый цвет, *grey*, прилагательное с семантикой «старый, пожилой» *old*, апеллирующие к внешности и возрасту престарелого человека, создают дискурсивный контекст, в котором исполнитель готов прожить всю жизнь и состариться вместе с любимой женщиной, что указывает на интенсивность и серьёзность его чувств по отношению к ней. Выступающий своеобразным символом окончания жизни эвфемизм для обозначения мёртвого человека *ghosts (a ghost – someone who died and you can't see them* [Urban Dictionary, 2024]) указывает на культурный троп, согласно которому только смерть способна разлучить влюблённых людей.

Другим примером этой же характеристики может служить песня американского певца Тренора Дэниела «For You» (2018 г.):

You've been on my mind for way too long

I'll give you all my love 'cause you're all I want

I knew you were the one

When I saw those eyes, baby,

I could barely breathe

В процитированном отрывке адресант для выражения сильного чувства влюблённости использует фразеологизм *to be on one's mind* в значении «не выходить из головы» (*to be on one's mind – to keep thinking about something* [Longman Dictionary, 2024]) в форме настоящего совершенного времени, за которым следует словосочетание с указанием на продолжительность *for way too long*, в составе которого предлог времени *for* и наречие меры и степени *too*. Таким образом, коммуникант признаётся, что думает о девушке уже в течение долгого времени и не может отвлечься от мыслей о ней. Кроме того, в придаточном предложении времени *when I saw those eyes* музыкант, вероятно, описывает момент, когда он впервые увидел девушку, к которой он ласково обращается с помощью диминутива *baby*, и иносказательно указывает на

красоту её глаз, что имплицитно выражается через указательное местоимение во множественном числе *those*. Эффект, который произвели глаза девушки на певца, передаётся с помощью гиперболы *I could barely breath* с наречием меры и степени *barely* и глаголом с семантикой дыхания *breath* в значении «перехватить дыхание». Почувствовав любовь «с первого взгляда», говорящий выражает уверенность в том, что его возлюбленная была предназначена ему судьбой, что заключено в строке с изъяснительным придаточным *I knew you were the one*, где устойчивое выражение *to be the one* означает «быть тем самым» (*the one – the only person on earth you are meant to be with, the person you spend your whole life looking for* [Urban Dictionary, 2024]). Отметим также, что, как и многие влюблённые люди, исполнитель готов делать всё от него зависящее для благополучия второй половины, что он выражает в обещании, данном с помощью конструкции в будущем времени *I'll give you all my love* с глаголом *give* в значении «давать, дарить», косвенным дополнением *you*, а также словом-определителем *all* с семантикой целостности. Такое стремление мотивируется в придаточном причины *'Cause you're all I want*, где личное местоимение *you* выступает в роли подлежащего и совместно с лексемой *all* и глаголом *want* с семантикой желания трактуется как «всё, чего что я хочу».

Переходя к следующей характеристике женщины как сексуального объекта, отметим, что большое количество проанализированных песен англоговорящих исполнителей содержит в себе эпизоды объективации и сексуализации женщин. Несмотря на то, что некоторые слушатели воспринимают это как проявление сексуальности и личной свободы, другая часть аудитории, придерживающаяся более современных взглядов, расценивает песни подобного содержания как оправдывающие сексуальную эксплуатацию женщин и их дискриминацию.

Среди языковых средств, в которых выражается данная характеристика, были выделены:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих части тела (*booty, pussy, tits, ass, tummy, hips, breasts, chest, lower back*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих предметы одежды и нижнего белья (*pants, bra, dress, skirt, thongs*);
- вульгаризмы с семантикой пренебрежительного обращения к женщине (*bitch, whore, hoe, slut, hustler, skeezer*);
- эвфемизмы, связанные с сексуальными отношениями (*spent this night with me, I wanna study how your body functions, to go slow and high tempo, you'll be sweating, to get dirty, your legs are shaking, I want to own you, tonight I'mma hit you*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения, призывающие к интимным действиям (*get naked, take off all your clothes, forget about your dress, wiggle, shake your ass, go down, drop it low, taste it, push me, ride it, take it to the ground, clap that cake, spread your thighs, divide your legs*).

В качестве примера обратимся к фрагменту совместной песни исполнителей Робина Тика и Фаррелла Уильямса «Blurred Lines» (2013 г.):

Tried to domesticate you

But you're an animal

Baby, it's in your nature (Meow)

<...>

I know you want it

Talkin' about getting blasted

I hate these blurred lines

По сюжету песни говорящий пытается привлечь внимание незнакомой девушки в ночном клубе. Яркое выраженное потребительское отношение к ней наблюдается в строке *But you're an animal*, в которой для номинации женщины используется лексема с семантикой животного *animal*. Кроме того, инфинитив *to domesticate* с семантикой одомашнивания (***domesticate*** – *to bring animals under human control* [Cambridge Dictionary, 2024]) в сочетании с прямым

дополнением *you* в данном контексте используется в переносном смысле и принимает значение «подчинить», «усмирить», что может быть интерпретировано как намерение мужчины покорить девушку себе грубым способом. Другой иллюстрацией того, что говорящие не считают героиню песни личностью и членом общества, обладающим чувствами и эмоциями, является строка *It's in your nature*, в которой личное местоимение третьего лица единственного числа *it* предположительно вербализует сексуальные отношения, а существительное *nature* (*nature – everything in the physical world that is not controlled by humans* [Longman Dictionary, 2024]) отсылает к базовым физиологическим потребностям, присущим животным. Употребление ономастической лексемы *meow*, содержащейся в конце строки, может быть истолковано как форма *кэтколлинга* – домогательства с грубым нарушением личных границ, которое заключается в настойчивом призыве девушек в общественных местах с использованием звукоподражательных лексем, что позволяет сделать вывод о том, что для певцов животные инстинкты превалируют над нормами общества. Далее в предложении *I know you want it*, в котором местоимение *it* в очередной раз выступает эвфемизмом для сексуальных отношений, наблюдается попытка склонить девушку к интимной связи, используя принуждение и навязывая ей своё мнение. При этом следующее затем сленговое выражение *to get blasted* в составе строки *Talkin' about getting blasted* может быть интерпретировано как «употребить большое количество алкоголя или наркотических средств» (*to get blasted – to get drunk or stoned* [Urban Dictionary, 2024]), что отсылает к интимным отношениям в состоянии спутанного сознания реципиента-девушки в силу опьянения. Последняя строка отрывка *I hate these blurred lines* является метафорой, в которой глагол с семантикой ненависти *hate* со словосочетанием *blurred lines* (размытые границы), апеллирует к недосказанности и расплывчатым формулировкам, не содержащим осознанного добровольного согласия девушки на сексуальные отношения, что вызывает негативные эмоции у исполнителей песни.

Совместная песня американских музыкантов Криса Брауна, Ашера и Gucci Mane «Party» (2016 г.) может выступить в качестве другого примера восприятия женщины как сексуального объекта:

Girl, come to my place, but don't bring no clothes

Let's get dirty, babe, drop it low

I got a few girls on the way, baby girl, you ain't leaving

Данная композиция повествует о домашней вечеринке, на которой собралось много парней и девушек. В первой строке отрывка *Girl, come to my place, but don't bring no clothes* Крис Браун и Ашер обращаются к адресату в лице девушки при помощи лексемы *girl*, призывая её посетить вечеринку (императив *come* со значением «приходить, приезжать» в комбинации с наречием места *to my place*), будучи обнажённой, что выражается в императиве с двойным отрицанием *don't bring no clothes*. Эта строка позволяет сделать вывод о том, что девушка приглашена на данное мероприятие не в качестве друга или интересного собеседника, её функция – объект для сексуальных отношений. Эту же идею демонстрирует и побудительное предложение с императивом в форме первого лица множественного числа *let's get dirty*, которое направлено как в адрес слушающего, так и самих говорящих. Эвфемизм *get dirty* с семантикой сексуальной активности (*getting dirty – creative sexual activity* [Urban Dictionary, 2024]) в сочетании с императивом *drop it low*, в составе которого глагол *drop* в значении «уронить», наречие места *low*, указывающее на поверхность пола, а также личное местоимение *it*, которое, предположительно, выступает эвфемизмом к одной из интимных частей тела девушки, содержат призыв спуститься или наклониться для совершения определённых действий сексуального характера. О регулярности и обыденности для говорящих как подобных команд, так и вечеринок в целом говорит предложение *I got a few girls on the way*, в котором устойчивое словосочетание *on the way*, используемое в значении «быть на подходе» (*on the way – arriving or happening soon* [Longman Dictionary, 2024]), репрезентирует потребительское отношение не только к данной девушке, но и

ко всем, кто будет на её месте, поскольку они также будут подвергаться сексуальной эксплуатации, о чём открыто заявляют адресанты.

Следующей характеристикой образа женщины, выделенной в песнях представителей англоязычного песенного дискурса, является жестокость. Под данным термином были объединены все встретившиеся случаи описания проявления женщинами грубости, агрессии, равнодушия, морального унижения по отношению к мужчинам, а также эпизоды самоутверждения за их счёт и манипуляций. В этой связи представляется важным отметить, что отсутствие уважения к партнёру, подвергание его эмоциональному насилию, несмотря на широкую представленность этих явлений в контексте, при котором жертвой является женщина, также актуальны и для мужчин, но с гораздо меньшей частотностью.

Перечислим языковые средства, с помощью которых данная характеристика находит выражение в текстах песен:

На лексическом уровне:

- лексемы семантического поля «Боль» (*pain, to hurt, sore, wound, ill, sick*);
- лексемы семантического поля «Обман» (*false, fake, game, lies, to trick, to pretend, to deceive*).

На синтаксическом уровне:

- конструкции с глаголами в пассивном залоге и сложные дополнения для передачи негативного влияния женщины на мужчину (*I was left falling, you made me suffer, I was tangled up in your drastic ways, you made me feel shitty*).

На стилистическом уровне:

- метафоры и гиперболы, описывающие душевную травму, нанесённую женщиной (*you watch me bleed, you left bruises on my heart, you made my heart break, dead inside*).

Рассмотрим манифестацию указанной характеристики на примере. В песне «Stitches» (2015 г.) канадского автора-исполнителя Шона Мендеса есть следующие строки:

I thought that I've been hurt before

But no one's ever left me quite this sore

Your words cut deeper than a knife

Now I need someone to breathe me back to life

Данную песню говорящий посвящает своей бывшей девушке, отношения с которой были для него первыми. Обращение к экстралингвистической ситуации позволяет установить, что на момент написания композиции Шону было 16 лет, что говорит о его юности и неопытности в тот период времени. Изучение полного текста песни раскрывает дискурсивный контекст нездоровых, абьюзивных отношений, в который один участник (автор песни Шон Мендес) испытывает искренние романтические чувства и стремится к сохранению отношений, а другой коммуникант (неназванная героиня песни) – подвергает его унижениям, нанося моральный вред. Языковым примером грубого отношения референта к певцу может служить известное выражение, представленное в виде сравнительного оборота *your words cut deeper than a knife*, в котором эффект, производимый словами слушающего (лексема *words*), сопоставляется с действием острого ножа (лексема *knife*). Результат сравнения представлен прилагательным в сравнительной степени *deeper* с семантикой глубины, относящимся к лексеме *words*, что метафорически указывает на травмирующий эффект изречений бывшей возлюбленной, похожий на глубокие порезы от ножа. Описывая свои чувства после разрыва с героиней песни, который он проживал особенно болезненно, адресант в строке *I thought that I've been hurt before* с помощью глагола в пассивном залоге *have been hurt (to hurt – to cause emotional pain to someone* [Cambridge Dictionary, 2024]) в форме настоящего совершенного времени в сочетании с наречием времени *before* с семантикой предшествования высказывает идею о том, что до момента расставания с девушкой он уже

чувствовал душевную боль. Тем не менее, данная мысль находит опровержение в следующем предложении с противительным союзом *but* — *But no one's ever left me quite this sore*, содержащем отрицательное местоимение *no one* с семантикой отсутствия лица, глагол *has left* со значением «покидать, оставлять» в форме настоящего совершенного времени для маркирования первого опыта в жизни, сопровождаемый прямым дополнением *me* и усиленный наречием времени *ever* в значении «когда-либо до этого». Для более точной передачи своего состояния в указанный период жизни исполнитель прибегает к использованию прилагательного *sore* в его переносном разговорном значении (*sore* – *upset, angry, and annoyed, especially because you have not been treated fairly* [Longman Dictionary, 2024]). Таким образом, усиленное комбинацией наречий меры и степени *quite this* с семантикой максимального проявления качества, прилагательное *sore* апеллирует к душевной боли и измождённости, которые говорящий испытывает от действий референта, в связи с чем это оказывает серьёзный негативный эффект на него. Завершающая строка отрывка *Now I need someone to breathe me back to life* ещё раз подчёркивает, насколько сильная ментальная травма была нанесена девушкой исполнителю, в связи с чем его жизнь, подобно жизни человека, раненного ножом, находится под угрозой, а сам он нуждается в длительной реабилитации, что репрезентируется фразеологизмом *to breath someone back to life* в значении «вернуть кого-либо к жизни, наделив его жизненными силами и энергией» (*to go back to life* – *regain life, consciousness, or strength, give new strength or energy to someone* [Urban Dictionary, 2024]).

Другой песней Шона Мендеса, в которой также проиллюстрирована жестокость женщины, можно назвать композицию «Mercy» (2016 г.):

Please have mercy on me

Take it easy on my heart

Even though you don't mean to hurt me

You keep tearing me apart

<...>

Show me an open door

And you go and slam it on me

Сюжет этой песни разворачивается вокруг неудачных попыток исполнителя добиться взаимного расположения адресата в лице женщины. Категорический отказ, полученный при признании певца в любви реципиенту так же, как и в предыдущем примере, приносит ему существенные страдания. В придаточном предложении уступки *Even though you don't mean to hurt me* адресант посредством вспомогательного глагола *do* с отрицательной частицей *not* и глаголами *mean* и *hurt* в значении «намереваться» и «причинять боль», соответственно, с прямым дополнением *me* указывает на отсутствие у девушки прямого умысла наносить говорящему душевную травму. Несмотря на это, главная часть этого же предложения *you keep tearing me apart*, содержащая синтаксическую модель «*keep*+герундий», служит выражением продолжительного действия, заключающегося в метафоре, выраженной во фразовом глаголе *tearing apart* в значении «разрывать что-либо на части» и указывающем на сильную обиду, которую вызвала девушка тем, что решительно отвергла говорящего. Суть действий, оказавших такой серьёзный травмирующий эффект, иллюстрируется в предложении *Show me an open door and you go and slam it on me*, полностью выступающим метафорой. Под открытой дверью (словосочетание *open door*) подразумевается в некотором роде манипулятивная возможность быть рядом с девушкой, которая далее наталкивается на условие быть рядом только в качестве друга, что автоматически исключает возможность романтических отношений и делает её закрытой (фразеологизм *to slam the door on someone's face – to rudely refuse to meet someone or talk to them* [Longman Dictionary, 2024]), поскольку говорящий не согласен на такое условие. Резюмируя сказанное, артист, используя этикетное слово *please* с семантикой просьбы умоляет героиню песни быть более мягкой и отнестись бережно к его сердцу, что выражено в побудительных предложениях, выраженных синонимичными

фразеологизмами *have mercy on me* («относиться со снисходительностью») и *go(take) easy on someone (my heart)* («относиться с добротой и любезностью»).

Далее подробно рассмотрим такую выделенную нами характеристику, как меркантильность. Называя меркантильность как черту, присущую образу женщины, мы имеем в виду под ней стремление к получению выгоды, как материальной, так и нематериальной. Представляется важным отметить, что, согласно проведённому анализу, мужчины-исполнители используют апелляцию к корыстности не только для создания образа женщины, но и в целях самоутверждения, поскольку дискурсивные контексты, в которых описывается данная черта, чаще всего содержат упоминание положительных личностных качеств самого говорящего в лице исполнителя, а также демонстрацию его социального статуса, уровня дохода и благосостояния и прочих регалий. На фоне такого невыраженного сравнения авторитет мужчины укрепляется, улучшается его восприятие слушателем, в то время как социальное одобрение женщины, в свою очередь, значительно снижается. Данное явление особенно характерно для жанров хип-хоп и рэп.

Группы языковых средств, отражающих данную характеристику в текстах песен, представлены в следующей классификации:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих предметы роскоши (*jewelry, golden chain, ring, necklace, earrings, diamond*);
- прецедентные имена элитных марок автомобилей, брендов одежды, украшений и аксессуаров (*Land Rover, Rolls Royce Ghost, Lamborghini, Bugatti, Ferrari, Gucci, Fendi, Valentino, Alexander McQueen, Dior, Versace, Hermès, Louis Vuitton, Prada, Rolex, Cartier, Bylgari*);
- топонимы мировых столиц шопинга (*Paris, Milan, New York, London*);
- сленговые существительные с семантикой денег (*ice, cash, loot, notes, bucks, paper, green, cheese, check, racks*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения с призывом к трате денег (*take my wallet, go write your wishlist, buy whatever you want, go shopping*);
- предложения с прямой речью от лица женщины, связанные с денежными тратами (*you'd better put my name on your account, I need money, one more bag to keep me stylish*).

Обратимся к дискурсивной репрезентации данной характеристики в песенной композиции американца Фрэнка Оушена «Nikes» (2016 г.):

These bitches want Nikes

They looking for a check

Tell them it ain't likely

Said she need a ring like Carmelo

В приведённом фрагменте для номинации группы женщин, сопровождающих его, говорящий использует обсценную лексему *bitches*, что транслирует его пренебрежительное отношение к ним. Апеллируя к меркантильности девушек, адресант перечисляет материальные ценности, желая заполучить которые, они проводят с ним время. Так, в предложении *These bitches want Nikes* использован глагол *want* с семантикой желания в сочетании с прецедентным именем *Nikes*, относящимся к спортивному бренду *Nike*. Поскольку лексема употребляется в тексте во множественном числе, её можно определить как метонимию, под которой подразумевается конкретная пара кроссовок. Далее в предложении *They looking for a check* фразовый глагол *to look for* с семантикой надежды и ожиданий дополнен лексемой *check*, репрезентирующей платёжный документ (*check – a piece of paper on which the price is written and which you are given before you pay* [Collin's Dictionary, 2024]). Предложение с косвенной речью *Said she need a ring like Carmelo* указывает на другое желание референта, передающееся с помощью модального глагола *need* с семантикой потребности и сравнительного оборота *ring like Carmelo*, где прецедентное имя *Carmelo* отсылает к личности известного баскетболиста Кармело Энтони. Изучение экстралингвистической ситуации позволяет выяснить, что, несмотря на свой талант и множество личных заслуг в спорте,

за всю карьеру спортсмену не удалось выиграть чемпионат лиги НБА и получить чемпионское кольцо, которое считается престижным титулом в этом виде спорта и закрепляет статус чемпиона. Таким образом, женщина в данной строке утверждает, что ей нужно кольцо, чтобы укрепить свои отношения с говорящим. Подводя итог сказанному, можно заключить, что адресант в данной песне описывает женщину как желающую жить за его счёт, пренебрегая при этом личными качествами мужчины и не рассматривая его в качестве романтического партнёра для серьёзных отношений.

Заключительной характеристикой образа женщины выступает склонность к отклоняющемуся поведению. Под негативным отклоняющимся мы понимаем поведение, не соответствующее общепринятым и наиболее устоявшимся общественным нормам. Прежде всего, такое поведение репрезентировано активным приобщением к вредным привычкам, среди которых такие опасные как для здоровья, так и общественной безопасности действия как распитие спиртных напитков в больших объёмах, курение и употребление наркотических веществ. В ходе исследования мы обнаружили, что для представителей англоязычного песенного дискурса характерна откровенность повествования, в связи с чем в своих песнях они подробно описывают, как они сами и находящиеся в их компании женщины проявляют отклоняющееся поведение, не скрывая это от слушателей. Представляется важным отметить, что среди всех вредных привычек, отмеченных нами при изучении текстов песен, разные способы употребления наркотиков и психотропных веществ оказались наиболее широко представленными. Поскольку большинство лёгких и несколько тяжёлых наркотиков легализовано на территории некоторых штатов США, описание их употребления прочно вошло в хип-хоп и рэп-культуры.

Перечислим лексические языковые средства, манифестирующие данную характеристику в текстах песен:

- лексемы семантического поля «Вредные привычки» (*a bottle, a shot, a joint, to smoke, to drink*);

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих спиртные напитки (*vodka, tequila, whiskey, wine, champagne*);
- эвфемизмы для обозначения запрещённых веществ и людей с зависимостью (*dope, weed, pills, junkie, user, stoner*);
- сленговые выражения, обозначающие опьянение (*to get high, to be bashed, to get blasted, to be wasted, to be smashed, to be stoned, to be wiped out*).

Примером, демонстрирующим данную характеристику образа женщины, может служить песня американского рэпера *G-Easy* «*Tumblr Girls*» (2014 г.):

She draws the line then she blows it

The most fun, I suppose it

Pops a bottle, won't close it

She pops a bar now she's dozing

Название данной песни апеллирует к популярному в момент её написания и в настоящее время возвращающему свою известность сервису *Tumblr*, позволяющему пользователям делиться фото, видео и постами по разным тематикам. Изучение информации, выходящей за рамки лингвистического анализа, позволяет выяснить, что в определённый момент лексема *Tumblr* стала именем нарицательным и дала название субкультуре *Tumblr girls*. Одно из ответвлений данной субкультуры, в которое входит героиня песни, было представлено девушками, ведущими деструктивный образ жизни, страдающими психологическими проблемами, склонностью к самоповреждениям, пищевыми расстройствами и злоупотребляющими запрещёнными веществами. В приведённом отрывке строка *She draws the line then she blows it* описывает способ употребления порошкообразного наркотического вещества, при этом словосочетание *draws the line* в значении «провести черту» отсылает к приготовлению данного вещества для вдыхания его через нос (глагол *blows* с семантикой задувания). Строка *She pops a bar now she's dozing* содержит другой способ принятия вещества, когда неназванный таблетированный наркотик, выраженный через метонимически

использованный эвфемизм *bar* и обозначающий, в данном случае, вероятно, блистерную упаковку, употребляется перорально. Эффект, оказываемый веществом, передаётся с помощью глагола в настоящем продолженном времени *is dozing* с семантикой неглубокого сна (*doze – to have a short sleep, especially during the day* [Cambridge Dictionary, 2024]). Другая вредная привычка отражена в предложении *Pops a bottle, won't close it*, где глагол *to pop* означает «открыть», лексема *bottle* с семантикой бутылки метонимически отражает содержащийся в ней спиртной напиток, а синтаксическая модель «*won't*+глагол» транслирует добровольный отказ выполнять действие, выражаемое глаголом *close* с семантикой закрытия. Таким образом, согласно повествованию говорящего, начиная пить алкоголь, референт не может остановиться и выпивает всё содержимое бутылки, что говорит об отсутствии у него чувства меры и возможном наличии зависимости.

Таким образом, обращение к песням представителей англоязычного песенного дискурса позволяет выделить такие характеристики образа женщины как внешняя красота и привлекательность, женщина как объект любви, женщина как сексуальный объект, жестокость, меркантильность и склонность к отклоняющемуся поведению. Для их репрезентации используются языковые средства различных уровней языка, из которых на лексическом уровне выделяются лексемы определённых лексико-семантических групп и полей, фразовые глаголы, прецедентные имена, вульгаризмы, на синтаксическом – обращения, побудительные предложения, конструкции с модальными глаголами, глаголами в будущем времени и др., на стилистическом – гиперболы, метафоры и сравнения.

2.2. Гендерная репрезентация женщины в современном испаноязычном песенном дискурсе

2.2.1. Конструирование женского образа исполнителями-женщинами

Анализ выбранных песен показал, что основными характеристиками образа женщины у представительниц испаноязычного песенного дискурса являются:

- внешняя красота и привлекательность;
- способность любить;
- преданность, верность;
- эмоциональность (ревность, страсть);
- независимость и самодостаточность;
- желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению.

Количественная представленность данных характеристик исходя из общего числа проанализированных женских испаноязычных песен в данном типе дискурса неодинакова. В процентном соотношении наиболее часто репрезентируемыми являются характеристики «эмоциональность» (42 %), «внешняя красота и привлекательность» (20 %), «желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению» (16 %), наименее часто репрезентируемыми – «независимость и самодостаточность» (10 %), «способность любить» (8 %), «преданность, верность» (4 %).

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных характеристик.

Первой выделенной характеристикой стала внешняя красота и привлекательность. Внешний вид для испаноязычных женщин является неотъемлемой составляющей их образа, что широко транслируется в исполняемых ими песнями. Природная красота и сопутствующие ей дополнения в виде макияжа, одежды, аксессуаров важны для испаноязычной женщины не только как способ повышения самооценки и достижения уверенности в себе, но и мера для привлечения мужского внимания.

Выделенные языковые средства, манифестирующие данную характеристику, можно классифицировать следующим образом:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа прилагательных, описывающих внешность (*mulata, aciclada, bonita, bella, natural*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих атрибуты красоты (*perfume, pintalabios*);
- прецедентные имена элитных брендов одежды и аксессуаров (*Fendi, Vivienne, Hermès, Balenciaga, Balmain*);
- диминутивы, указывающие на мягкие черты лица и контуры тела (*miñequita, gatita*).

На стилистическом уровне:

- сравнения для отождествления женщины с условным эталоном красоты (*como la reina, como la diosa, como Naomi en los 90, como Lady Di*).

Для выявления языковых особенностей данной характеристики обратимся к отрывку совместной песни латиноамериканских исполнительниц Талии и Нэтти Наташи «No Me Acuerdo» (2018 г.):

*Yo sólo recuerdo que estaba bonita,
Todo el mundo loco con mi cinturita,
Una dosis de belleza con dinamita,
Atractiva como la reina Afrodita.*

Описывая свою внешность, говорящие используют прилагательные *bonita* и *atractiva* с семантикой красоты (*bonito* – *lindo, agraciado* [Real Academia Española, 2024] и привлекательности (*atractivo* – *que atrae o tiene fuerza para atraer* [Real Academia Española, 2024]), а также существительное *belleza*, также обозначающим красоту, которое в данном дискурсивном контексте усиливает своё значение в составе метафоры *belleza con dinamita*. Семантика лексемы *dinamita* (динамит, взрывное устройство) отсылает к яркой, необычной, отчасти провокационной красоте девушек в противовес общепринятой нежной, мягкой, эстетичной женской красоте, что, в том числе,

транслирует уверенность в себе. Гипербола *todo el mundo*, в составе которой определительное местоимение *todo* с семантикой целостности и существительное *mundo* со значением «мир», указывает на не имеющую исключений привлекательность девушки для любого абстрактного слушающего, что выражается за счёт устойчивого сленгового выражения (*estar loco con* в значении «быть без ума от» (*loco con – que siente gran afición por alguien o algo* [Real Academia Española, 2024]) и существительное *cinturita* в комбинации с притяжательным местоимением *mi*. Диминутив *cinturita*, образованный от лексемы *cintura* (талиа), апеллирует к женской фигуре, а именно к конвенционально считающейся в обществе эталоном тонкой талии. Кроме того, в последней строке данного отрывка певицы используют сравнение *atractiva como la reina Afrodita* для отождествления себя с божественными силами (прецедентное имя греческой богини красоты Афродиты), подразумевая, что им присущи такие же привлекательные черты.

Другим примером манифестации данной характеристики может служить совместная песня исполнителей *Anuel AA*, Майка Тауэрса и Нэтти Наташи «*Diosa*» (2020 г.). Рассмотрим строки, принадлежащие в данной композиции доминиканке Нэтти Наташе:

Sabe que soy exclusiva, como línea de Virgil Abloh

Por eso me habló y procedí al instante

Ya hay mucho Swarovsky, por eso le llamó la atención

Este diamante, all access, aunque sea visitante

В приведённом фрагменте говорящий, составляя свой портрет, использует прилагательное *exclusiva* с семантикой эксклюзивности (*exclusivo – único, solo, excluyendo a cualquier otro* [Real Academia Española, 2024]), тем самым подчёркивая свою уникальность, и далее усиливает значение данной лексемы с помощью сравнительного оборота *como línea de Virgil Abloh*. Обращение к экстралингвистическим факторам позволяет сделать вывод, что содержащееся в данном обороте прецедентное имя *Virgil Abloh* апеллирует к

имени известного американского дизайнера Вирджила Абло, который являлся исполнительным директором премиальных брендов одежды *Off-White* и *Louis Vuitton*, считающихся эталоном изысканности во всём мире. Таким образом, исполнительница приравнивает свой внешний облик к модной коллекции, созданной данным дизайнером на основе объединяющей их неповторимости. Кроме того, в строке *Este diamante, all access, aunque sea visitante* адресант употребляет лексему *diamante* с семантикой бриллианта (*diamante – piedra preciosa constituida por carbono cristalizado en el sistema cúbico* [Real Academia Española, 2024]) и противопоставляет её прецедентному феномену из предыдущей строки *Swarovsky* – бренду и сети элитных магазинов, где продаются украшения с кристаллами, примерка которых доступна лишь для представителей высшего класса. Английское заимствование *all access* (полный доступ) в сочетании с противительным союзом *aunque* создаёт образ открытой к общению девушки, что отличает её от упомянутого бренда. На уровне синтаксиса можно отметить придаточные предложения причины *Por eso me habló y procedí al instante* и *Por eso le llamó la atención*, которые указывают на мотивы, руководствуясь которыми, адресат проявил инициативу начать коммуникацию с девушкой (глагол речевой деятельности *hablar*, глагол *proceder* с семантикой приближения, устойчивое выражение *llamar la atención* с семантикой привлечения внимания).

Далее перейдём к характеристике женщины как способной любить. Несмотря на то, что в культуре испаноязычных стран приняты за норму и являются обыденными кратковременные, несерьёзные межличностные отношения без формирования привязанности и крепкой связи, среди рассмотренных песен есть те, в которых выражается стремление женщины выразить свою любовь тому или иному адресату. При этом стоит отметить, что любовь к мужчине, согласно нашим наблюдениям, в большинстве случаев описывается как неразделённая или не закончившаяся после расставания партнёров. Кроме того, также возможно отметить случаи описания нездоровой

любви, нанёсшей девушке душевные травмы. Песни, характеризующие чувство любви как нечто позитивное, представляют собой меньшинство.

Языковые средства, в которых актуализируется данная характеристика, разделены на следующие группы:

На лексическом уровне:

- лексемы семантического поля «Любовь» (*amor, corazón, palpitar, amar, querer, adorar, enamorar de, extrañar, echar de menos*);
- отглагольные прилагательные и причастия со значением влюблённости (*enamorada, fascinada, cautivada*);

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения для призыва к близости (*quédate, bésame, abrázame*).

На стилистическом уровне:

- эпитеты, указывающие на интенсивность чувств (*amar hasta la raíz, con todo el alma*);
- сравнения, характеризующие чувство любви (*este amor es como sal, todo es más lindo contigo*).

Перейдём к примеру для более детального рассмотрения данной характеристики. Песня мексиканской исполнительницы Ким Лоайсы «Enamórame» (2019 г.) является одним из примеров счастливой любви и содержит следующие строки:

Con una sonrisa, me subes al cielo

Y cuando me abrazas, se detiene el tiempo

Me haces sentir muy segura

Es que me gustas con locura

Acércate un poquito y bésame

Así vivo lo que siempre soñé

С помощью однородных сказуемых с косвенным дополнением *me* девушка перечисляет действия своего партнёра, которые пробуждают в ней чувство любви. Данные действия выражены метафорой *me subes al cielo* в

значении «поднимать на небеса», что может быть тождественно интерпретировано как «делать счастливой», а также во фразе *me haces sentir segura* с прилагательным *segura*, имеющим семантику безопасности (*seguro – libre y exento de riesgo* [Real Academia Española, 2024]), и наречием-интенсификатором *mu*, благодаря чему создаётся дискурсивный контекст ощущения защищённости, сопровождающего чувство любви. Далее перечисленные действия аргументируются с помощью придаточного предложения причины *Es que me gustas con locura*, в котором глагол отношения *gustar* (*gustar – resultar atractivo* [Real Academia Española, 2024]) служит для выражения симпатии к адресату, что усиливается эпитетом *con locura* с семантикой максимального проявления действия (*con locura – muchísimo, extremadamente* [Real Academia Española, 2024]). Поскольку девушка влюблена, она испытывает желание как можно чаще быть рядом со своим молодым человеком, что проявляется в побудительных предложениях с императивами *acércate*, выражающим просьбу подойти ближе, и *bésame* с просьбой о поцелуе. Последняя строка *Así vivo lo que siempre soñé* содержит глагол в настоящем времени *vivo* (живу) и глагол в прошедшем завершённом времени *soñé* (мечтала, видела во сне), которые репрезентируют разные периоды жизни адресанта и сопоставляются с помощью относительного местоимения *lo que*, как результат отражая тот факт, что мечты девушки о красивой любви, которые она имела в прошлом, сбылись в реальной жизни в настоящем.

Примером выражения любви к субъекту, отличному от мужчины, может служить песня колумбийской исполнительницы Шакиры «Acróstico» (2023 г.), которую она посвятила своим сыновьям. Рассмотрим следующий отрывок:

Quererte sirve de anestesia al dolor

Hace que me sienta mejor

Para lo que necesites estoy

Viniste a completar lo que soy

Повествуя слушателю о том, насколько безгранична её любовь к своим детям, Шакира обращается к каждому из них отдельно в единственном числе. Так, в строке *Quererte sirve de anestesia al dolor* инфинитив *querer* с семантикой любви (*querer – amar, tener cariño* [Real Academia Española, 2024]) в сочетании с прямым дополнением *te* выполняет функцию подлежащего и сопровождается метафорой *anestesia de dolor*, обозначающей обезболивающее. Далее употребляется глагол в сослагательном наклонении *me sienta* с прилагательным в сравнительной степени *mejor*, что трактуется как «чувствую себя лучше», за счёт чего складывается дискурсивный контекст, в котором любовь, которую испытывает женщина, способна избавить её от всех страданий и улучшить её психологическое состояние. Идея неразделимости детей и родителей, которая является высшей ценностью для каждой любящей матери, актуализируется в строке *Viniste a completar lo que soy*, в котором предлог цели *a* вместе с инфинитивом *completar* с семантикой дополнения служат для формирования концепции единого целого ребёнка (глагол в прошедшем времени в форме второго лица единственного числа *viniste* с семантикой прибытия, то есть рождения на свет) и матери (относительное местоимение *lo que* в сочетании с глаголом первого лица единственного числа *soy*, относящегося к Шакире).

Переходя к характеристике «преданность, верность», отметим, что, несмотря на присущие испаноязычным культурам концепты ветрености и склонности их представителей к непостоянности в романтических отношениях, а также изменам, можно, тем не менее, говорить о преданности и верности женщин своему партнёру, хотя данные черты и получают минимальную актуализацию в текстах популярных женских песен. Данные качества сопровождаются также стремлением проявить максимальную заботу по отношению к возлюбленному, а также жертвенностью, заключающейся в желании обеспечить его всем необходимым, не исключая возможность отнять это у себя.

Обозначим группы выделенных в рамках данной характеристики языковых средств:

На лексическом уровне:

- глаголы с семантикой обещания (*prometer, jurar, asegurar, comprometerse, dar la palabra*).

На синтаксическом уровне:

- условные предложения для дачи обещаний (*si se apagan las estrellas en el cielo, las encenderé*).

На стилистическом уровне:

- эпитеты, указывающие на вечную верность (*toda la eternidad, hasta mi último día, hasta morir*).

Рассмотрим отрывок из песни мексиканской исполнительницы Карлы Моррисон «Te Regalo» (2017 г.):

Te regalo mis piernas

Recuesta tu cabeza en ellas

Te regalo mis fuerzas

Úsalas cada que no tengas

Te regalo las piezas

Que a mi alma conforman

Que nunca nada te haga falta a ti

Te voy a amar hasta morir

В данном отрывке можно выделить троекратное использование адресантом анафоры *te regalo* с косвенным дополнением *te*, состоящей из глагола *regalo* с семантикой дарения (**regalar** – *dar algo a alguien, sin recibir nada a cambio, en muestra de afecto o consideración* [Real Academia Española, 2024]). Кроме того, с помощью однородных дополнений *mis piernas* и *mis esfuerzos*, содержащих притяжательное местоимение *mis*, а также дополнения *las piezas* в составе определительного придаточного *que a mi alma conforman*, говорящий создаёт коммуникативную ситуацию, в которой заявляет, что готов отдать слушающему свои ноги, силы и кусочки души бескорыстно и

безвозмездно, что передаёт серьёзность его чувств и готовность жертвовать собой из преданности любимому мужчине. Императив глагола *usar* – *úsalas* со значением «пользуйся» призывает второго участника коммуникации свободно распоряжаться силами, отданными певицей. Помимо этого, сочетание лексемы *que*, отрицательного наречия *nunca* и местоимения *nada* с семантикой отсутствия, а также сослагательного наклонения глагола *hacer* во фразе *que nunca nada te haga falta a ti* формируют речевой акт пожелания мужчине ни в чём не нуждаться. Говоря о последней строке *Te voy a amar hasta morir*, выделим модальный перифраз *voy a*, служащий для выражения намерений и планов на будущее, а в данном контексте – для дачи обещания любить до самой смерти (гипербола *amar hasta morir*).

Обратимся к другому примеру и рассмотрим отрывок из песни Наталии Лафуркаде «Hasta La Raíz» (2015 г.):

Yo te llevo dentro, hasta la raíz

Y por más que crezca vas a estar aquí

Aunque yo me oculté tras la montaña y encuentre un campo lleno de caña

No habrá manera, mi rayo de luna, que tú te vayas

Обращаясь к адресату, исполнительница утверждает, что он всегда находится «внутри» неё (другими словами, в её сердце), используя наречие места *dentro* и дополняя его метафорическим словосочетанием *hasta la raíz* в значении «до корней», которое может быть интерпретировано как «глубоко». Кроме того, в следующей строке говорящий использует речевой акт обещания, которое заключается в том, что с течением времени реципиент в виде её возлюбленного останется глубоко в душе (модальный перифраз *vas a estar* в сочетании с указательным местоимением *aquí*, заменяющим ранее упомянутое наречие места *dentro*). Далее, выбирая апеллятив в ласковой форме «луч Луны» (*rayo de luna*) для обращения к мужчине, певица заверяет его в своей преданности, употребляя отрицательную частицу *no* с конструкцией будущего времени *habrá manera* с семантикой наличия обстоятельств (*manera* – *modo con que se ejecuta o acaece algo* [Real Academia Española, 2024]), за которой следует

возвратный глагол *te vayas* в сослагательном наклонении с семантикой покидания, оставления. Эта фраза предполагает, что невозможно представить обстоятельства, которые заставили бы говорящего перестать хранить верность любимому, а его – «покинуть» её сердце.

Перейдём к следующей характеристике образа женщины – эмоциональности. Представляется важным отметить, что в культурном коде представителей испаноязычных культур заложена многогранная эмоциональность, которая особенно типична для женщин и ярко проявляется в их поведении. Анализ песен подтверждает данный тезис, поскольку практически в каждой из них наблюдается проявление той или иной эмоции, которая выражается открыто и, в некоторых случаях, гипертрофировано. Рассмотрим наиболее репрезентативные стороны эмоциональности испаноязычных женщин.

Ревность женщин в Испании и Латинской Америке является закрепившейся национальной чертой и воспринимается как нечто нормальное, чем отклоняющееся от обычного поведения. В свою очередь, ревность как эмоция может выступать частью различных межличностных отношений, а также романтических отношений между мужчиной и женщиной, которые мы рассматриваем в рамках изучения данной характеристики. Так, поводом для выражения ревности может служить как демонстрация мужчиной внимания к другим женщинам, так и обратный процесс, поскольку испаноязычная женщина выступает в роли собственницы и не готова делить своего возлюбленного с другими.

Указанная сторона эмоциональности репрезентируется с помощью следующих средств языка:

На лексическом уровне:

- местоимения и прилагательные для указания на «чужого» (*la nueva, la otra, algo nuevo, ella*);
- контекстные антонимы для демонстрации превосходства над другими женщинами (*Ferrari u Twingo; Rolex u Casio*);

На синтаксическом уровне:

- придаточные предложения уступки для указания на недостатки другой женщины (*aunque intente sorprenderte, siempre será tu castigo*).

На стилистическом уровне:

- сравнения для демонстрации превосходства над другими женщинами (*ella merece menos que yo*).

Рассмотрим данную характеристику на примере строк песни колумбийской исполнительницы Кароль Джи «A Ella» (2017 г.):

Esta se la hice a ella, ella

Que se cree que por ser bella, ella

Puede robarme todo lo que nunca tuvo ella

Porque aunque sea tan bella, ella

Cada que te acaricie tu piel ya tendrá mis huellas

Hoy quiero decirle a ella

Que si fue así conmigo también lo será con ella

Эту песню говорящий посвящает девушке, с которой вступил в отношения её молодой человек. Для номинации этой девушки адресант прибегает к лексическому повтору личного местоимения третьего лица единственно числа *ella*, что создаёт контекст отстранённости и, как можно предположить, задаёт пренебрежительный тон. Во второй строке *Que se cree que por ser bella, ella* артистка употребляет прилагательное с позитивным оценочным компонентом *bella* с семантикой красоты, которое в сочетании с предлогом причины *por* служит аргументацией следующей строки *Puede robarme todo lo que nunca tuvo ella*, содержащей глагол *robar* с семантикой кражи (**robar** – *quitar o tomar para sí con violencia o con fuerza lo ajeno* [Real Academia Española, 2024]), и определительное местоимение с семантикой целостности *todo*, под которым имеются в виду отношения. Таким образом, говорящий даёт понять, что абстрактный референт в виде другой девушки пытается использовать свою красоту в качестве оправдания того, что она, вероятно, начала встречаться с парнем, который на тот момент уже состоял в

отношениях. Далее, снова повторяя оценочное прилагательное *bella* в составе придаточного предложения уступки *Aunque sea tan bella*, исполнительница в строке *Cada que te acaricie tu piel ya tendrá mis huellas* использует глагол в сослагательном наклонении *acaricie* в значении «ласкать» с прямым дополнением *te*, затем глагол в будущем времени *tendrá* с семантикой имения. Данная фраза иносказательным образом создаёт дискурсивный контекст, в котором исполнительница уверена, что её бывший возлюбленный не сможет забыть её, а воспоминания об их союзе будут постоянно преследовать его в новых отношениях, что отражает лексема *huellas* в значении «следы, отпечатки» (*huella* – *rastro, seña, vestigio que deja alguien* [Real Academia Española, 2024]). В последней строке *Que si fue así conmigo también lo será con ella* в виде изъяснительного придаточного, представляющего собой условное предложение, используется глагол *ser* (быть) в прошедшем времени *fue* и будущем времени *será*, за счёт чего наблюдается сравнение данных временных отрезков и приводится вывод, что девушка, к которой исполнительница ревнует своего бывшего партнёра, обязательно повторит её судьбу и будет оставлена этим мужчиной. При этом наречие образа действия *así* и указательное местоимение *lo* предположительно вербализуют предательство или измену.

Другой выделенной стороной эмоциональности, присущей испаноязычным женщинам, является страстность. Эта черта является частью национальной идентичности женщин Испании и Латинской Америки, что притягивает к ним внимание людей со всего мира. Страсть как эмоция может встречаться в самых разных жизненных ситуациях. Под ней имеется в виду яркое выражение эмоций, энергичность. По мере изучения песен представительниц испаноязычного песенного дискурса, мы заметили, что страсть наиболее ярко и часто проявляется у женщин в контексте отношений с мужчинами, при этом женщина чувствует сильное влечение к партнёру, раскрепощается перед ним.

Перечислим языковые средства, служащие для манифестации данной стороны эмоциональности в песнях:

На лексическом уровне:

- эвфемизмы, связанные с сексуальными отношениями (*probar la piel, tocarse, tener, hacer rico, meter, hacel el delicioso, hacer el amor, comerse, mojarse, poner, hacer eso, acceso, brincar, quedar peor*);
- вульгаризмы для обозначения сексуальных отношений (*chingar, cogerse, cular, follar, joder, tirarse*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения с просьбами интимного характера (*hazme al amor, tócame, bésame, aprétame hasta la pared*).

Перейдём к примеру. В песне певицы кубанско-пуэрториканского происхождения Мэрайи Анжелик «Una Noche Más» (2019 г.) есть следующие строки:

Dame una noche para darte besos y más

Déjame entrar contigo a tu corazón

Prometo que esta noche nunca la vas a olvidar

Deja los miedos y hazme el amor

Оставшись наедине с молодым человеком, адресант обращается к нему с помощью нескольких императивных конструкций. В первую очередь, говорящий в лице певицы просит слушающего провести с ней ночь, для чего используется императив *dame* в значении «дать, предоставить» в сочетании с существительным, обозначающим ночь, *noche*. Данная просьба объясняется желанием исполнительницы целовать своего возлюбленного, что отражено в придаточном предложении цели *para darte besos* (*besar* – *tocar u oprimir con un movimiento de labios a alguien como expresión de amor o deseo* [Real Academia Española, 2024]), содержащем предлог цели *para* и инфинитив *dar* с косвенным дополнением *te*. Далее с помощью императива *déjame* в сочетании инфинитивом *entrar* в значении «войти» исполнительница обращается к слушающему с метафорической просьбой открыть доступ к своему сердцу.

Ещё двумя императивами, употребляемыми говорящим, являются словосочетания *deja los miedos*, означающее просьбу оставить страхи позади, и *hazme el amor* с косвенным дополнением *me*, эвфемистически выражающим желание исполнительницы вступить с реципиентом в интимные отношения (*hacer el amor – unirse sexualmente* [Real Academia Española, 2024]). Всё сказанное дополняется глаголом в форме первого лица единственного числа с семантикой обещания *prometo* и инверсированным изъяснительным придаточным *esta noche nunca la vas a olvidar*, суть которого заключается в том, что если реципиент согласится вступить в физический контакт и ответит взаимностью, то он никогда не забудет проведённую вместе ночь (отрицательное наречие *nunca* в комбинации с модальным перифразом для обозначения планов на будущее *vas a olvidar*).

Несмотря на то, что ранее упомянутая характеристика испаноязычной женщины как преданной, а также страдающей из-за расставания с мужчиной или тяжело переживающей его недостойное отношение к ней, контрастирует с чертами самодостаточности и независимости, они также входят в число отмеченных при анализе эмпирического материала. Можно сделать предположение, что это связано с распространением и популяризацией феминизма в Испании и Латинской Америке. Обратившись к внеязыковым факторам и изучив биографии артисток, мы пришли к выводу, что многие из них являются феминистками и проецируют данный статус на своё творчество. Певицы, не позиционирующие себя как феминистки, как правило, заявляют о своём желании почувствовать себя независимыми и свободными после разрыва с романтическим партнёром.

Проанализировав песни, иллюстрирующие данную характеристику образа женщины, мы разделили выявленные нами языковые средства на следующие группы:

На лексическом уровне:

- этикетные слова с семантикой прощания (*adiós, hasta nunca*).

На синтаксическом уровне:

- условные предложения для передачи образа сильной женщины (*si me caigo, no me importa; si me dejan, no volveré*);
- отрицательные предложения, указывающие на свободу и самостоятельность (*yo no soy mujer de nadie, no te necesitaba, no vuelvo, no voy a llorar*).

На стилистическом уровне:

- сравнения для передачи разницы между свободой и зависимостью от мужчины (*es mejor quedarme sola, estoy ganando más que tú*).

Обратимся к одному из примеров в виде отрывка совместной песни мексиканки Софии Рейес и аргентинки Марии Бесерры «Marte» (2022 г.):

¿Crees me iba a quedar por ti llorando? Esa no soy yo

No me importa nada si tu no me quieres

Pero ya no quiero nada contigo

Es un triste recuerdo lo que hemos sido

No voy a seguir, seguir creyéndote

В представленном отрывке говорящий начинает обращение к слушающему в лице своего бывшего парня с риторического вопроса *¿Crees me iba a quedar por ti llorando?*, содержащего модальный перифраз *me iba a* для обозначения планов на будущее в форме прошедшего несовершенного времени, а также глагол *quedar* в сочетании с герундием *llorando* («продолжить плакать»). Таким образом, создаётся коммуникативная ситуация, в которой исполнительница спрашивает, действительно ли адресат думал, что после окончания их отношений она не сможет оправиться и будет плакать, на что следует отрицательный ответ с частицей *no* – *esa no soy yo*. Данную мысль продолжает и следующее далее условное предложение *No me importa nada si tu no me quieres*, в котором главная часть содержит отрицательную частицу *no* с комбинацией глагола и прямого дополнения *me – no me importa* (***importar*** – *convenir, interesar, afectar profundamente, ser de mucha entidad o consecuencia* [Real Academia Española, 2024]) и усиливается отрицательным наречием *nada*, что трактуется как «мне абсолютно

безразлично». Вторая часть *tu no me quieres*, соединённая с предыдущей союзом *si*, содержит условие, при котором первая часть выполняется и становится реальной – «если ты меня не любишь». Обобщая сказанное, можно заключить, что отношение слушающего к исполнительнице не имеет для неё никакого значения, поскольку она ощущает себя самодостаточной личностью. Уверенность девушки в своих словах передаёт двойное отрицание *No quiero nada contigo*, в котором отрицательное местоимение *nada* и глагол *querer* со значением «хотеть» передают отсутствие желания у адресанта и отказ иметь какую-либо связь с неназванным референтом. Решение певицы начать жизнь «с чистого лица» и окончательно забыть бывшего молодого человека подтверждает отрицательное предложение *No voy a seguir, seguir creyéndote*, в котором содержатся два перифраза: модальный *voy a* для передачи будущих планов и намерений и аспектный *seguir* с герундием *creyendo* (*creer* – *tener a alguien por veraz* [Real Academia Española, 2024]) в значении продолжения выполнения действия, который также дополнен косвенным дополнением *te*. Эта фраза декларирует решение говорящего прекратить верить слушающему.

Ещё один отрывок был взят нами из песни испанской исполнительницы Данны Паолы «1 Trago» (2023 г.):

Sé que no soy fácil de olvidar, baby, eso ya lo sé

Fuiste tú quien me perdió, ahora toma jódete

Baby, no eres como yo, si me voy no regresé

Данное четверостишие может служить примером осознания женщиной своей ценности и значимости. Неоднократно обращаясь к реципиенту в лице бывшего возлюбленного в саркастической манере с помощью английского заимствования *baby*, переводимого как «малыш», певица использует отрицание *no soy fácil de olvidar*, тем самым утверждая, что её трудно забыть, а также употребляет сравнение с отрицанием *no eres como yo* с союзом *como* и личным местоимением *yo* для отождествления адресата с собой, что создаёт дискурсивный контекст, в котором адресант в лице мужчины не может сравниться с девушкой по своим качествам и не соответствует её уровню.

Далее, в условном предложении *Sí me voy no regresaré*, содержащем возвратный глагол *me voy* с семантикой покидания и глагол в будущем времени *regresaré* с отрицательной частицей *no* со значением возвращения, говорящий заявляет, что его уход имеет окончательный и бесповоротный характер. Исполнительница также прибегает к использованию в адрес слушающего конструкции с императивом *toma jódete*, представляющим собой общенную лексику, для утверждения идеи своей сепарированности от него.

Выделяя заключительную характеристику образа женщины «склонность к развлечениям и отклоняющемуся поведению», под негативным отклоняющимся мы понимаем поведение, не соответствующее общепринятым и наиболее устоявшимся общественным нормам. Так, если такие развлекательные виды досуга, как танцы, караоке, встречи с друзьями и др. одобряются обществом и не имеют негативной оценки, то распитие спиртных напитков в больших объёмах, в том числе, в общественных местах, курение и употребление наркотических веществ, развратные действия массово порицаются. Именно по этой причине данное поведение было охарактеризовано нами как отклоняющееся. В ходе исследования мы обнаружили, что для представительниц испаноязычного песенного дискурса характерна откровенность повествования, в связи с чем в своих песнях они подробно описывают, как проявляют отклоняющееся поведение, не скрывая это от слушателей.

Перечислим группы языковых средств, выделенных в рамках изучения данной характеристики:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа глаголов употребления (*tomar, beber, tragar, devorar, emborracharse*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих спиртные напитки (*vodka, vermú, ron, piña colada, tequila*);
- лексемы семантического поля «Развлечения» (*rumba, rumbar, bailar, descansar, disfrutar, discoteca, club, fiesta*);

- фразеологизмы, связанные с алкогольным опьянением (*estar al garete, tener resaca, cogerse un pedo*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения с призывом к употреблению алкоголя (*saca la botella, dame un shot, beba conmigo*).

Рассмотрим, как реализуется данная характеристика на примерах, для чего обратимся к строкам песни Ким Лоайсы «Me perdiste» (2020 г.):

Dame dos de tequila

Que voy a pasarla bien con un par de amigas

Para brindar por lo que se fue y borré de mi vida

Действие данной композиции происходит в баре или другом увеселительном заведении, где отдыхает говорящий. В первой строке *Dame dos de tequila* адресант обращается к бармену или официанту с помощью конструкции с императивом *dame* и, используя количественное числительное *dos*, просит его налить ей два шота текилы. Далее девушка аргументирует данную просьбу в придаточном предложении причины *Que voy a pasarla bien con un par de amigas*, содержащем аспектный перифраз *voy a* в значении действия, близкого к началу, который в сочетании с инфинитивом *pasar* и прямым дополнением *la*, заменяющим упомянутый спиртной напиток, передаёт мысль девушки, что таким образом она хочет развлечься с подругами (словосочетание *un par de amigas*). Следующее далее придаточное предложение цели *Para brindar por lo que se fue y borré de mi vida* раскрывает цель встречи: говорящий хочет поднять тост (глагол ***brindar*** – *manifestar, al ir a beber alguna bebida alcohólica, el bien que se desea a alguien o la satisfacción por algo* [Real Academia Española, 2024]) за всё, что исчезло из её жизни и осталось в прошлом, что актуализируется через относительное местоимение *lo que* в сочетании с глаголами-контекстными синонимами в прошедшем завершённом времени *se fue* и *borré* с семантикой окончания действия.

Похожий пример может быть найден в песне мексиканской исполнительницы Белинды «Cactus» (2024 г.):

Dicen que todo sana con tequila

Bebo y nomás le echo sal a la herida

Y salud a las que están igual que yo

Действие данной композиции, исходя из контекста, также разворачивается на вечеринке либо в увеселительном заведении. Прослушивание песни полностью позволяет сделать вывод, что исполнительница болезненно переживает разрыв с молодым человеком. Руководствуясь широко распространённым мнением, которое она передаёт с помощью апелляции к авторитету *Dicen que todo sana con tequila*, состоящей из вводного глагола *dicen* в форме третьего лица множественного числа для создания отвлечённого образа абстрактного информанта, а также определительного местоимения *todo* с семантикой целостности, которое, вероятно, метонимически вербализует боль и обиды от закончившихся отношений, певица приходит к выводу, что все страдания можно излечить большим количеством текилы (глагол *sana*). Однако данный способ оказывается недейственным, поскольку уже в следующей строке *Bebo y nomás le echo sal a la herida* певица использует фразеологизм *echar sal a la herida* в значении «усиливать душевную боль, заставлять переживать вновь травмирующие события». Наконец, в последней строке исполнительница, прибегая к использованию этикетного слова *salud*, передаёт привет девушкам, оказавшимся в такой же жизненной ситуации, отождествляя их с собой с помощью сравнительного оборота *las que están igual que yo*.

Таким образом, обращение к песням представительниц испаноязычного песенного дискурса позволяет выделить такие характеристики образа женщины как внешняя красота и привлекательность, способность любить, преданность и верность, эмоциональность, представленная чертами ревности и страсти, а также независимость и самодостаточность. Для их репрезентации используются языковые средства различных уровней языка, из которых на лексическом уровне выделяются лексемы определённых лексико-семантических групп и полей, эвфемизмы, вульгаризмы, на синтаксическом –

побудительные предложения, условные предложения и др., на стилистическом – эпитеты, гиперболы, сравнения и др.

2.2.2. Конструирование женского образа исполнителями-мужчинами

Проанализировав песни представителей испаноязычного песенного дискурса, мы выделили следующие характеристики образа женщины:

- внешняя красота и привлекательность;
- женщина как объект любви;
- желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению;
- женщина как сексуальный объект;
- сложный характер.

Количественная представленность данных характеристик исходя из общего числа проанализированных мужских испаноязычных песен в данном типе дискурса неодинакова. В процентном соотношении наиболее часто репрезентируемы являются характеристики «женщина как сексуальный объект» (49 %), «внешняя красота и привлекательность» (20 %), «женщина как объект любви» (16 %), наименее часто репрезентируемы – «желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению» (8 %), «сложный характер» (7 %).

Перейдём к более подробному описанию данных характеристик.

Первая выделенная характеристика относится к внешней красоте и привлекательности женщины. В ходе анализа песенных композиций мы приходим к выводу, что внешние данные женщины действительно являются определяющим фактором для привлечения внимания мужчины. Яркие черты лица, изящная фигура во многих случаях имеют более важное значение при выборе постоянной или временной партнёрши, чем её характер или моральные качества. Мужчины в испаноязычных культурах не возводят скромность девушки, её естественную красоту в культ, а также не высказываются против

откровенной одежды или интенсивного макияжа своих спутниц, наоборот считая притягивающий взгляды внешний вид поводом для гордости и способом их самовыражения.

Языковые средства, в которых находит выражение данная характеристика, представлены в виде следующей классификации:

На лексическом уровне:

- позитивно окрашенные оценочные прилагательные для описания внешности (*hermosa, atractiva, bella, linda, exótica*);
- лексемы семантического поля «Описание внешности» (*morena, bronceada, rósita, sonrisa, cabello, belleza, blusa, maquillaje*);
- прецедентные имена элитных брендов косметики, одежды, украшений и аксессуаров (*Louboutin, Estée Lauder, Rolex, Cartier, Audemars*);
- диминутивы для описания внешности женщины (*carita, boquita, ojitos, chiquitita*).

На стилистическом уровне:

- эпитеты, описывающие внешность и производимый ей эффект (*ojos de rubí, carita de ángel, sonrisa de un brillante, preso de tu cuerpo, tú loco me traes*);
- сравнения для отождествления женщины с условным эталоном красоты (*eres tan hermosa como nadie en la tierra, modelo como Hadid*);

Перейдём к рассмотрению примера. В песне исполнителя пуэрториканско-доминиканского происхождения Ники Джема «Hasta El Amanecer» (2016 г.) есть следующие строки:

Óyeme tamacita, tu cuerpo y carita

Piel morena, lo que uno necesita

Mirando una chica tan bonita

Pregunto porque anda tan solita

Сюжет песни разворачивается во время первой, случайной встречи ранее не знакомых друг с другом коммуникантов в лице парня и девушки. В

данном отрывке певец с помощью императива *óyete* и сленгового обращения в виде диминутива *tamacita* с семантикой привлекательной девушки становится инициатором коммуникации со слушающим, имея прагматическую установку привлечь её внимание. Далее говорящий прибегает к перечислению внешних черт девушки, которые ему симпатичны, называя среди них фигуру, лицо и загорелую кожу, передаваемых с помощью ряда однородных прямых дополнений, выраженных лексемой *cuerpo*, диминутивом *carita*, сочетанием лексемы *piel* и прилагательного со значением загара или коричневого цвета *morena* (**moreno** – *que tiene la piel más oscura* [Real Academia Española, 2024]), соответственно, для всех из которых общим является притяжательное местоимение *tu*. Этот фрагмент подтверждает важность для мужчины фигуры женщины как индикатора её привлекательности, а также смуглой, загорелой кожи как фенотипической черты, присущей большинству коренного испаноязычного населения. Посредством употребления в строке *Piel morena, lo que uno necesita* относительного местоимения *lo que*, а также неопределённого местоимения *uno* для создания образа абстрактного, универсального субъекта адресант делает комплимент участнице диалога и даёт понять, что её красота – это то, что способно понравиться и нужно любому мужчине. Продолжая данную мысль, говорящий делает очередной комплимент, направляя в адрес реципиента позитивно окрашенное оценочное прилагательное *bonita* в значении «красивая» (**bonito** – *lindo, agraciado, de cierta proporción y belleza* [Real Academia Española, 2024]), усиленное наречием-интенсификатором *tan*. В последней строке *Pregunto porque anda tan solita* употребляется изъяснительное придаточное предложение *porque anda tan solita* с союзом причины *porque*, которое представляет собой вопрос, адресованный слушающему, и содержит диминутив *solita* с семантикой одиночества, усиленный наречием-интенсификатором *tan*. Таким образом, артист искренне интересуется, по какой причине девушка, обладающая такой красотой, одинока и до сих не окружена мужским вниманием.

Рассмотрим другой пример, иллюстрирующий эту же характеристику. Песня исполнителя Ray Алехандро «Todo De Ti» (2021 г.) содержит следующие строки:

Me matan esos ojos bellos

Me gusta tu olor, de tu piel el color

Me gusta tu boquita, ese labial rosita

В данном отрывке говорящий выражает восхищение внешностью адресата в лице своей девушки, для чего использует гиперболу *Me matan esos ojos bellos*, в составе которой сочетание существительного *ojos* (глаза) с относящимся к нему позитивно окрашенным оценочным прилагательным *bellos* в значении «красивые». Таким образом, говорящий делает комплимент глазам девушки, преувеличивая производимый ими эффект и утверждая, что их красота способна убить смотрящего (глагол *matan*). Следующие две строки представляют собой анафору, в рамках которой исполнитель с помощью дважды повторяющегося глагола *me gusta* с семантикой симпатии называет те внешние характеристики, которые привлекают его в референте. Так, среди них он перечисляет сопровождаемые притяжательным местоимением *tu* однородные дополнения *olor* со значением «запах», инверсированное словосочетание *de tu piel el color*, имплицитно апеллирующее к загорелой коже бронзового оттенка, а также диминутив *boquita*, вероятно, метонимически вербализующий губы или улыбку, и диминутив *rosita* для обозначения розового цвета губной помады.

В соответствии со второй названной нами характеристикой, женщина в испаноязычном песенном дискурсе является объектом любви. Любовь вдохновляет мужчину на совершенствование своих нравственных качеств, сподвигает его принимать важные решения, зарождает новые стремления. Взаимная, крепкая любовь вселяет в мужчину уверенность в будущем и в самом себе, даёт ему возможность чувствовать поддержку и способствует внутренней гармонии.

Описание женщины как объекта любви осуществляется с помощью следующих языковых средств:

На лексическом уровне:

- лексемы семантического поля «Любовь» (*amor, alma, beso, besar, abrazo, abrazar, desear, adorar, corazón*);
- прецедентные имена известных пар (*Lady Gaga u Bradley Cooper, Beyoncé u Jay-Z*).

На синтаксическом уровне

- условные предложения для передачи значимости любви к женщине в жизни мужчины (*si estoy contigo, yo no miro el Rolex; si tu corazón me guarda, no habrá fuerza que me aleje*);
- конструкции с сослагательным наклонением для выражения пожеланий и обещаний любимой женщине (*te juro que te de todo, te espero hasta que tuera, quiero que Dios te tenga siempre a mi lado, quiero que no te falte nada*);
- обращения к любимой женщине (*querida, amada, bebé, vida mía, mi cielo, mi mujer, mi amor, mi preciosa, mi lady, mi diosa, mi obra de arte*);
- перифраз *ir a* для выражения обещаний любимой женщине (*siempre voy a estar, te voy a dar mi tiempo, voy a amarte*);
- прилагательные в превосходной степени, указывающие на уникальность (*la favorita, la única*).

На стилистическом уровне:

- гиперболы для передачи интенсивности чувств (*se me paró el corazón, todo el mundo*);
- метафоры и эпитеты для передачи сильных чувств (*tu sonrisa me atrapó, me robaste el corazón, por el resto de mi vida*);
- аллюзия для передачи серьёзности намерений мужчины (*yo quisiera ser el Hulk y te protejo, Superman para exhibirte el universo*);

- сравнения для передачи уникальности и превосходства женщины над другими (*como tú no hay dos, vale más que dinero, nada es más grande en mi vida que este amor*).

Перейдём к рассмотрению примера. В песне исполнителя доминиканского происхождения Принца Ройса «*Darte Un Beso*» (2013 г.) есть следующие строки:

Yo solo quiero darte un beso

Llenarte con mi amor el alma

Llevarte a conocer el cielo

Quiero que no te falte nada

Первая строка данного отрывка *Yo solo quiero darte un beso* передаёт характерное для влюблённого человека намерение исполнителя поцеловать референта в лице своей девушки, которое выражается через глагол *quiero* с семантикой желания в сочетании с инфинитивом *dar*, косвенным дополнением *te* и существительным *beso* с семантикой поцелуя. Следующие далее строки содержат действия, также выраженные инфинитивами с дополнением, а именно *llenarte* (*llenar* – *ocupar por completo con algo un espacio* [Real Academia Española, 2024]) и *llevarte* (*llevar* – *conducir algo o alguien desde un lugar a otro* [Там же]). Так, метафорическая фраза с инверсией *llenarte con mi amor el alma* отражает искреннее желание мужчины наполнить душу женщины, в которую он влюблён, любовью (существительное *amor*), а фраза *llevarte a conocer el cielo* с предлогом цели *a* в составе, которую также можно определить как метафору, может быть интерпретирована как «сделать тебя очень счастливой», поскольку, согласно распространённому религиозному поверью, на небесах человек может почувствовать себя по-настоящему счастливым. Последняя строка приведённого отрывка *Quiero que no te falte nada* содержит конструкцию с глаголом в сослагательном наклонении *no te falte*, усиленным неопределённым местоимением *nada*. Указанная конструкция в данном случае передаёт пожелание девушке ни в чём не нуждаться (глагол с семантикой недостатка или отсутствия *faltar* – *carecer* [Real Academia Española, 2024]), то

есть всегда быть обеспеченной всем необходимым, как материальным, так и духовным, что демонстрирует заботу говорящего о своей возлюбленной и его сопричастность к её судьбе.

Другим примером, демонстрирующим характеристику женщины как объекта любви, является песня колумбийца Андреса Сепеда «Amor Verdadero» (2018 г.). Рассмотрим следующие её строки:

Estar contigo es lo mejor que me ha pasado

En mis deseos de niño te había dibujado

Parece mentira que no estoy soñando

Me alegra la vida haberte enamorado

В данном отрывке лирической героиней, к которой обращены слова адресанта, является женщина, которую он любит уже долгое время. Наблюдаемое сочетание различных форм прошедшего и настоящего времени создаёт дискурсивный контекст сравнения нескольких жизненных периодов автора. Так, в предложении *En mis deseos de niño te había dibujado*, содержащем глагол в форме предпрошедшего завершённого времени *había dibujado* со значением «представлять» (*dibujar* – *mostrarse o dejarse ver* [Real Academia Española, 2024]), коммуникант в лице исполнителя повествует, что воспроизводил в мечтах облик любимой женщины задолго до того, как она пришла в его жизнь (предлог с существительным *de niño* указывают на детство), иначе говоря, образ и идеал референта, который сложился в его мечтах, воплотился в реальной жизни. Эмоции радости и чувство везения, вызванные этим событием, передаёт строка *Parece mentira que no estoy soñando*, где конструкция с герундием *soñando* с семантикой сна или мечтаний и отрицательной частицей *no* апеллирует к реальности происходящего. Кроме того, появление любви в жизни говорящего стало поворотным моментом, который разделил её на «до» и «после». Это выражается в строке *Estar contigo es lo mejor que me ha pasado*, в которой инфинитив *estar* совместно с дополнением *contigo*, означающие времяпрепровождение адресанта с любимой, определяется как лучшее, что случилось в его жизни, что получает

дискурсивную репрезентацию за счёт употребления прилагательного в превосходной степени *lo mejor* с глаголом в прошедшем совершенном времени *ha pasado* в значении «происходить». Данная идея дублируется и усиливается в последней строке *Me alegra la vida haberte enamorado*, где артист, описывая с помощью перфектного инфинитива *haberte enamorado* с семантикой влюблённости (*enamorarse – prendarse de amor de alguien* [Real Academia Española, 2024]) момент, когда он понял, что влюбился, говорит, что это событие осчастливило всю его жизнь (глагол *alegrar* в сочетании с косвенным дополнением *me*).

Следующая характеристика «желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению» может быть условно разделена на две части, первая из которых, желание развлечений, транслирует стремление испаноязычных женщин с интересом и удовольствием для себя проводить свободное время. Такой вид активного отдыха, как, например, широко популярные в Испании и Латинской Америке танцы позволяет женщинам забыть о повседневных заботах, а также выразить свою индивидуальность и креативность. Выделяя вторую часть данной формулировки, склонность к отклоняющемуся поведению, отметим, что исполнители-мужчины в испаноязычном песенном дискурсе часто повествуют о желании женщин, с которыми они состоят в отношениях, расстались или вовсе не знакомы, злоупотреблять вредными привычками, нарушать общественный порядок. При этом стоит отметить, что при изучении текстов песен исполнителей-мужчин мы не проследили негативную оценку подобного поведения – оно не поощряется, но и не порицается, что может быть связано с тем, что подобный стиль жизни нормализуется среди самих мужчин. Таким образом, вывод о данном поведении как об отклоняющемся сделан нами как исследователями исходя из принятых в обществе норм.

Данная характеристика находит выражение в следующих лексических языковых средствах, распределённых на группы:

- лексико-семантическая группа глаголов, обозначающих танцевальные движения (*rumbear, bailar, danzar*);
- лексемы семантического поля «Вредные привычки» (*beber, fumar, drogarse, substancias, el porro, colocada, el humo, marihuana, botella, shot*);
- контекстные синонимы для обозначения продолжительности вечеринки (*toda la noche, de sol a sol, hasta el amanecer, hasta las seis de la mañana*).

Обратимся к конкретному примеру в виде строк песни латиноамериканских исполнителей Anuel AA и Ромео Сантоса «Ella Quiere Beber» (2018 г.):

Ella quiere beber, ella quiere bailar

Su novio la dejó y lo quiere olvidar

Ella se entregó y el tipo le falló

В данной песне говорящие повествуют о девушке, которая переживает болезненный разрыв со своим парнем. Молодой человек стал инициатором завершения отношений, о чём говорится в строке *Su novio la dejó y lo quiere olvidar*, содержащей глагол в прошедшем завершённом времени *dejó* с семантикой покидания и прямым дополнением *la*, в связи с чем девушка желает забыть его (глагол *olvidar*). Кроме того, данный контекст конкретизируется в следующей строке *Ella se entregó y el tipo le falló*, где говорится о том, что героиня песни была предана своему возлюбленному (возвратный глагол со значением «отдаваться» *se entregó*), а парень, для номинации которого в этот раз используется сленговая лексема *tipo* (чувак), подвёл её (глагол *falló* со значением «совершить ошибку или потерпеть неудачу»). Предложение с синтаксическим параллелизмом *Ella quiere beber, ella quiere bailar* указывает на способ, с помощью которого референт хочет забыть о молодом человеке, выраженный глаголом *quiere* с семантикой желания, инфинитивами с семантикой употребления алкоголя *beber* (***beber*** – *ingerir bebidas alcohólicas* [Real Academia Española, 2024]) и *bailar*,

вербализующим танцы (*bailar* – *ejecutar movimientos acompasados con el cuerpo, brazos y pies* [Там же]).

Другой пример этой же характеристики представлен в строках песни Джея Сортеса, Джея Бальвина и *Bad Bunny* «No Me Conoce» (2019 г.):

Cuando quiere bailar, el dembow la azota

Ella se pone loca

Ella lo que quiere es peinarse y arreglarse

Llega a la disco a soltarse

Процитированный отрывок описывает эффект, который танцы производят на девушку, желающую отпустить прошлые отношения, что актуализируется в строке *Llega a la disco a soltarse*, содержащей глагол *llega* с семантикой прибывания, наречие места *a la disco* (*discoteca* – *local público donde sirven bebidas y se baila al son de música* [Real Academia Española, 2024]) и сочетание предлога цели *a* с возвратным глаголом *soltarse* («освободиться»). Так, в строке *Cuando quiere bailar, el dembow la azota*, представляющей собой условное предложение с временным союзом *cuando*, говорящие утверждают, что, когда девушка хочет танцевать, её захватывает (глагол *azota*) ударный ритм бита *дембоу*, выраженного латиноамериканским регионализмом *dembow*. Далее, с помощью глагола изменения состояния в форме третьего лица единственного числа *se pone* и прилагательного *loca* (сумасшедшая) певцы подразумевают, что музыка и танцы заставляют девушку «сойти с ума».

Широко распространённая в настоящее время проблема объективизации женщин, заключающаяся в потребительском отношении к ним как к объекту для сексуальной эксплуатации, наиболее ярко представлена в песнях исполнителей-мужчин испаноязычного песенного дискурса и формирует характеристику женщины как сексуального объекта. Повышенное сексуальное давление на женщин значительно ухудшает качество их жизни, приводя к формированию стереотипов и дискриминационных установок. Анализ песен показывает, что, стремясь получить сексуальное удовлетворение, мужчины в большинстве случаев не проявляют к женщине

уважение и пренебрегают концепцией взаимного согласия, что, в свою очередь, может рассматриваться как насилие. Причина проецирования такого отношения к женщине на массовую культуру, в частности, на музыку, может заключаться в патриархальности и традиционности испанского и латиноамериканского сообществ.

Данная характеристика манифестируется с помощью следующих языковых средств:

На лексическом уровне:

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих части тела (*culo, tetas, nalgas, booty, caderas*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих предметы одежды и нижнего белья (*el sostén, la falda, bikini, pants*);
- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих место сексуальных отношений (*en mi cama, en mi coche, en el club*);
- прецедентные имена известных женщин популярной культуры (*mover tu booty de Megan Thee Stallion, las nalgas de Kim K*);
- эвфемизмы, связанные с сексуальными отношениями (*pelear, hacer amor, comer, probar, tener, satisfacer, dar placer, ir a la cama*);
- вульгаризмы для обозначения сексуальных отношений (*chingar, cogerse, cular, follar, joder, tirarse*);
- обценная лексика и вульгаризмы с семантикой пренебрежительного обращения к женщине (*perra, zorra, puta*).

На синтаксическом уровне:

- побудительные предложения с призывом к интимным действиям (*desnúdate, quítate la ropa, acércate a mi pantalón, meneas las nalgas*).

В качестве примера рассмотрим строки песни Ромео Сантоса «Propuesta Indecente» (2013 г.):

¿Qué dirías si esta noche te seduzco en mi coche?

Que se empañen los vidrios y la regla es que goces

Si te faltó el respeto y luego culpo al alcohol

Si levanto tu falda

По сюжету данной песни адресант знакомится с девушкой, которую не знал до этого. В процитированном отрывке он выступает инициатором коммуникации и начинает своё обращение к адресату с вопроса *¿Qué dirías si esta noche te seduzco en mi coche?*, являющегося условным предложением. Главная часть *qué dirías* выражена глаголом в простом условном наклонении *dirías* и апеллирует к запрашиванию ответа девушки на предложение во второй части *si esta noche te seduzco en mi coche*, где используется глагол с семантикой соблазнения *seduzco* (*seducir* – *atraer físicamente a alguien con el propósito de obtener de él una relación sexual* [Real Academia Española, 2024]) в комбинации с прямым дополнением *te*, обстоятельством времени *esta noche* (этой ночью), обстоятельством места *en mi coche* (в моей машине). О том, что говорящий планирует склонить слушающего к физической близости, свидетельствует и словосочетание *levanto tu falda* в значении «подниму твою юбку». Таким образом, создаётся дискурсивный контекст, в котором автор предлагает слушающему встретиться для быстрого свидания в первый же день знакомства, не уделяя достаточно времени, чтобы лучше узнать друг друга, и вступить с ним в сексуальные отношения без обязательств. Продолжая свой монолог, участник коммуникации в лице певца спрашивает, какова будет реакция девушки, если он, находясь в состоянии алкогольного опьянения, будет относиться к ней грубо и не проявит уважение, что выражается условным предложением *Si te faltó el respeto y luego culpo al alcohol*, в составе которого глагол с семантикой невыполнения действия *faltó* в сочетании с лексемой *respeto*, обозначающей уважение, косвенным дополнением *te* и глагол *culpo* (винить) совместно с лексемой *alcohol*. Из данной строки можно сделать вывод, что говорящий пытается снять с себя ответственность за недостойное отношение к женщине, переложив всю вину на выпитый им алкоголь.

Другим примером, иллюстрирующим эту же характеристику образа женщины, может служить песня Ники Джема «Por El Momento» (2017 г.):

Y yo por el momento sigo con mi insistencia

¿Qué tal si esta noche vamos a mi cama y formamos un derroche?

Yo loco por tenerte en una habitación

Besándote y quitándote ese pantalón

В данном отрывке исполнитель с помощью вопроса *¿Qué tal si esta noche vamos a mi cama y formamos un derroche?*, являющимся условным предложением, задаёт в адрес девушки вопрос о наличии у неё желания вступить с ним в интимную связь сегодня ночью. Это выражается в обстоятельстве времени *esta noche*, а также за счёт глагола *vamos* с семантикой движения в сочетании с предлогом места *a* и лексемой *cama* (кровать). Данный дискурсивный контекст выступает эвфемизмом к сексуальным отношениям и метонимически заменяет прямое их упоминание в тексте песни, так как, вероятно, говорящий опасается, что чрезмерная прямолинейность и откровенность могут отпугнуть реципиента, в котором он заинтересован. Исходя из тех же убеждений, говорящий, повествуя о сексуальном влечении к слушающему, употребляет фразеологизм *(estar) loco por* с семантикой сильного желания, а также эвфемизм *tener* с прямым дополнением *te*, относящийся к сексуальным отношениям. В конце приведённого отрывка можно выделить два герундия с дополнением *te*: *besándote* и *quitándote (ese pantalón)*, содержащие действия, которые исполнитель желает совершить с девушкой. При этом первый герундий имеет семантику «целовать», а второй, в сочетании с лексемой *pantalón* из лексико-семантической группы предметов одежды, передаёт намерение коммуниканта оголить нижнюю часть тела девушки, сняв с неё брюки (*quitar – retirar del cuerpo una prenda de vestir* [Real Academia Española, 2024]). Характеризуя данный диалог, певец отмечает, что он настойчив в своих словах, что отражает строка *Y yo por el momento sigo con mi insistencia*, в которой выделяется сочетание предлога *con* и существительного *insistencia* с семантикой упорства. Другими словами, можно

сделать вывод о том, что Ники Джем сам признаётся в склонении референта в виде героини песни к сексуальным отношениям.

Последней выделенной нами характеристикой образа женщины в песнях исполнителей-мужчин стал сложный характер. Под данным собирательным термином мы объединили те часто встречающиеся особенности поведения женщин, которые препятствуют налаживанию межличностных отношений. Среди них, например, переменчивость настроения, сложность в построении и поддержании коммуникации, периодическое проявление грубости и агрессии, неискренность в словах и поступках.

Данная характеристика находит отражение в следующих лексических средствах:

- лексико-семантическая группа существительных, обозначающих обман (*ilusión, ficción, engaño, decepción*);
- глаголы, указывающие на плохое отношение (*maltratar, insultar, ofender*);
- контекстные антонимы, демонстрирующие двойственность характера женщины (*buena u mala, ángel y demonio, santa y diabla*).

Перейдём к примеру, взятому из песни мексиканского исполнителя Ивана Корнехо «Aquí Te Espero» (2023 г.):

Quién crees que eres maltratándome así
Piensas que soy un pendejo haciendo todo por ti
No te aproveches de mí, sabes que tienes poder
Tú tienes todo el control, yo casi no puedo ver
Tú sabes muy bien lo que es
Te encanta destruirme

В данной песне говорящий повествует о своей первой любви – девушке, к которой он испытывал сильные, глубокие чувства, однако этот период его жизни принёс ему серьёзные душевные страдания. Описывая абьюзивность данных отношений, адресант в изъяснительном придаточном предложении *que soy un pendejo haciendo todo por ti* употребляет вульгаризм *pendejo*

оскорбительного характера (*pendejo* – *tonto, estúpido* [Real Academia Española, 2024]), имея в виду, что таким его считает бывшая возлюбленная, несмотря на то, что он стремился сделать для неё всё возможное (герундий *haciendo* с семантикой выполнения действия в комбинации с определительным местоимением целостности *todo* и прямым дополнением *por ti*, указывающим на слушающего). Следующий далее отрицательный императив *no te aproveches de mí* с возвратным глаголом *te aproveches* с семантикой приближения, а также дополнением *de mí* является речевым актом просьбы не подходить близко и отражает опасения исполнителя находиться рядом с девушкой. Это аргументируется в предложениях *sabes que tienes poder* и *tú tienes todo el control, yo casi no puedo ver*, в которых мужчина заявляет, что референт в лице женщины имеет над ним власть и контроль, что актуализируется в изъяснительном придаточном *sabes que tienes poder*, где существительное *poder* маркирует власть. Предложение *tú tienes todo el control* с определительным местоимением *todo* с семантикой целостности для усиления значения дублирует и подтверждает эту же идею. Кроме того, строка *Quién crees que eres maltratándome así* содержит герундий *maltratando*, имеющий семантику «относиться к кому-либо с жестокостью» (*maltratar* – *tratar con crueldad, dureza y desconsideración a una persona* [Real Academia Española, 2024]), с прямым дополнением *me*, а также наречие образа действия *así*, которое указывает на упомянутые выше действия. Подводя итог, говорящий делает вывод, что его бывшей девушке доставляет удовольствие причинять ему сильную боль, что выражается через глагол *te encanta* с семантикой сильного влечения и комбинацию использованного метафорически инфинитива *destruir* (разрушать, уничтожать) с прямым дополнением *me*. Исходя из сказанного, данный отрывок складывает впечатление о возможности женщины манипулировать мужчиной и проявлять по отношению к нему безжалостность.

Таким образом, обращение к песням представителей испаноязычного песенного дискурса позволяет выделить такие характеристики образа

женщины как внешняя красота и привлекательность, женщина как объект любви, желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению, женщина как сексуальный объект и сложный характер. Для их репрезентации используются языковые средства различных уровней языка, из которых на лексическом уровне выделяются лексемы определённых лексико-семантических групп и полей, оценочные прилагательные, прецедентные имена, вульгаризмы, обценная лексика, на синтаксическом – побудительные предложения, перифраз, обращения, превосходная степень прилагательных и др., на стилистическом – сравнения, метафоры, гиперболы, эпитеты и др.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

В ходе практической части исследования установлено, что образ женщины активно репрезентируется в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах. Для изучаемых дискурсов общими характеристиками образа женщины, вне зависимости от гендера исполнителя, являются внешняя красота и привлекательность, а также склонность к отклоняющемуся поведению.

Внешняя красота и привлекательность манифестируются на лексическом уровне в песенном дискурсе обеих лингвокультур в основном с помощью позитивно окрашенных оценочных прилагательных (*gorgeous, precious, bella, hermosa*), прецедентных имён известных красивых женщин (*Audrey Hepburn, Marilyn Monroe*), элитных брендов одежды и аксессуаров (*Fendi, Balenciaga, Rolex*), среди женщин популярно обращение к лексико-семантической группе атрибутов и ритуалов красоты (*lipstick, makeup, perfume*), предметов гардероба (*dress, heels*), для испаноязычных песен характерны диминутивы (*miñequita, carita, ojitos*). Синтаксический уровень представлен прилагательными в превосходной степени в мужских песнях англоязычного дискурса (*the prettiest*). На стилистическом уровне встречаются сравнения для отождествления женщины с условным эталоном красоты (*shining so hard like a Grammy, modelo como Hadid*), мужчины в испаноязычном дискурсе употребляют также эпитеты (*sonrisa de un brillante*).

Склонность к отклоняющемуся поведению на лексическом уровне в песенном дискурсе обеих лингвокультур в основном выражена средствами семантического поля «Вредные привычки» (*a shot, a joint, to smoke, beber*), лексико-семантической группы спиртных напитков (*tequila, whiskey, vermu*), сленговыми выражениями, обозначающими опьянение (*to get wasted, to be faded, estar al garete*); а также англоязычными эвфемизмами для обозначения алкоголя, запрещённых веществ и людей с зависимостями (*dope, brick, user, taker*). На синтаксическом уровне в песнях женщин встречаются

побудительные предложения с призывом к употреблению алкоголя (*let's pour another drink, saca la botella*). Составляющая «желание развлечений» является эксклюзивной для испаноязычного дискурса и репрезентируется средствами семантического поля «Развлечения» (*discoteca, fiesta*) и глаголами со значением танцевальных движений (*rumbear, bailar*).

В качестве общих для песен женщин, представляющих оба дискурса, были отмечены характеристики «независимость и самодостаточность», а также общие по содержанию «состояние влюблённости» и «способность любить».

Независимость и самодостаточность репрезентируются на лексическом уровне в англоязычном песенном дискурсе с помощью фразеологизмов и сленга с семантикой безразличного отношения (*I'm over you, you're crossed out, I don't give a damn*), а также прецедентных имён известных сильных женщин (*Cleopatra, Joan of Arc*). В число выделенных синтаксических средств обоих дискурсов входят отрицательные предложения, указывающие на свободу и самостоятельность (*I don't belong to anyone, I'm not your girl, no te necesitaba, no soy mujer de nadie*), англоязычные женщины также используют побудительные предложения, обращённые к мужчине (*set me free, don't chase me*), и предложения с модальными глаголами, отражающими физические возможности (*I can buy myself flowers*). Стилистический пласт в англоязычном песенном дискурсе представлен метафорами и аллюзиями, указывающими на сепарированность женщины, в испаноязычном – сравнениями, маркирующими её свободу (*es mejor quedarme sola*).

Способность любить и состояние влюблённости отличаются только кругом возможных референтов, поскольку в испаноязычном дискурсе адресатом выступил не только мужчина, но и члены семьи женщины. Общими на лексическом уровне для обоих дискурсов стали лексемы семантического поля «Любовь» (*love, heart, amor, corazón, querer, enamorar de*). Побудительные предложения для призыва к близости (*put your hand on mine, abrázame*) наблюдаются на синтаксическом уровне в песенных дискурсах

обеих лингвокультур, обращения выявлены только в англоязычных песнях (*honey, baby, love*). Стилистические языковые средства в песнях на английском языке включают метафоры и гиперболы для передачи интенсивности чувств (*you're my light and sun, I'd die to make you proud*), испаноязычный дискурс отличается эпитетами этой же направленности (*amar hasta raíz*).

Общими для песен исполнителей-мужчин обоих изучаемых дискурсов стали характеристики женщины как объекта любви и как сексуального объекта.

Восприятие женщины как объекта любви манифестируется в англоязычном песенном дискурсе на лексическом уровне в основном с помощью фразеологизмов, передающих уникальность любимой женщины (*you're second to none*), и фразовых глаголов, указывающих на чувство влюблённости (*to fall for, to have a crush on*), в испаноязычном – с помощью средств семантического поля «Любовь» (*amor, beso, adorar, querida*). Синтаксический уровень представлен обращениями (*darling, sweetheart, mi vida, mi cielo*), англоязычные песни содержат также эмфатические конструкции (*you're the one thing that I'm living for*) и придаточные предложения для передачи влияния любимой женщины на мужчину (*when I'm with my baby, all the bad things disappear*). В испаноязычном дискурсе встречаются конструкции с глаголами в сослагательном наклонении и перифразом для выражения пожеланий и обещаний (*te juro que te de todo, quiero que no te falte nada, te voy a dar mi tiempo*). Стилистические средства, используемые в обоих дискурсах, – сравнения, отражающие превосходство любимой женщины (*I can't find nobody else as good as you, como tú no hay dos*), а также метафоры и гиперболы для передачи глубины и серьёзности чувств (*I'd walk through the fire for you, you're my everything, se me paró el corazón, me robaste el corazón*).

Характеристика «женщина как сексуальный объект» на лексическом уровне в обоих дискурсах актуализируется за счёт обценной лексики с семантикой пренебрежительного отношения (*whore, slut, zorra, puta*),

эвфемизмов и вульгаризмов, связанных с сексуальными отношениями (*to go high and slow tempo, to get dirty, hacer amor, chingar*) лексико-семантической группы частей тела (*booty, hips, nalgas, caderas*), а также предметов одежды и нижнего белья (*skirt, pants, bikini, sostén*). Средствами синтаксического уровня выступают побудительные предложения, призывающие к интимным действиям (*get naked, drop it low, quítate la ropa, menea las nalgas*).

Общими по своему содержанию для песен мужчин в обоих изучаемых дискурсах стали характеристики сложного характера и жестокости женщины. При их актуализации на лексическом уровне в обоих песенных дискурсах можно отметить единицы лексико-семантического поля «Обман» (*engaño, ficción, false, to pretend*) в англоязычном дискурсе были также выделены лексемы семантического поля «Боль» (*pain, to hurt, wound, sick*). Глаголы с указанием на плохое отношение встречаются только в испаноязычных песнях (*maltratar, insultar*). Стилистический пласт англоязычных песен отличается метафорами и гиперболами, описывающими душевную травму (*you watch me bleed, made my heart break*).

Среди уникальных для песен женщин англоязычного песенного дискурса выделены характеристики успешности и уверенности в себе, а также склонности к внутренней мизогинии. Успешность и уверенность в себе находят лексическое выражение в лексико-семантической группе предметов роскоши (*diamond, yacht*), рода деятельности (*singer, model*), лексико-семантическом поле «Бизнес и финансы» (*a deal, a deposit, to fund, to set up*), прецедентных именах элитных брендов одежды, украшений, аксессуаров и др. (*Chanel, Cartier, Maybach*), известных успешных личностей (*Michelle Obama, Bill Gates*), фразеологизмах с семантикой достижений (*to go far*) и сленговых существительных с семантикой денег (*ice, cash*). На синтаксическом уровне отмечены сложноподчинённые предложения, передающие высокую самооценку (*I know what I'm worth, I love who I am*). Сравнения, демонстрирующие уверенность в себе, входят в число стилистических средств (*I'm feeling like a 10*). Склонность к внутренней мизогинии на лексическом

уровне репрезентируется через обценную лексику и вульгаризмы с семантикой пренебрежительного отношения (*bitch, rat, trash*) и негативно окрашенных оценочных прилагательных (*dumb, boring*), а на уровне стилистики – за счёт сравнений для передачи идеи превосходства (*I'm hotter than them hoers*).

Среди уникальных для песен женщин испаноязычного песенного дискурса выделяются характеристики «преданность и верность» и «эмоциональность». Преданность и верность манифестируются на уровне лексики посредством глаголов с семантикой обещания (*prometer, jurar, comprometerse*). Эпитеты, указывающие на вечную верность, являются средствами стилистического уровня (*toda la eternidad, hasta morir*). Эмоциональность в песнях испаноязычных женщин является разносторонним явлением. Ревность как сторона эмоциональности реализуется на лексическом уровне за счёт местоимений и прилагательных для указания на «чужого» (*la otra, la nueva*), а на стилистическом уровне – через сравнения для демонстрации превосходства (*merece menos que yo*). Страстность на лексическом уровне получает репрезентацию за счёт эвфемизмов и вульгаризмов, связанных с сексуальными отношениями (*tocarse, hacer rico, cogerse*), на синтаксическом уровне – за счёт побудительных предложений с просьбами интимного характера (*házme el amor, aprétame*).

Среди уникальных для песен мужчин, представляющих англоязычный песенный дискурс, можно назвать характеристику «меркантильность», которая манифестируется на лексическом уровне за счёт средств лексико-семантической группы предметов роскоши (*ring, diamond, necklace*), прецедентных имён элитных марок автомобилей, брендов одежды и др. (*Lamborghini, Gucci, Hermès*), топонимов мировых столиц шопинга (*Paris, Milan*) и сленговых синонимов с семантикой денег (*loot, cheese, racks*). Предложения с прямой речью женщины, связанные с денежными тратами, относятся к синтаксическому уровню (*I need money, put my name on your account*).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Тема настоящего исследования является актуальной в связи с недостаточной изученностью гендерного конструирования в песенном дискурсе, возрастающей ролью песни как формы искусства, способной к транслированию определённых идеологических концепций, а также повышенным вниманием к репрезентации женщин в медиaprостранстве.

Исходя из актуальности данной исследовательской работы, её целью является выявление и систематизация характеристик образа женщины, которые получают свою репрезентацию на уровне языковых средств, в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах.

Для достижения поставленной цели одной из задач послужило раскрытие основных теоретических понятий. До разработки научного понятия гендера учёные-философы, социологи, психологи, начиная с античности, интересовались связью пола человека с его речью и поведением. Дихотомия «мужское-женское» также зародилась у истоков науки и до XIV века между данными составляющими не наблюдалось равенства. Частичная либерализация науки породила необходимость проведения гендерных исследований.

Между понятиями биологического пола как врождённой характеристики человека и гендера как продукта человеческого мышления, разграничивающего социальные значения маскулинности и фемининности, необходимо проводить чёткую грань. Гендер трактуется как социокультурный конструкт, связанный с приписыванием индивиду определённых качеств на основе его биологического пола. Динамичный темп развития лингвистических исследований гендера поспособствовал выделению гендерной лингвистики в отдельную науку.

Другим ключевым термином для данной работы является песенный дискурс. Песенный дискурс является востребованной областью знаний, но не отличается большим количеством исследований. Его декодирование прочно

опирается на контекст, а также на представления слушателя о мире, его интенции и суждения. В рамках нашей работы под песенным дискурсом мы понимаем текст в совокупности с контекстами его создания и интерпретации, включая эффект, производимый им на слушающего в определённом историко-культурном контексте. К функциям песенного дискурса относятся эмотивная, конативная, поэтическая, референтивная, фатическая, развлекательная. В число характеристик песенного дискурса, обуславливающих его специфику, входят креолизованность, диалогичность и интертекстуальность.

В число задач практической части исследования входило выявить и систематизировать характеристики образа женщины, а также описать их языковую репрезентацию в текстах песен исполнителей-женщин и исполнителей-мужчин в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах. Проведённый анализ песенного материала показал, что конструирование образа женщины отличается не только в зависимости от особенностей изучаемых лингвокультурных сообществ, но и от гендерной принадлежности исполнителя песни.

В англоязычном песенном дискурсе в текстах песен женщин наиболее часто репрезентируемыми характеристиками выступают «влюблённость», «независимость и самодостаточность», «внешняя красота и привлекательность», наименее часто репрезентируемыми – «успешность и уверенность в себе», «склонность к внутренней мизогинии», «склонность к отклоняющемуся поведению». В текстах песен мужчин, в свою очередь, наиболее часто репрезентируемыми составляющими образа женщины являются «женщина как объект любви», «женщина как сексуальный объект», «внешняя красота и привлекательность», наименее часто репрезентируемыми – «склонность к отклоняющемуся поведению», «жестокость», «меркантильность».

В испаноязычном песенном дискурсе в текстах песен женщин к наиболее часто репрезентируемым относятся характеристики «эмоциональность», «внешняя красота и привлекательность», «желание

развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению», к наименее частотным – «независимость и самодостаточность», «способность любить», «преданность, верность». В текстах песен мужчин, в свою очередь, среди наиболее часто репрезентируемых представляется возможным выделить следующие составляющие образа женщины: «женщина как сексуальный объект», «внешняя красота и привлекательность», «женщина как объект любви», среди наименее часто репрезентируемых – «желание развлечений и склонность к отклоняющемуся поведению», «сложный характер».

В ходе исследования было выявлено, что образ женщины в песенном дискурсивном пространстве обеих изучаемых лингвокультур актуализируется в отдельных характеристиках, которые, в свою очередь, репрезентируются на трёх языковых уровнях: лексическом, синтаксическом и стилистическом. Уровневая модель позволила разделить выявленные языковые средства манифестации образа женщины и систематизировать их в отдельные группы.

По результатам исследования, лексический уровень языка выступил самым репрезентативным. Основными лексическими средствами при этом являются лексемы определённых лексико-семантических групп и полей, синонимы и антонимы, оценочные прилагательные, прецедентные феномены, фразеологизмы, фразовые глаголы, обценная лексика, вульгаризмы, эвфемизмы, сленговые выражения, диминутивы.

Среди основных синтаксических средств были выделены степени сравнения прилагательных, обращения, побудительные предложения, конструкции с модальными глаголами, с глаголами в будущем времени, с глаголами в сослагательном наклонении, отрицательные предложения, придаточные предложения цели, причины и времени, условные предложения, перифраз.

Стилистические средства встречаются реже других и включают сравнения, эпитеты, метафоры, гиперболы и аллюзии.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод о женщинах, представляющих англоязычную лингвокультуру, как более сдержанных и

сосредоточенных на себе, в то время как для представительниц испаноязычной лингвокультуры характерна экспрессивность и экстравертированность. Данное заключение также соответствует национально-культурным особенностям женщин-носителей рассматриваемых языков.

Дальнейшие перспективы исследования включают изучение диахронического аспекта репрезентации образа женщины в англоязычном и испаноязычном песенных дискурсах, а также рассмотрение языковой репрезентации образа мужчины в данных дискурсах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева Н.А. Особенности реализации текстовых категорий в креолизованном тексте песни (на материале англоязычных песен в стиле кантри): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. СПб., 2013. 26 с.
2. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Academia, 2003. 129 с.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс: Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
4. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык или речь? // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы Музыкознания». 1996. Вып. 8. С. 15–39.
5. Воронина О.А. Конструирование и деконструкция гендера в современном гуманитарном знании // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2019. Вып. 1. С. 5–16.
6. Горошко Е.И. Гендерная проблематика в языкознании // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие: в 2-х ч. / под ред. И. Жеребкиной. СПб.: Алетейя, 2001. С. 508–542.
7. Горошко Е.И. Языковое сознание: гендерная парадигма. Харьков: Инжек, 2003. 440 с.
8. Дреева Д.М., Болатов Т.А. Способы реализации поэтической и эмотивной функций языка в современном англоязычном песенном дискурсе // Язык и культура. 2023. Вып. 63. С. 60–76.
9. 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. Нижний Новгород, 2012. 24 с.
10. Дуняшева Л.Г. Песенный дискурс как объект изучения лингвокультурологии // Актуальные проблемы романских языков и

современные методики их преподавания: материалы междунар. науч.-практ. конф. Казань: Хэтер, 2015. С. 190–197.

11. Жеребкин С.В. Гендерная проблематика в философии // Введение в гендерные исследования: учеб. пособие. Харьков: ХЦГИ, 2001. С. 390–426.

12. Жукова Г.К. Репрезентация национального в европейском музыкальном дискурсе: дис. ... канд. философ. наук: 09.00.13. СПб, 2011. 189 с.

13. Каменская О.Л. Гендергетика – междисциплинарная наука // Тезисы докладов второй междунар. конф. «Гендер: язык, культура, коммуникация». М.: МГЛУ, 2001. С. 62–63.

14. Картушина Е.А. Гендерные аспекты фразеологии в массовой коммуникации: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Ижевск, 2003. 175 с.

15. Кипервар Е.А., Севелова М.А. Предпосылки зарождения представлений о гендере в античной философии // Омский науч. вестн. 2012. Вып. 3. С. 82–84.

16. Кирилина А.В. Гендер: лингвистические аспекты. М.: Институт социологии РАН, 1999. 200 с.

17. Кирилина А.В. Гендерные аспекты языка и коммуникации: дис. док. филол. наук: 10.02.19. М., 2000а. 330 с.

18. Кирилина А.В. Гендерные исследования в зарубежной и российской лингвистике (философский и методологический аспекты) // Отечественные науки и современность. 2000б. Вып. 4. С. 138–143.

19. Кирилина А.В. Новый этап развития отечественной лингвистической гендерологии // Гендерные исследования и гендерное образование в высшей школе: материалы междунар. науч. конф. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2002. С. 238–242.

20. Кирилина А.В. Лингвистические гендерные исследования / А.В. Кирилина, М.В. Томская. М.: Отечественные записки, 2005а. Вып. 2. С. 35–40.

21. Кирилина А.В. Гендер и язык / под ред. А.В. Кирилиной. Московский гос. лингвистический университет; Лаборатория гендерных исследований. М.: Языки славянской культуры, 2005б. 624 с.
22. Кирова А.Г. Развитие гендерных исследований в лингвистике // Вестник ТГПУ. 2009. Вып. 8 (86). С. 138–140.
23. Кострюкова О.С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном и стилистическом аспектах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2007. 251 с.
24. Кубрякова Е.С. О термине «дискурс» и стоящей за ним структуре знания // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: РАН, 2005. С. 23–24.
25. Кучукова Л.П. Грамматическая характеристика народно-песенного лирического дискурса (на материале немецких и русских внеобрядовых голосовых песен): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Тверь, 2004. 20 с.
26. Лазутина Т.В. Язык музыки: монография / Т.В. Лазутина; Рос. филос. о-во, Межвуз. центр проблем гуманитар. и соц.-полит. образования при Урал. гос. ун-те им. А.М. Горького, Тюменский гос. нефтезаг. ун-т; под науч. ред. В.В. Ким. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008. Вып. 39. 191 с.
27. Макшакова М.В. Гендер в современной лингвистике / М.В. Макшакова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей по материалам III Всероссийской науч. конф. молодых ученых с межд. участием. Екатеринбург: УрФУ, 2013. С. 7–12.
28. Мурашова Л.П., Правикова Л.В. Критический анализ гендерных исследований в зарубежной лингвистике // Язык и культура. 2016. Вып. 1 (33). С. 33–42.
29. Николаева Т.М. Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике. 1978. Вып. 8. С. 467–471.

30. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Полное собр. соч.: В 13 томах. Т. 4. М.: Культурная революция, 2007. 432 с.
31. Пашкова Е.А. Песенный дискурс в общем контексте культуры / Е.А. Пашкова. Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2018. Вып. 27 (213). С. 184–186.
32. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара, 2005. 183 с.
33. Потапчук М.А. Песенный дискурс как коммуникативный процесс / М.А. Потапчук // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. 2013. Вып. 2. С. 140–143.
34. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или О воспитании / пер. с фр. П.Д. Первова / под ред. Г.Н. Джибладзе. М.: Педагогика, 1981. 815 с.
35. Сидорская И.В. «Образ» или «имидж» страны: что репрезентируют СМИ // Актуальные проблемы исследования коммуникационных аспектов PR-деятельности и журналистики: сб. материалов науч. семинара. Псков: Псковский гос. ун-т, 2015. С. 64–84.
36. Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия: коллективная монография. М.: Высшая школа, 1990. С. 180–186.
37. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века: сб. статей / под. ред. Ю.С. Степанова. М.: Институт языкознания РАН, 1995. С. 35–73.
38. Рыжова Л.П. «Французская школа» анализа дискурса // Тверской лингвистический меридиан. 1998. Вып. 1. С. 118–136.
39. Халеева И.И. Гендер как интрига познания // Гендерный фактор в языке и коммуникации / под ред. И.И. Халеевой. Иваново, 1999. С. 5–9.
40. Хитрук Е.Б. Гендерная проблематика в современной философии: учебное пособие. Томск: ТГУ, 2015. 60 с.

41. Черемисин А.М. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Тамбов, 2004. 162 с.
42. Чумаков В.И. Гендерология и феминология: учебно-методическое пособие для студентов по специальности «Социальная работа в системе здравоохранения» / В.И. Чумаков. Волгоград: Изд-во ВолГМУ, 2010. 147 с.
43. Шведова И.Р. Музыкальный дискурс как актуализация эзотерического // Язык и межкультурная коммуникация. Великий Новгород: Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого, 2011. С. 115–120.
44. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Волгоград, 2009. 20 с.
45. Янченко Я.М. Лингвистический аспект исследований песенного дискурса: актуальность и многоаспектность // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2019. Т. 10. Вып. 115. С. 28–35.
46. Янченко Я.М. Хип-хоп дискурс как способ репрезентации субкультуры хип-хопа: концептуальный и социолингвистический аспекты: дис. ... канд. филол. наук: 5.9.8. Красноярск, 2024. 178 с.
47. Aleshinskaya E. Key Components of Musical Discourse Analysis // Research in Language. 2013. 11 (4). P. 423–444.
48. Billboard [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.billboard.com/> (дата обращения: 22.05.2024).
49. Coates J. Women, Men and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language. London: Longman, 1993. 228 p.
50. Coates J. Women, Men, and Language: A Sociolinguistic Account of Gender Differences in Language. 3rd edition. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004. 245 p.
51. Dukes R.L., Bisel T.M., Borega K.N., Lobato E.A., Owens M.D. Expressions of Love, Sex, and Hurt in Popular Songs: A Content Analysis of All-time Greatest Hits // The Social Science Journal. 2003. 40 (4). P. 643–650.

52. Eckert P., McConnell-Ginet S. *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 378 p.
53. Gallee J. *Are Love Songs Lyrically Gendered? A Content Analysis of Gender-Specific Speech Features in Song Lyrics*. Wellesley, 2016. 256 p.
54. Genius [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://genius.com/> (дата обращения: 13.04.2023).
55. Lakoff R. *Language and Woman's Place* / ed. by M. Bucholtz. New York: Harper&Row, 2004. 83 p.
56. Shapiro J. *Anthropology and The Study of Gender* // *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 1981. 64 (4). P. 446–465.
57. Shazam [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.shazam.com/ru> (дата обращения: 27.04.2024).
58. Talbot M. *Language and Gender: An Introduction*. Cambridge: Polity, 1998. 257 p.
59. Tannen D. *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Morrow, 1990. 330 p.
60. Tannen D. *Introduction* // *Gender and Discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994. P. 3–17.
61. van Dijk T. A. *Critical Discourse Analysis*. In D. Tannen, D. Schiffrin, & H. Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell, 2001. P. 352–371.
62. West C., Zimmerman D. *Doing Gender* // *Gender and Society*. 1987. Vol. 1. P. 125–151.
63. YouTube Music [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://music.youtube.com/> (дата обращения: 16.05.2024).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс]. 2024.
URL: <https://dictionary.cambridge.org/> (дата обращения: 01.04. 2024).
2. Collins Dictionary [Электронный ресурс]. 2024.
URL: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 02.05.2024).
3. Diccionario de la lengua española de Real Academia Española [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.rae.es/> (дата обращения: 20.05.2024).
4. Longman Dictionary of Contemporary English [Электронный ресурс]. 2024. URL: <https://www.ldoceonline.com/> (дата обращения: 28.04.2024).
5. Urban Dictionary [Электронный ресурс]. 2024.
URL: <https://www.urbandictionary.com/> (дата обращения: 17.04.2024).

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра теории германских и романских языков и прикладной лингвистики

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 О.В. Магировская

« 26 » июня 2024 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

45.03.02 Лингвистика

**ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ
В ПЕСЕННОМ ДИСКУРСЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И ИСПАНСКОГО
ЯЗЫКОВ)**

Научный руководитель



ст. преп. каф.

ТГРЯиПЛ

Я.М. Янченко

Выпускник



В.В. Бибик

Нормоконтролер



Д.М. Тербалян

Красноярск 2024