

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный профессионально-педагогический университет»
Институт психолого-педагогического образования
Кафедра германской филологии

К ЗАЩИТЕ ДОПУСКАЮ:
Зав. кафедрой ГФ
_____ Б.А. Ускова
«15» июня 2017 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ВЕДУЩИЕ КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ ПЕСЕННОГО ДИСКУРСА
ГРУППЫ PINK FLOYD НА МАТЕРИАЛЕ АЛЬБОМА «THE WALL»**

Исполнитель:

Обучающаяся группы № ИА-403

(подпись)

Зюкова В. А.

Руководитель:

(подпись)

Шустрова Е. В.

д-р. филол. наук, профессор

Нормоконтролер:

(подпись)

Фоминых М. В.

доцент кафедры герман.
филологии, к.п.н., доцент

Екатеринбург 2017

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	6
1.1 Основные подходы к трактовке термина «концепт» и «концептуальная модель»	6
1.2 Основные подходы к трактовке термина «дискурс».....	12
1.3 Теоретические аспекты понятия «песенный дискурс»	15
1.4 Основные методики когнитивных исследований.....	18
1.4.1 Специфика песенного текста как креолизованного текста.....	19
1.4.2 Специфика песенного текста как художественного и поэтического текста	22
1.4.3 Структура понятия «концепт» и методы его изучения	27
Выводы по главе 1.....	34
ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ МЕТАФОРИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН ГРУППЫ PINK FLOYD.....	35
2.1 Концептуальный анализ песенного дискурса альбома The Wall.....	35
2.1 Классификация концептов песенного дискурса альбома The Wall.....	58
Выводы по главе 2.....	67
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	68
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	70
ПРИЛОЖЕНИЕ	76

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время английский язык занимает главенствующее место в мире. Миллионы людей разных стран мира говорят на английском языке каждый день – они ведут на нём переговоры на работе, обучаются в англоязычных колледжах и университетах, общаются через социальные сети с друзьями-иностранцами. Сейчас английский язык незаменим. Поэтому, вот уже на протяжении почти века, так популярен именно англоязычный песенный дискурс.

Мы слушаем песни каждый день и не редко интерпретируем отдельные слова или выражения неправильно, тем самым искажая смысл всего текста. Если углубиться в содержание песни, можно обнаружить в ней скрытый смысл, передаваемый через различные стилистические приёмы, самые редкие значения слов, посредством чего осуществляется воздействие на слушателя. Именно поэтому песни – отличный материал для лингвокультурологического анализа.

Актуальность данной работы заключается в возрастающем интересе исследователей концептуальных моделей в англоязычном песенном дискурсе. Ведь так важно правильно и корректно интерпретировать основные концепты авторов песенного дискурса.

Как правило, данная тематика имеет весьма узкую направленность и не располагает обширным фондом исследований. Это связано, в первую очередь, с огромным разнообразием жанров музыки, и как следствие, самого песенного дискурса. С течением времени меняется и музыка и язык, и каждый год материал для подобных исследований пополняется. Исследованием концептуальных моделей занимались такие учёные, как Дж. Лакофф, М. Джонсон, В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин, И. А. Стернин и другие. В настоящее время уже на базе их многолетних исследований анализируется всё большее и большее количество материала различных видов дискурса.

Материал исследования был получен путем сплошной и репрезентативной выборки из песенного дискурса группы Pink Floyd и составил 26 контекстов.

Объектом исследования в работе являются ведущие концептуальные модели песенного дискурса Pink Floyd.

Предмет исследования: языковое наполнение ведущих концептуальных моделей альбома «The Wall» группы Pink Floyd

Цель работы заключается в исследовании особенностей языкового наполнения ведущих концептуальных моделей текстов песен группы Pink Floyd на материале альбома The Wall.

Исходя из цели исследования, формируются следующие **задачи работы:**

- изучить теоретические особенности концепта\концептуальной метафоры в лингвистике;
- рассмотреть основные теоретические особенности терминов «дискурс» и «песенный дискурс»;
- проанализировать подходы к изучению текста;
- рассмотреть структуру концепта;
- провести концептуальный анализ песен альбома The Wall;
- провести систематизацию концептов песен альбома The Wall.

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем представлен ряд частных наблюдений и выводов по ведущим концептуальным моделям, сделанных в результате анализа песенного дискурса группы Pink Floyd на материале альбома The Wall.

В качестве основных **методов исследования** в работе были использованы сравнительный и описательный методы, реализованные через комплекс более частных методик и исследовательских приемов таких, как определение языкового наполнения концептуальных моделей и описание особенностей их проявления в песенном дискурсе.

Теоретической основой исследования послужили научные работы как отечественных (Е. Е. Анисимова, 2003; Э. В. Будаев, 2007, 2011;

С. Г. Воркачев, 2001; В. И. Карасик, 2002; Ю. Н. Тынянов; А. П. Чудинов, 2001, 2012), так и зарубежных специалистов (Т. А. Ван Дейка, 1995; М. Джонсон, 2004; Дж. Лакофф, 1980, 1987; М. Тернер, 1999, 2002;).

Теоретическая значимость заключается в том, что данное исследование дает материал для дальнейших теоретических обобщений, способствует разработке таких теоретических проблем, как взаимодействие языка и мышления, роль языка в экспликации и формировании картины мира (авторских интенций и т.д.), взаимодействие различных уровней языковой системы, а так же в определенном вкладе в дальнейшее развитие теории концептологии, в теорию сравнительно-сопоставительного языкознания и лексикологии.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы и основные положения работы могут использоваться в курсах лекций по сравнительному языкознанию, когнитивной лингвистике и лексикологии.

Апробация материала о ключевых аспектах теоретического характера исследования была проведена на XV-й Международной студенческой научно-практической конференции «Актуальные проблемы филологии и методики преподавания иностранных языков» 13 апреля 2017 года на базе РГППУ, в качестве статьи, опубликованной в сборнике научных трудов по материалам данной конференции.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, библиографического списка и приложения. Библиография состоит из 69 наименований, 8 из которых – англоязычные.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

В данной главе будут рассмотрены основные теоретические аспекты исследования, характеристика ключевых понятий и методик.

1.1 Основные подходы к трактовке термина «концепт» и «концептуальная модель»

Сейчас тот факт, что сознание человека метафорично, является в лингвистике общепризнанным. В последнее время термин «концепт» анализируют всё больше исследователей, каждый из которых вносит что-то своё в понимание этого термина. Многочисленные исследования, произошедшие в области изучения взаимодействия языка и анализирования человеком действительности, показали насколько может варьироваться понимание данного термина. Очевидно, что возможными причинами этого являются следующие: 1) сложность самого понятия; 2) виртуальность понятия – отсутствие его в мире «Реальное» и наличие лишь в мире «Идеальное»; 3) национальная самобытность; 4) индивидуальность формирования, которая зависит от уровня интеллектуального развития, воспитания, предполагающего формирование ценностных установок личности, жизненного опыта индивидуума, идеологии общества [Сафонова, 2003: 33]. Категорию концепта исследуют множество учёных самых разных в самых разных областях: философия, логика, психология и культурология. Термин «концепт» в наше время стал ведущим аспектом исследования в таких направлениях научной деятельности, как психолингвистика, лингвокультурология и когнитивная лингвистика.

Как отмечает В. И. Карасик, в лингвистике существует несколько подходов к пониманию концепта: лингвокогнитивный и лингвокультурный, которые не являются взаимоисключающими. Концепт как некое образование, связанное с сознанием индивида, является своеобразным выходом на концептосферу социума, то есть, в конечном счете, на культуру; а концепт как единица

культуры является фиксацией коллективного опыта (общества в целом), который становится достоянием индивида [Карасик, 2002: 139].

Концепт, прежде всего, это мыслительная категория, поэтому этот факт даёт большие возможности для толкования [Попова, 2007: 314]. Такие термины как «концепт» и следующий из него «концептуальная метафора» были впервые широко раскрыты в книге «Метафоры, которыми мы живём» Дж. Лакоффа и М. Джонсона. По мнению авторов, эти понятия носят скрытый характер, то есть не осознаются и не подвергаются какой-либо рационализации носителями языка в процессе коммуникации (что совершенно естественно: метафоры являются инструментом кодирования информации, следовательно, на них затрачивается минимум психических усилий, максимум – на собственно передачу информации). Концептуальные метафоры во многом определяют, моделируют наш образ мыслей, а следовательно, наше восприятие окружающего мира и поведение [Лакофф, Джонсон 2004: 256].

Существует несколько определений концепта, основанных на переносе номинаций из обыденной картины мира: «Концепты суммируют факты коллективного сознания, выступая в качестве дискретной единицы, которая хранится в национальной памяти носителей языка в вербально обозначенном виде» [Вардзелашвили 2004: 39-45]. «Концепт – сгусток культуры, то, как культура входит в человеческое сознание», считает представитель лингвокультурного подхода Ю. С. Степанов. Он же и утверждает, что «так же концепт является тем, что помогает человеку войти в культуру самому и даже влиять на неё» [Степанов, 1997: 824].

В вышеприведённых примерах термин «концепт» интерпретируется как объект физического мира, имеющий определённое агрегатное состояние. Также существует употребление термина «концепт», в котором он осознаётся как объект физического мира, помещённый в некое пространство или являющийся составной частью определённой области: «Из концептов составляется семантическое пространство языка» [Никишина, 2002: 5-7]. «Если предлагаемая Е. М. Верещагиным и В. Г. Костомаровым логосистема... локализуется в

языке,...то концепт находится в сознании», «...концепт лежит в сознании» [Карасик, 2001: 75-80].

«Концепт – оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания», «квант переживаемого знания» [Карасик, 2004: 390]. С. Г. Воркачев определяет концепт как «операционную единицу мысли», как «единицу коллективного знания (отправляющую к высшим духовным сущностям), имеющую языковое выражение и отмеченное этнокультурной спецификой» [Воркачев, 2004: 190]. «Концепт кодируется в сознании уникальным чувственным образом, выступающим как чувственный компонент содержания концепта, и является основной единицей универсального предметного кода человека» [Попова, 2007: 314]. В действительности необходимо осознавать, что мы не можем знать наверняка, что именно является единицей: некий образ, модель, выработанная под воздействием когнитивной метафоры и проецируемая учёным на умозрительный объект исследования или концепт как бытийная сущность. Эту проблему рассматривают В. И. Карасик и Г. Г. Слышкин: «концепт группируется вокруг некой «сильной» (т. е. ценностно акцентуированной) точки сознания, от которой расходятся ассоциативные векторы» [Карасик, Слышкин; 2001: 75-80].

Многие исследователи связывают термин «концепт» с термином «понятие». Концепт в переводе с латинского языка «conceptus» и обозначает, собственно, «понятие». Однако общепризнанным считается, что всё-таки данные термины принадлежат разным наукам: «концепт» является больше термином из математической отрасли логики, и в последнее время активно используется в лингвистике и культурологии. Понятие же термин в большей степени философский. Концепт состоит из понятийного, образного и целостного компонентов. Он в отличие от «понятия» не только мыслится, но и переживается. Объём этого термина, как правило, шире объёма термина «понятие». Концепт может включать в себя само понятие, которое в свою очередь может служить его ядром.

Таким образом, каждый учёный выделяет свои определенные особенности термина «концепт». Однако во всех определениях можно выявить следующие схожие черты: 1) концепт неразрывно связан с культурой; 2) концепт является элементом человеческого сознания, как результат его мыслительной деятельности; 3) концепт зависит от опыта человека и его знаний об окружающем мире.

Исследуя концепты, необходимо так же уделять внимание концептуальным метафорическим моделям. В песенном дискурсе их значение оказывается немало важным. С их помощью человек «как бы отмечает пункты наибольшей активности человеческой мысли по выработке адекватной интерпретации мира» [Постовалова, 1994: 208]. Для большинства людей метафора является только поэтическим выразительным средством, которое, как правило, не используется в повседневной обыденной речи. Большинство людей спокойно представляют себе их жизнь без использования метафор. Но метафора в когнитивной лингвистике представляет собой нечто большее. В противоположность данному мнению, метафора встречается в нашей повседневной жизни довольно часто и находит свое место не только в языке, но и в мышлении, а также в действии. С помощью нашего языка мы имеем доступ к метафорам, определяющим наше восприятие, наши мысли и действия. Отсюда сущность метафоры состоит в осмыслении и переживании явлений одного рода в терминах явлений другого рода.

В современной когнитивистике принято определять метафору как «основную ментальную операцию, как способ познания, категоризации, концептуализации, оценки и объяснения мира» [Будаев, 2007: 19]. Дж. Лакофф и М. Джонсон выделили в английском языке целые системы метафор, основывающиеся на принятых в англоговорящих странах точках зрения на те, или иные объекты обозначения, назвав такие метафоры концептуальными. В результате исследований Дж. Лакоффа и М. Джонсона, термин «концептуальная метафора» позволяет разделить языковые средства выражения и лежащий в их основе когнитивный процесс, а именно понимание одного явления (или обла-

сти деятельности) в терминах другого. Область, из которой соответствующие понятия «заимствуются», обозначается как «область – источник», сфера, «заимствующая» понятия, как «область – цель/мишень», а сам процесс концептуализации через метафору, как “conceptual mapping”, т.е. «концептуальную проекцию» [Опарина, 2000: 195].

Основоположники теории концептуальной метафоры учёные Дж. Лакофф и М. Джонсон утверждают (и с ними согласны многие современные лингвисты, занимающиеся вопросами метафоризации), что «наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична» [Лакофф, Джонсон, 2004: 25]: «человек не только выражает свои мысли при помощи метафор, но и мыслит метафорами, создает при помощи метафор тот мир, в котором он живет» [Чудинов, 2001].

Как итог своего исследования, Дж. Лакофф и М. Джонсон выделили три типа концептов, базирующихся на метафорах: 1) структурные метафоры, которые описывают как одно явление структурно метафорически упорядочивается через другое, как *time is money* – «время – деньги» или *ideas are plants* – «идеи – растения»; 2) ориентационные метафоры, конструирующие концепты через пространственные понятия и отношения, как «верх – вниз», «внутри – снаружи», «спереди – сзади», «глубокий – мелкий», «центральный – периферийный» и др.; 3) онтологические метафоры, представляющие абстрактные явления (эмоции, идеи) и действия, события как материальную субстанцию, как, например, «*I'm slowly getting into shape*» [Лакофф, Джонсон, 2004: 7-32]. В первом случае, вспоминая слова и выражения, которые используются с понятием *time*, очевидно, что в большинстве случаев они могут сочетаться и с понятием *money*. Так же можно и сказать в отношении русского языка: «*you are wasting your time*» – вы попусту тратите время, «*you will save your time this way*» – так вы сэкономите время, «*you've invested a lot of time in her*» – ты потратил на неё много времени. По мнению Лакоффа и Джонсона это объясняется тем, что в западной культуре время особенно ценится, так как его запасы ограничены, поэтому оно и осмысливается определённым образом, по-другому

[Лакофф, Джонсон; 2004: 7-32]. Базируясь на данной теории, касающейся в большей степени повседневного языка, можно предположить, что она так же может быть применима к поэтическому языку. В поэзии существует целый ряд устойчивых понятий, в рамках которых создаются образы, например, жизнь может интерпретироваться как дорога, путешествие, театр, игра, шоу, и т. п., солнце отождествляется с золотом и теплом, луна с серебром, старость с осенью, весеннее цветение с юностью и обновлением и т. д. [Lakoff, Turner; 1989]. Известно, что в поэтическом языке к переосмыслению посредством образов более склонны абстрактные понятия, такие как, время, жизнь, смерть, любовь, которые настолько сложны и всеобъемлющи, что их трудно определить обычным способом.

Концептуальные метафоры представляют собой способы номинации «однородных» понятий через так называемые «серии метафор», базирующихся на общих или сходных ассоциациях. В результате почти все сферы человеческой деятельности оказываются представленными в языке под определенными, заданными концептуальными метафорами, углами зрения. Обычные среднестатистические носители языка этого, как правило, не замечают, так как используемые в повседневной речи языковые выражения теряют образность. В случае данного исследования концепта песенного дискурса, можно утверждать, что «метафора представляет собой “наглядное” моделирование, одухотворение чувственно не воспринимаемых сущностей» [Воркачев, 2001: 54].

В ходе данного исследования целесообразным считается рассмотреть точку зрения полностью противоположную Лакоффу и Джонсону, говорящую о том, что одной из главных идей понятия «концептуальная метафора» представляется убежденность в том, что метафора – истинный динамический когнитивный процесс. В отличие от Дж. Лакоффа и М. Джонсона, Э. Маккормак отвергает точку зрения о том, что язык целиком метафоричен. Э. Маккормак исходит из убеждения, что метафоры функционируют как когнитивные процессы, с помощью которых мы углубляем наши представления о мире и создаем новые гипотезы. В то же время они выступают как посредники между че-

ловеческим разумом и культурой. Высказывается предположение, что, влияя на наше поведение, метафоры могут играть свою роль даже в биологической эволюции [Маккормак, 1990: 363].

Суммируя всё вышесказанное, отметим, что в контексте данного исследования важно понимать концепт как систему рационального, эмоционального, абстрактного и конкретного компонентов. Ключевым для данной работы является рассмотрение концепта в рамках лингвокультурологического подхода, на материале работ С. Г. Воркачева.

1.2 Основные подходы к трактовке термина «дискурс»

Термин «дискурс», активно используемый в современном научном знании, трактуется исследователями неоднозначно. Он конструирует видение мира, запечатленное в текстах [Litosseliti, 2006: 49, 67] и потому всегда историчен, узнаваем, помещен в контекст и испытывает на себе влияние культуры и общества.

Критический анализ дискурса, основные положения которого сформулированы в работах Р. Водак, Т. Ван Дейка и Н. Фэркло, исходит из того, что язык не просто отражает, но и создает наше видение окружающего мира. Этим подчеркивается важность идеологии, ценностей, интересов и убеждений, а также значимость экстралингвистического фактора и социальной рефлексии при анализе текста [Fairclough 1995; Van Dijk 1995; Wodak 1999]. На данный момент, существует множество понятий термина «дискурс», так как он является собой междисциплинарную область знания, являющуюся стыком таких наук, как лингвистика, социология, этнография, психология, стилистика, философия.

Ещё до появления современной теории дискурса, которая начала складываться в самостоятельную область науки лишь в середине 60-х годов XX века, существовали попытки дать определение этому термину. Наиболее «старым» значением слово *discours* обладает во французском языке и означает

диалогическую речь. Уже в XIX веке в Европе этот термин был полисемичен: в Словаре немецкого языка Якоба Вильгельма Грима «Deutsches Woerterbuch» 1860 года указаны следующие семантические параметры термина «дискурс»: 1) диалог, беседа; 2) речь, лекция. Данный подход был характерен в период становления теории дискурса в рамках многочисленных исследований, которые затем получили название лингвистики текста. Данный период можно охарактеризовать выходом лингвистики за рамки исследования изолированного высказывания (предложения) и переходом к анализу цепи таких высказываний, которые впоследствии образуют текст, конституирующими свойствами которого являются завершенность, целостность, связность и др. Интерес к изучению текста был обусловлен стремлением рассмотреть язык как единое целое, как средство коммуникации, а так же интересом в изучении связи языка с различными сторонами человеческой деятельности, реализуемыми через текст.

По мнению многих исследователей, понятие «дискурс» сейчас во многом шире понятия «язык». Об этом свидетельствуют многочисленные исследования дискурса относительно различных научных систем. Показательная статья С. Слембрука «Что значит “анализ дискурса”?» [Slembrouk, 2001], объясняющая сущности этого понятия как некие области знания, как своего рода аналитическую философию в качестве основания лингвопрагматики, стилистику и социальную лингвистику, лингвистическую антропологию, теорию контекстуализации, культурологию, социологию и этнометодологию.

М. Стаббс выделяет три основные черты понятия «дискурс». Во-первых, в формальном отношении это – единица языка, превосходящая по объему предложение, во-вторых, в содержательном плане дискурс связан с использованием языка в контексте социума, в-третьих, по своей организации дискурс интерактивен, т.е. диалогичен [Stubbs, 1983: 1]. Другой учёный, швейцарский лингвист П. Серио выделил восемь значений термина «дискурс»: 1) эквивалент понятия «речь» (по Ф. Соссюру), т.е. любое конкретное высказывание, 2) единицу, по размерам превосходящую фразу, 3) воздействие высказывания на

его получателя с учетом ситуации высказывания, 4) беседу как основной тип высказывания, 5) речь с позиций говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такой позицию (по Э. Бенвенисту), 6) употребление единиц языка, их речевую актуализацию, 7) социально или идеологически ограниченный тип высказываний, например, феминистский дискурс, 8) теоретический конструкт, предназначенный для исследований условий производства текста [Серио, 1999: 26-27].

Исследователи В. Г. Костомаров и Н. Д. Бурвикова являются сторонниками противопоставления дискурсии (процесса развертывания текста в сознании получателя информации) и дискурса (результата восприятия текста, когда воспринимаемый смысл совпадает с замыслом отправителя текста) [Костомаров, Бурвикова, 1999: 10]. Данная трактовка понятия «дискурс» является типичной для логико-философской традиции, представители которой считают, что дискурсивное и интуитивное понятия следует разделять на знания, полученные в результате рассуждения и в результате озарения.

Но всё-таки в современном языкознании главенствующую позицию занимает понятие Т. А. Ван Дейка: «дискурс – это сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, ещё и экстралингвистические факторы (знания о мире, установки, цели адресанта), необходимые для понимания текста адресатом» [Ван Дейк, 2000]. Необходимо отметить, что это лаконичное определение было положено в основу многих лингвистических исследований текста современного периода.

У Т. А. Ван Дейка также есть определение, трактующее дискурс со стороны социального явления: «Дискурс – это речевой поток, язык в его непрерывном движении, сочетающий всё многообразие исторической эпохи, индивидуальных и социальных особенностей как коммуниканта, так и коммуникативной ситуации, в которой происходит общение. В дискурсе отражается менталитет и культура, как национальная, всеобщая, так и индивидуальная, частная» [Ван Дейк, 2000].

Рассмотрев основное понятие термина «дискурс», мы должны ознакомиться с видом дискурса, который является основой данного исследования – песенным.

1.3 Теоретические аспекты понятия «песенный дискурс»

Нас окружают различные социальные группы. Данные группы состоят из индивидов, объединённых общими идеями и принципами понимания окружающего мира. Эти общие взгляды подпитываются в течение всей жизни человека институтами семьи, школы, работы, церкви и находят отражение в языковых практиках лингвокультурного сообщества.

Анализ таких продуктов культуры как музыка, литературные произведения, картины, песни, занимает значимое место в научных исследованиях лингвокультурологии. Песни в данном контексте с эстетической, эмоционально-нравственной точки зрения представляют собой интерпретацию разнообразия окружающей действительности и способ художественного выражения внутреннего мира человека.

Песенный дискурс – это особая форма хранения культурных знаний. Проникая в разнообразные сферы жизнедеятельности человека, песня является своего рода «зеркалом жизни», которое отражает основные ценности, этические воззрения, социальные представления, общественные изменения и стереотипы определенной эпохи, нравы и обычаи различных народов мира, создает модели поведения и культурные нормы и передает их следующим поколениям. С помощью музыки и песен человек познает и анализирует мир. Этот процесс глубок и интенсивен, а воздействующая способность песни может достичь огромной силы [Дуняшева, Гриценко, 2013: 213]. Песня поглощает нас целиком, посредством уникальной смеси мелодии, ритма и, одной из самых главных её составляющих – текста. Поэтому песенные тексты, популярные в определенной социальной среде, у лиц разного возраста, пола, сферы деятельности и т.п., являются ценным материалом для изучения особенностей куль-

туры народа, его мировоззрения и мировосприятия, традиций, обычаев, нравов, а также для выявления социальных характеристик какого-либо конкретного лингвокультурного сообщества.

Англоязычный песенный дискурс в этом контексте заслуживает особого внимания ввиду той роли, которую играет английский язык в глобализирующемся мире. Именно благодаря глобализации, английский язык и, как следствие, англоязычный песенный дискурс так широко популярны во всем мире.

Англоязычный песенный дискурс стал широко популярным преимущественно после второй мировой войны, когда усилилась роль США на международной арене. Именно тогда англоязычная песня стала бесспорным лидером в песенной индустрии, мощным средством экспансии английского языка и американской культуры с присущими ей идеалами и ценностями [Плотницкий, 2005]. В настоящее время ситуация остаётся прежней – англоязычные песни на вершине всех музыкальных чартов и в плейлистах почти каждого человека. Важную роль в стимулировании интереса к англоязычному песенному дискурсу играет Интернет: в глобальной сети можно найти текст песни практически любого англоязычного исполнителя.

Английский язык сейчас можно смело назвать языком мира. Поэтому англоязычный песенный дискурс сейчас является самым доминирующим. В условиях высокой конкурентоспособности песен на английском языке, многие исполнители, не владеющие английским языком, не могут рассчитывать на признание и масштабный успех в мире. Их творчество становится известным только для узкого круга, носителей этого конкретного языка, на котором написаны их песни. Таким образом, можно утверждать, что текст песни на английском языке – гарантия внимания со стороны публики, важный фактор коммерческого успеха и престижа.

Песенный дискурс представляет собой сложное единство вербального и невербального (музыкального) компонентов. Основная функция песни – найти отклик в душе каждого слушателя, неся в себе фрагменты знакомых жизненных ситуаций, проблем и пути их решения. Песни позволяют нам прийти в

гармонию с окружающим нас миром, так как они передают эмоции и чувства. Песня обычно проста по своей структуре (несложный ритмический рисунок, повторяемость мелодии куплетов и припева), что также делает ее популярным фрагментом массовой культуры.

Песня несёт в себе две составляющие: лингвистическую и экстралингвистическую [Плотницкий, 2005: 6]. К лингвистической составляющей песни следует также отнести тематическую специфику песенных произведений разных жанров и их структуру [Шевченко, 2009: 14]. Экстралингвистическая составляющая песенного дискурса включает особенности поведенческих моделей и социолингвистических характеристик участников дискурса, различия в мелодической форме произведения и др. [Шевченко, 2009: 13].

В песне проявляются эталоны культуры – «то, чем обычно соизмеряется мир, предписания в скрытом виде...» [Маслова, 2001]; национальные и этнокультурные стереотипы – «обобщенное представление о типичных чертах, характеризующих какой-либо народ» [Маслова, 2001: 108]; культурный фон какой-либо эпохи – исторические события и явления социальной жизни, произошедшие или происходящие в данном культурном обществе; ментальность – способ видения мира в категориях общественного сознания, в котором сплетены эмоциональные, духовные, интеллектуальные и волевые качества национального характера; менталитет как глубинная структура сознания, отражающая склад ума и души народа.

Значимость песенного дискурса как социального явления философы, антропологи и лингвисты оценили совсем недавно, в конце XX в., когда стало ясно, что в обществе утрачен дух единства, воцарилось чувство неуверенности и безразличия к происходящему в мире. Коммуникация в песенном дискурсе исходит опосредованно от авторов произведения (в нашем случае – текста) и непосредственно от исполнителя (исполнителей) песни. Как подчеркивает В. Е. Хализев, «“дух авторства” не просто присутствует, но доминирует в любых формах художественной деятельности: и при наличии у произведения индивидуального создателя и в ситуациях коллективного, группового творче-

ства, и в тех случаях, ныне преобладающих, когда автор назван, и когда его имя утаено (анонимность, псевдоним, мистификация)» [Хализев, 2005: 61]. Смысл, который вербализуется в песне, всегда подлежит интерпретации. Он выводится слушателем в соответствии с базой общекультурных знаний, которой он обладает. Каждый песенный жанр задает определенные установки и правила взаимодействия адресанта и адресата, поскольку в процессе взаимодействия актуализируются определенные представления о мире, происходит обмен мнениями, суждениями. Очень важно, что, будучи коммуникативным процессом, дискурс связан одновременно с когнитивной сферой личности, с социумом и культурой. Как утверждает философ О. Розеншток-Хюсси, «когда мы поем, мы ощущаем себя внутри целого; мы чувствуем себя в мире как дома. Петь – значит говорить не от себя лично, а говорить хором, “всем миром”. Стоит заговорить или запеть, и миллионы захвачены единым порывом. Там, где один запеваёт, а другой подхватывает, сознания поющих одухотворены одним духом – единодушие выходит на передний план, а все различия сознаний подавляются» [Розеншток-Хюсси, 1994].

Таким образом, в нашем исследовании мы подразумеваем песенный дискурс, как единство вербального и невербального компонентов, раскрывающее в себе авторское видение, как всего мира, так и отдельных культурных ценностей, и являющееся коммуникативным процессом.

1.4 Основные методики когнитивных исследований

В рамках когнитивно-коммуникативной парадигмы исследований под текстом принято понимать зафиксированный фрагмент человеческого опыта, передающийся в процессе литературной коммуникации, обеспечивающий образование у адресата ментальных моделей и служащий тем самым сотворению и возникновению нового знания [Кубрякова, 2004]. Для когнитивного исследования текста важно, что он является отражением сознания человека, механизмов и принципов интерпретации явлений внутреннего и внешнего мира.

Е. С. Кубрякова так же считает, что отсутствие единого определения текста не мешает его узнаванию, ведь «если людям ясна общая идея, взятая за основу категории. и сам концепт укоренен в нашем сознании, то с пониманием таких категорий не будет проблем [Кубрякова, 2004]. Материалом данного исследования служит песенный дискурс, являющийся разновидностью художественного (поэтического) текста и так же креолизованного текста, таким образом, целесообразно рассмотреть характеристики данного вида текста в рамках вышесказанных понятий.

1.4.1 Специфика песенного текста как креолизованного текста

В настоящее время наиболее актуальна информация, содержащая видео- или аудиовизуальную составляющую. Например, исследователь М. Б. Ворошилова утверждает, что «интерес к невербальным средствам общения значительно вырос, и данные изменения отмечаются в большинстве исследований, посвященных не традиционной лингвистике текста, а лингвистике семиотически осложненного, видеовербального, составного, поликодового, креолизованного текста» [Ворошилова, 2006].

В ходе данного исследования мы анализируем тексты песен. Песни – это вид информации, соединяющий в себе текстуальный и аудиальный компонент. Многие исследователи текста причисляют песенный дискурс к виду креолизованного текста.

Одними из первых, кто дал определение понятия «креолизованный текст», были Ю. А. Сорокин и Е. Ф. Тарасов. По мнению ученых, «креолизованные тексты – это тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей: вербальной (языковой/речевой) и невербальной (принадлежащей другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [Сорокин, Тарасов; 1990: 180].

Исследователь Е. Е. Анисимова же предлагает следующее определение креолизованного текста: «... это особый лингвовизуальный феномен, текст, в

котором вербальный и изобразительный компоненты образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, обеспечивающее его комплексное практическое воздействие на адресата» [Анисимова, 2003: 63]. Л. С. Большакова относит креолизированный текст к разряду дикодового текста, который, по ее мнению, является «нелинейным гомогенным образованием, включающим коды двух (греч. *di* – «двух») знаковых систем» [Большакова, 2008: 20]. Таким образом, креолизированный текст является комплексным языковым образованием, в котором кооперируются две разные знаковые системы, образуя при этом видимое, структурное, семантическое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата.

Е. Е. Анисимова, взяв за основу единство вербальных и невербальных компонентов, выделяет следующие типы креолизованного текста:

- гомогенные вербальные тексты;
- паралингвистически активные тексты;
- тексты с частичной креолизацией;
- тексты с полной креолизацией [Анисимова, 2003].

В соответствии с данной классификацией, Ю. Е. Плотницкий считает, что текст англоязычного песенного дискурса является креолизированным текстом с частичной креолизацией, поскольку образующие его компоненты (вербальный и музыкальный) имеют возможность существовать самостоятельно. Мелодии могут быть исполнены самостоятельно, а тексты песен могут быть включены в поэтические сборники и существовать отдельно от музыкальной составляющей [Плотницкий, 2005: 10]. Он также отмечает, что языковой аспект песен вызывает у большинства слушателей одинаковые эмоции, в виду одинакового восприятия смысла песни. А вот эмоционально-чувственный (музыкальный компонент) аспект разделяет мнения людей ввиду неодинакового воздействия музыки на различных представителей аудитории-адресата.

В последнее время исследователи все чаще обращаются к понятию поликодовый текст. Еще в 1974 г. учёные Г. В. Ейгер и Л. Юхт выделили оппозицию моно- и поликодовых текстов. «К поликодовым текстам в широком се-

миотическом смысле должны быть отнесены случаи сочетания естественного языкового кода с кодом какой-либо иной семиотической системы (изображение, музыка и т.п.)» [Ейгер, Юхт 1974: 107]. Термин «поликодовый текст» также используется Л. М. Большаяновой, которая исследовала «лингвовизуальный комплекс» на примере газетного текста, сопровождаемого фотоизображением, являющегося разновидностью поликодовых текстов [Большаянова, 1987]. Другой исследователь, А. Г. Сонин, называет поликодовыми «тексты, построенные на соединении в едином графическом пространстве семиотически гетерогенных составляющих – вербального текста в устной или письменной форме, изображения, а также знаков иной природы (например, музыки или видео)» [Сонин, 2005: 117]. Говоря о поликодовых текстах, необходимо различать вербальный и невербальный компоненты, из которых они состоят. Все пять органов чувств выполняют в человеческом обществе семиотические функции. Но наибольшую часть информации мы воспринимаем посредством зрения и слуха. Поэтому существует такое разнообразие взаимодействия типичной и наиболее важной и уникальной системы языка (аудиальной в своей естественной, устной и визуальной в письменной форме) с другими аудиальными и визуальными знаковыми системами. А с учетом того, что современная цивилизация в гораздо большей мере, чем прежде, является письменной цивилизацией, то и разнообразие изовербальных комплексов, и уделяемое им внимание совершенно естественны.

В XXI веке исследование креолизованных текстов не стоит на месте. Е. Е. Анисимова рассматривает отношения взаимодополнения и взаимозависимости между вербальной и невербальной частями креолизованного текста. При отношениях взаимодополнения изображение понятно без слов и может существовать самостоятельно. Вербальному компоненту отводится вторичная, дополнительная функция, т.к. он только описывает изображение, дублируя его информацию. При отношениях взаимозависимости изображение зависит от вербального элемента, который определяет его интерпретацию. Без комментария смысл изображения неясен или может быть превратно истолкован. Вер-

бальный комментарий в этом случае выполняет первичную, основную функцию [Анисимова, 2003].

Несмотря на растущий интерес к проблематике различных песенных жанров, особенности песенного дискурса продолжают оставаться темой, имеющей небольшую базу исследований, как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. В России этой проблематике посвящены работы А. В. Богданова (2007), Ю. Е. Плотницкого (2005), М. В. Смоленцевой (2009), О. В. Шевченко (2009), выполненные на материале английского языка, а также исследования Т. А. Григорьевой (2003), Е. А. Карапетян (2001), Е. В. Нагибиной (2002) – на материале русского языка. Как результат исследований, названные авторы подчеркивают культурное своеобразие песенного дискурса и необходимость учета специфики менталитета народа для более полного понимания воздействующей силы песен.

В ходе данного исследования анализируется музыкальный альбом, соответственно креолизированным текстом является дискурс данного альбома в паре с его вербальной составляющей – обложкой.

1.4.2 Специфика песенного текста как художественного и поэтического текста

В когнитивной лингвистике художественный текст изучается как сложный знак, система, где средствами языка репрезентируется уникальная и неповторимая авторская картина мира. На базе уже проведённых когнитивных исследований стало возможным воплотить в жизнь те идеи, которые были лишь условно намечены в рамках иных исследовательских парадигм, например, в работах Н. Н. Болдырева [Болдырев; 2000, 2009, 2006].

Одно из основных исследований художественного и поэтического текстов было предпринято сторонником структуралистского направления Ю. М. Лотманом. Учёный ставит первостепенной задачей определение понятия структуры текста, складываемой из неких элементов. Согласно его иссле-

дованиям, художественный текст выступает как модель семиосферы, которая, в свою очередь, является семантической моделью мира, закреплённой в какой-либо культуре [Лотман, 1996: 37]. Художественный текст – модель человеческой действительности, представляющая в вербальной форме вещные компоненты, которые структурируют реальный мир и идеальные компоненты. В тексте представлены «вещные» репрезентанты реального мира в виде лексических единиц и репрезентанты «мира идей» – абстрактных понятий, которые не существуют в материальном мире.

Таким образом, становится возможным изучение ментальной основы художественного мира, которая существует в сознании человека. По словам Ю. М. Лотмана, всё это можно реализовать через исследование именно художественного текста. Основной проблемой исследований такого типа являются уникальность и разнообразие художественного языка. Ведь данный язык является одновременно и способом передачи информации от адресата адресанту и «продуктом» искусства. Отмечая особые характеристики художественного текста, Ю. М. Лотман указывает на особую свободу художественного авторского языка и снятие запретов: «нарушение принципа соблюдения запретов на сочетание тех или иных элементов текста» [Лотман, 1970: 114].

Природа поэтического языка довольно-таки непостоянна – текст может содержать такие компоненты, как псевдослова, креолизованные элементы и т. д. Поэтический текст представляет собой особым образом организованный язык [Лотман, 1970: 114]. Поэтический текст является одним из видов художественного текста и ему присущи многие его характеристики. Но, всё-таки, в поэтическом тексте более ярко выражены такие черты как фрагментарность, эмоциональность, фактическая образность. Чтобы правильно интерпретировать основной посыл автора поэтического текста, мало просто прочитать текст. Нужно выделить основную мысль и идею из содержания, путём анализа составляющих текста. Автор часто закладывает основные идеи «между строк», не раскрывает их, тем самым заставляя читателя подумать, поразмышлять и самостоятельно прийти к выводам. По мнению учёного Г. О. Винокура, «...в

этом (поэтическом) языке не только оживляется все механическое, но и узаконивается все произвольное» [Винокур, 1959]. Поэтический текст отражает особенности художественного мышления, посредством образов, возникающих в сознании индивидуумов.

Классическими работами в данной области являются труды таких учёных, как Б. А. Кушнера, Е. Д. Поливанова, Ю. Н. Тынянова, Н. В. Черемисиной, В. Б. Шкловского, Р. О. Jakobson. Детальным исследованием поэтического текста как лаконичной, строгой организации занимался К. Э. Штайн [Штайн, 2006: 42]. К. Э. Штайн определяет поэтический текст как «сложное, управляемое множеством законов, сплетение всех элементов, феноменологически заданное существование языка, руководимое гармоничной организацией, находящее конкретное выражение в понятиях склада, ткани, фактуры. Эта система является многоуровневой, структурно (относительно) закрытой и семантически открытой, и имеет форму так называемого «наслоения». Так же важной характеристикой данной системы является возможность внутренней саморегуляции, с помощью которой она реализует гармонические возможности в параметрах горизонтали, вертикали и глубины» [Штайн, 1993: 22].

В поэтическом тексте ритм является одной из главных характеристик. Он определил целое направление в изучении поэтического текста в качестве ритмически упорядоченной организации языковых единиц, где все элементы находятся в уникальных отношениях, каждый элемент может быть смысловым центром, и где элементы отличаются подвижностью (непостоянством) смыслового центра. Взгляд на текст как на гармоническое целое даёт хорошую базу для дальнейших исследований поэтического текста. Но, однако, он не раскрывает проблемы репрезентации картины мира, выражение своеобразия и уникальности поэтического языка структурами мышления, хотя К. Э. Штайн упоминает структуры сознания (виды, сцены, картины) в качестве неязыковых слоев текста [Штайн, 2006: 42].

Ранее исследователи рассматривали поэтический текст не только как языковую, но и как внеязыковую структуру. Согласно Н. Н. Болдыреву, «индивидуальность знания отдельного человека заключается не столько в их исключительности и уникальности, сколько в индивидуальном характере количественного и содержательного показателей уровня усвоения коллективного знания, плюс его индивидуальная оценка и интерпретация» [Болдырев, 2006: 5-22]. Взгляд на поэтический текст, как на репрезентацию особым образом сконфигурированного знания, стал возможен именно в рамках когнитивного подхода.

С точки зрения рассмотрения конструктивной составляющей текстов, так же следует отметить филологов В. Б. Шкловского, Ю. Н. Тынянова и других участников Общества по изучению поэтического языка. В. Б. Шкловский назвал так называемый формальный метод исследования одним из самых продуктивных направлений в теории литературы XX в. Именно данный метод положил начало науке семиотике. Русские формалисты рассматривали главным образом взаимодействие читателя с текстом. Именно интерес к пониманию поэтического текста привел формалистов к функционалистской теории литературы. Данный подход исследовал проблемы организации текста, взаимоотношения читателя и текста и рассматривал динамику литературной эволюции в целом. Основное внимание исследователи уделили непосредственно языку произведений [Тынянов, 1993: 23-121].

Исследования художественного и поэтического текстов в рамках когнитивной лингвистики привели к развитию когнитивной поэтики. Методологические установки когнитивного подхода положили основу для разработки теории когнитивной поэтики. Поэтика как раздел теории литературы изучает на основе ряда методологических предпосылок структуру и форму произведения, а также средства и приемы его создания. Поэтика как наука о поэтическом творчестве сосредоточена на выяснении происхождения текста, его форме, значении, законах. В рамках теории когнитивной поэтики поэтический текст рассматривается как результат индивидуального творческого сознания. На ма-

материале поэтического характера возможно исследование того, как структуры творческого мышления репрезентируются через языковые структуры. В рамках когнитивной поэтики выделяется несколько подходов к художественному тексту. Среди них исследование языковых и когнитивных стратегий понимания художественного текста читателем [Белехова, 2002], моделирование индивидуально-авторской концептосистемы [Бутакова, 2001; Тарасова, 2003], текстовый аспект реализации индивидуально-авторских концептов [Проскуряков, 2000; Истомина, 2002].

Поэтический текст необходимо изучать как целостный информационный блок, связанную структуру, предполагающую последовательное разворачивание общего концепта-впечатления, который формирует идею, являющуюся ключом к пониманию текста, и обеспечивает динамическую реализацию концептуального содержания. Со стороны когнитивного подхода за единицу исследования должны быть приняты концептуальные структуры разных уровней (от ритмико-фонетического концепта до концептов текстового уровня), а также объединения концептов или же концептуальных метафор. Исследования в области когнитивной поэтики обычно сосредоточены на каком-либо конкретном звене, в соответствии с целями и задачами исследования. В настоящее время проведено множество исследований отдельных концептов на материале поэтического текста [Голованова, 2007; Бутакова, 2001], но они, зачастую, не базируются на каком-либо системном подходе. Исследование художественного (поэтического) текста должно быть направлено на изучение не только специфики художественных концептов, но и на общие процессы концептуализации и категоризации знаний в художественном тексте; на то, какими ментальными, когнитивными предпосылками обеспечивается своеобразие художественного (поэтического) языка. В данном случае одним из принципиальных вопросов становится вопрос об определении единиц исследования и принципов отбора материала. В нашем исследовании мы выбрали за единицу исследования концепт и концептуальные модели, а так же выделили составляющие их лексемы и словосочетания.

1.4.3 Структура понятия «концепт» и методы его изучения

Рассмотрение структуры концепта весьма неоднозначно в реалиях современных научных исследований. Согласно статье В. И. Карасика и Г. Г. Слышкина «Лингвокультурный концепт как единица исследования», лингвокультурный концепт является условной ментальной единицей, подразумевающей комплексное изучение языка, сознания и культурных особенностей. Взаимоотношение лингвокультурного концепта с тремя вышеупомянутыми отраслями, с точки зрения авторов, характеризуется следующим:

- 1) сознание – область пребывания концепта (концепт лежит в сознании);
- 2) культура детерминирует концепт (т.е. концепт – мыслительное изображение элементов культуры);
- 3) язык и речь – сферы, в которых концепт опредмечивается.

В подходе В. И. Карасика и И. А. Стернина понятие «концепт» представляется как явление ментального характера. Так, а так же другие представители воронежской научной школы относят концепт к мыслительным явлениям, определяя его как глобальную мыслительную единицу. В соответствии с когнитивным подходом, информационное содержание концепта включает в себя несколько слоев и секторов, которые могут быть представлены отдельными лексемами или отдельными значениями тех или иных лексем [Карасик, Стернин; 2007].

В исследовании другого учёного, Ю. С. Степанова, выявлено, что концепт имеет три «слоя». Первый слой составляет основной, актуальный признак; второй – дополнительный или несколько дополнительных «пассивных» признаков, являющихся историческими; и третий представляет собой внутреннюю форму, обычно вовсе не осознаваемую, запечатленную во внешней форме [Степанов, 1997: 44].

Первый слой действителен для носителей языка и выстраивается на их индивидуальных ассоциациях. Второй слой концепта актуален исключительно для определенных социальных групп, а третий представляет собой внутрен-

ную форму или этимологический признак, который в основном представляет актуальность для исследователей и может помочь в определении путей развития изучаемого концепта в сознании носителей языка [Степанов, 1997: 45].

В подходе А. Вежбицкой концепты служат своеобразными инструментами для отражения окружающей действительности и описываются преимущественно средствами языка в определенных объяснительных конструкциях. Вежбицкая считает, что концепты являются мысленными образованиями, которые необходимы для носителя языка, чтобы уметь интерпретировать этот мир. По её мнению, концепт – это идеализированная единица в сознании индивидуума, имеющая материальное выражение и отражающая представление человека об окружающей действительности и его культурный опыт [Вежбицкая, 2007: 89].

Ключевыми для нашего исследования являются положения А. Е. Александровой о макро- и микроконцептах, а также классификация структурных составляющих концепта в работах С. Г. Воркачева.

С. Г. Воркачев утверждает, что концепт также являет собой многообразную единицу мышления, которая имеет в своей структуре такие отличительные составляющие, как: смысловая, отражающая его признаковую структуру; образная, фиксирующая когнитивные метафоры, поддерживающие эти концепты в языковом сознании; и значимостная, определяемая местом, которое занимает имя концепта в лексикограмматической системе конкретного языка, куда войдут также этимологические и ассоциативные характеристики этого имени [Воркачев, 2014: 45].

Из вышеуказанного следует, что в научно-исследовательской базе уже есть сформировавшиеся подходы к изучению структуры концепта. Тем не менее, большинство исследователей соглашались с тем, что концепт есть выход на концептосферу социума, т.е. в конечном счете, на культуру в целом, а концепт как единица культуры есть фиксация коллективного опыта, который становится достоянием какого-либо конкретного индивида. В контексте структу-

ры концепта для данной работы имеют первостепенное значение предметно-образная, понятийная и ценностная его составляющие [Воркачев, 2014: 51].

Ценностный элемент, например, показывает причастность носителей языка и культуры к выражаемой концептом части картины мира. Понятийный элемент находится в сознании в языковом выражении и может отображаться напрямую с помощью языковых методов. Данный элемент представляет собой часть, которая расценивается как наиболее доступная для исследования, по той причине, что она находит непосредственное языковое отражение, которое отображается в первую очередь в лексике.

При анализе концепта следует знать, что концепт может быть представлен в языке не только одним словом, но также словосочетаниями и фразеологическими. Но, как правило, концепт все же отмечается в слове, получающем статус имени концепта. С данной точки зрения, концепт может соотноситься одновременно с целым рядом лексических единиц.

Исследования показывают, что вся совокупность лингвокультурных концептов образует концептосферу языка, отражающую культуру, картину мира нации в фиксированном виде [Лихачев, 2007; Карасик, 1997].

По результатам исследований становится очевидным, что не все концепты являются однородными. Отдельные концепты содержат в себе концепты более узкого содержания. Для определения такого рода концептов А. Е. Александрова вводит термин «макроконцепт», под данным понятием она понимает «концепт предельно широкого значения, способный включать в свое поле другие концепты (в полном объеме или частично)» [Александрова, 2006]. Так же А. Е. Александрова выделяет микроконцепты, то есть концепты меньшего объема, имеющие возможность полностью или частично превращаться в составляющие концепта большего объема.

Рассмотрев понятие концепта с позиций лингвокогнитивного, лингвокультурного подходов и определив его рабочую формулировку, перейдем далее к изучению методики исследования и описания концепта.

Наряду с имеющимся термином «концепт» в современной лингвистике начала разрабатываться также и методология исследования концептов, то есть концептуальный анализ. «Значение концептуального анализа – проследить путь познания смысла концепта и записать результат в формализованном семантическом языке» [Телия, 1996: 97].

В настоящее время анализ концептов и концептуальных моделей не ограничивается каким-либо конкретным методом исследования, это скорее совокупность исследовательских приёмов и методик.

Исходя из того, какие концепты должны быть рассмотрены, языковая либо внеязыковая направленность является преобладающей. Если речь идет о концептах с определенными предметами объективной деятельности, максимальное значение приобретает внеязыковая направленность, а также интуиция исследователя [Маслова, 2015].

Исследование концептов В. И. Карасиком включает в себя способы толкования дефиниций его имени и соседствующих обозначений:

- 1) дефинирование (определение смысловых признаков);
- 2) контекстуальный анализ (выделение ассоциативно связанных смысловых признаков);
- 3) этимологический анализ;
- 4) паремиологический анализ;
- 5) интервьюирование, анкетирование [Карасик, 2009: 92].

В основном, предпочтение отдается анализу языковых форм (слова, словосочетания, а также отдельные тексты и даже произведения), однако, применяется также сочетание неязыковых данных, особенно если исследование связано с достаточно абстрактными концептами.

По мнению З. Д. Поповой и И. А. Стернина, получить полный доступ к концепту можно только через характеристику языковых средств, посредством которых концепт может быть выражен [Попова, Стернин; 2001: 79].

Таким образом, наиболее полное представление о концепте можно получить в основном анализируя парадигматические средства главной лексемы

или же их устойчивых сочетаний, формирующих концепт, а так же изучая особенности их использования в языке. Учёные В. И. Карасик и Г. Г. Слышкин считают, что к одному и тому же концепту могут вести языковые единицы различных уровней: лексемы, фразеологизмы, свободные словосочетания, предложения, отображающих концепт [Слышкин, 2010: 42]. А согласно другому исследователю, В. Н. Телия, концепт «рассеян» в содержании лексических единиц, корпусе фразеологии, паремиологическом фонде и в системе устойчивых сравнений [Телия, 1996: 96].

Итак, концепт чаще всего рассматривается через семантику различных языковых единиц, раскрывающих его, их словарные значения и речевые контексты. Считается, что «чем больше методов и приемов использует исследователь, тем больше признаков концепта он выявит, тем ближе к истине будет построенная модель концепта» [Попова, Стернин; 2001: 152].

В процессе концептуального анализа часто помогают исследования словарных толкований слов, определяющих существующий концепт. В лексикографических терминах часто содержится важная характеристика концепта, именно их исследование часто дает необходимую информацию для исследователя.

Семантика ключевой лексемы, называющей концепт, подробнее всего отражает ядро концепта. Изучение синонимов ключевого слова расширяет содержание концепта дополнительными дифференциальными признаками.

Так же большинство учёных отмечают, что имеет место необходимость использования метода этимологического анализа основных лексем, позволяющего обнаружить их исходную форму, сокращенную до базовых признаков.

Эффективным способом считается изучение устойчивых единиц языка, таких как, фразеологизмы, пословицы, поговорки, которые формируют так называемое «поле концепта» в работах З. Д. Поповой и И. А. Стернина и которые позволяют сформировать представление о ценностном компоненте концепта. С точки зрения исследователя В. Н. Телии, в теле фразеологии отраже-

ны образы-эталоны, которые являются характерными для рассматриваемой языковой общности [Телия, 1996: 94].

Так же методом исследования концепта может служить паремиологический анализ. Паремия – «краткое крылатое высказывание, содержащее нравоучение, нравоучительное наблюдение или обобщение. Обычно паремия представляет собой устойчивое целое высказывание, часть известного выражения с ярко выраженной эксплицитной или имплицитной предикативностью» [Тихонов, 2008: 355]. Паремии составляют основу многих исследований, поскольку они обладают устойчивостью, вневременностью, и чаще всего носят обобщающий характер. Кроме того, паремиологический фонд языка отражает ментальность народа на нем говорящего, что исключительно важно при исследовании концепта.

При классификации паремий используется понятие «логема». Логема (термин П. В. Чеснокова) – логико-семантическая единица обобщённого характера, под которую могут быть подведены отдельные группы паремий [Чесноков, 1966]. Однако стоит учитывать возможность субъективных оценок и восприятий семантики паремий, что подразумевает их сведение в логемы лишь в общем виде [Савенкова, 2003: 260].

По мнению исследователя Н. А. Красавского, для концептуального анализа могут быть применимы так же экспериментальные психолингвистические методы. Их использование дает возможность установить «скрытые» признаки концепта – ассоциации, которые он вызывает в мышлении [Красавский, 1992]. Одним из таких психолингвистических методов является свободный ассоциативный эксперимент. Он состоит в том, что испытуемому дается слово-стимул и предлагается отреагировать на него первыми ассоциациями – словами или словосочетаниями, возникающими в голове.

З. Д. Попова и И. А. Стернин считают, что совокупность извлеченных в ходе эксперимента слов и словосочетаний на выбранное слово-стимул, образующих ассоциативное поле, может расцениваться как своеобразная форма выявления дефиниций, которые существуют в сознании носителя того или

иногo языка. Эксперименты с выстраиванием ассоциативного ряда помогают в определении национальных особенностей языкового сознания народа, анализируя связи слов в сознании, их смысловую и иерархическую подчиненность, яркость тех или иных компонентов значения слова-стимула, их ценностную нагрузку в социуме [Попова, Стернин; 2001: 251].

Кроме того, в исследованиях концептов также оказывается действенным рецептивный эксперимент, который проводится с помощью анкетирования. В нем испытуемым предлагают привести субъективное определение имени концепта. Данный вид концептуального анализа дает возможность получить полную информацию о восприятии и интерпретации исследуемого концепта индивидуальным сознанием. Результаты исследования компилируются, и исследователь получает ряд концептуальных признаков, упорядоченный по яркости в сознании носителей того или иного языка.

В нашем исследовании были использованы анализ словарных дефиниций имен концептов и их синонимов, а также контекстуальный анализ текстов песенного дискурса.

Выводы по главе 1

Современные исследования в лингвистике не пришли к единому выводу о понятии «концепт». Это касается как определения самого термина, так и подходов и методов к его исследованию и анализу.

Рассмотрев определения концепта в работах отечественных и зарубежных лингвистов, мы принимаем для настоящего исследования точку зрения В. И. Карасика и Г. Г. Слышкина. В данной работе концепт – объемная в смысловом отношении условная ментальная единица, представляющая собой проекцию элементов культуры в сознании индивидуума и общества и находящая выражение в языке и речи. Концепт может отражать национальную картину мира и является ценным инструментом для изучения культуры и сознания.

В свете сказанного выше, ключевым подходом к рассмотрению понятия «концепт» в данном исследовании является подход лингвокультурологический, на основе работ А. Вежбицкой и С. Г. Воркачева. Идеи последнего принимаются за основу структурной классификации концепта, используемой в данной работе: на первый план выносятся предметно-образный, понятийный и ценностный элементы концепта. Кроме того, данное исследование также опирается на используемую А. Е. Александровой систему макро- и микроконцептов.

Помимо прочего, были рассмотрены разнообразные техники, применяемые в современной лингвистике для изучения концептов при работе с англоязычными текстами песенного дискурса. Для данного исследования приняты следующие методы: анализ словарных дефиниций имен концептов и их синонимов, а также контекстуальный анализ текстов песенного дискурса. За единицу анализа при изучении текстов берутся как отдельные лексемы и словосочетания, так и целые тексты песен.

ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ МЕТАФОРИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН ГРУППЫ PINK FLOYD

В данной главе будут рассмотрены и проанализированы на предмет концептуальных моделей тексты песен группы Pink Floyd альбома The Wall.

2.1 Концептуальный анализ песенного дискурса альбома The Wall

Альбом «The Wall» был написан в далёком 1979 году. Состоит он из двух дисков, в каждом из которых по 13 песен. Все песни альбома объединены между собой одной общей идеей. По словам автора текстов песен, Роджера Уотерса, в альбоме «The Wall» наибольшее внимание было уделено литературной составляющей песен. Уотерс долго работал над стихами к данному альбому. Он не раз многое исправлял, и тексты песен именно этого альбома стали предметом долгих споров между членами группы. Во многих песнях Уотерс описывает как себя, так и других участников группы. Альбом является собой сборник личных переживаний каждого участника группы Pink Floyd.

«The Wall» (русс. «Стена») – это история жизни человека по имени Пинк Флойд. Альбом повествует нам о событиях, произошедших с Пинком с самого его рождения. Основная мысль альбома – любой человек может спрятаться от внешнего мира, выстроив в своём воображении стену, защищая себя от всех бед и от других людей. Пинк строил стену всю свою жизнь, и каждый раз, когда происходило что-то плохое, он закладывал в неё кирпичи. В конце концов, он оказался совсем один за стеной. Таким образом, макроконцептом альбома является концепт «стена», он пронизывает весь альбом и находит отражение в текстах многих песен. Кроме макроконцептуального, тексты песен в данном исследовании рассматривались еще на двух уровнях: уровень целого произведения и уровень сюжетный (микроуровень), т.е. самый узкий подход, в котором берется во внимание сюжетный и тематический состав песен (уро-

вень микроконцепта). Всего было проанализировано 26 текстов песен [<http://www.pink-floyd-lyrics.com>].

Альбом начинается с песни «**In the Flesh?**» (русск. «**Во плоти?**»)

Пинк приглашает зрителей на один из своих рок-концертов, начиная рассказ о своей жизни. В данной интерпретации лирика песни выступает в качестве инструкции для вскоре родившихся детей. Данная инструкция раскрывает нам концептуальную метафорическую модель «ожидание – разочарование».

1) *Tell me, is something eluding you, sunshine?*

Is this not what you expected to see?

Главным в данной песне является концепт «жизнь – это шоу». Пинк прямо спрашивает нас, готовы ли мы к шоу?

2) *We came in!*

So ya thought ya might like to go to the show

To feel the warm thrill of confusion, that space cadet glow.

Хотим ли мы увидеть то, что скрывается за холодными глазами? Еще не рожденный ребёнок хочет пойти на шоу, он ожидает любви и признания от мира, но эта любовь ускользает, заменяется миром, изобилующим «холодными глазами» и «масками». Здесь же раскрываются концептуальные метафоры «глаза – душа», «маска – скрытность». Они представлены лексемами «cold», «eyes» и «disguise».

3) *If you wanna find out what's behind these cold eyes*

You'll just have to claw your way through this disguise.

Вся история начинается с рождения Пинка, в песне её символизируют последние 5 строчек – загорается свет, звуковые эффекты, и мотор! Начинается рассказ.

4) *Lights!*

Roll the sound effects!

Action!

Вторая песня альбома «**The Thin Ice**» (русск. «Тонкий лёд»)

Отец Пинка умирает, и Пинк рождается. Новорожденному сообщают об эмоциональной суматохе, которая находится под спокойной поверхностью жизни. Главной является метафорическая модель «жизнь – это лёд». Жизнь – такая же хрупкая и тонкая, как лёд.

5) *If you should go skating
On the thin ice of modern life*

Проявляется он посредством лексем «ice», «crack», «skating».

6) *Don't be surprised when a crack in the ice
Appears under your feet.
You slip out of your depth and out of your mind
With your fear flowing out behind you
As you claw the thin ice.*

Данная песня рассказывает нам о младенчестве Пинка. Синий считается цветом чистоты, невинности, жизни и часто ассоциируется с океаном и небом, как символами жизни, так и творчества.

7) *And the sea may look warm to you babe
And the sky may look blue
Ooooh babe
Ooooh baby blue*

К Пинку обращаются как «Baby Blue», что усиливает идею естественной невинности новой жизни, незаметной на фоне бедствия мира. Здесь раскрывается концептуальная метафора «синий цвет – невинность» (лексема «blue»). Так же «blue» может означать «грустный, бедный». Здесь возможна метафора «новая жизнь – грусть».

«Another Brick in the Wall» part 1 (русск. «Очередной кирпич в стену» часть 1)

Молодой Пинк начинает строить ментальную стену между собой и миром, дистанцируясь от страданий жизни, таких как необходимость расти без отца. Основой песни является концептуальная модель – «отец – потеря» (вы-

ражен через лексемы «leaving», «gone», «daddy»). Отец сгинул «в океане», отсюда вытекает образ океана, как образ смерти, потери.

8) *Daddy's gone across the ocean*

Leaving just a memory.

A snapshot in the family album.

Потеря отца – это первый кирпич, который Пинк закладывает в свою стену. Отсюда вытекает следующая метафора «потеря отца – кирпич для стены» (лексемы «brick», «wall»). Всё плохое, что случается с Пинком, будет являться кирпичом для его стены.

9) *All in all it was just a brick in the wall.*

All in all it was all just bricks in the wall.

Трещины под ногами Пинка ведут его напрямик к заложению фундамента его стены. В этой песне впервые появляется концепт «стена», раскрывающийся концептуальной метафорической моделью «стена – защита», защита от внешнего мира. Данная песня компилирует все инструкции и предупреждения из предыдущих песен в единый и универсальный символ для всего альбома.

«The Happiest Days in Our Lives» (русск. «Самые счастливые дни нашей жизни»)

Пинк рассказывает, как учителя его детства не останавливались ни перед чем, чтобы искоренить индивидуальность и унижить своих учеников. Главная метафора песни – «школа – страдания, унижения» (раскрывается посредством лексем «hurt», «weakness», и словосочетания «pour derision»).

10) *There were certain teachers who would*

Hurt the children in any way they could

By pouring their derision upon anything we did

And exposing every weakness

However carefully hidden by the kids

Как и многие из песен альбома «The Wall», данная песня, так же как и последующая, служат в качестве дополнительных кирпичей, детализируя не-

справедливость того, что Пинк изображает как удушающую социальную систему. Эта песня относится не ко всей системе образования, а только к тем плохим учителям, которые не обращают внимания на своих учеников, никогда не поощряют и не мотивируют их, а просто пытаются сокрушить их, чтобы они пошли в университет и преуспели в жизни. Еще одна концептуальная метафора, которую раскрывают последние строчки песни – «карма – справедливость». Пинк воображает с горьким удовлетворением, как учителя получают свое собственное кармическое вознаграждение, когда они вернутся домой.

11) But in the town, it was well known

When they got home at night, their fat and

Psychopathic wives would thrash them

Within inches of their lives.

«Another Brick in the Wall» part 2 (русск. «Очередной кирпич в стену» часть 2)

Пинк продолжает выступать против жестоких учителей своего детства, которых он обвиняет в том, что именно благодаря им он внес больше кирпичей в стену своего отстранения от внешнего мира. Вновь основой служит концепт «стена», на основе метафоры «стена – защита». Его дополняют знакомые нам концептуальные модели «школа – страдания» (выражены словосочетаниями «thought control», «dark sarcasm») и «школа – кирпич для стены».

12) We don't need no education.

We don't need no thought control.

No dark sarcasm in the classroom.

Teacher, leave the kids alone.

All in all you're just another brick in the wall.

All in all you're just another brick in the wall.

Строчка «We don't need no education» неверна с точки зрения английской грамматики: она содержит распространённую ошибку «двойное отрицание». Двойное отрицание очень часто используют для усиления смысла. И Пинк говорит том, что им нужно хорошее (другое) образование.

«Mother» (русск. «Мама»)

Поскольку Пинк становится более любопытным относительно мира и его собственной индивидуальности, его мать непреднамеренно добавляет кирпичи к его стене через ее чрезмерную защиту и упорную потребность держать его в безопасности. Хотя песня занимает, казалось бы, прямую форму вопросов и ответов, психологические последствия лирики далеко не так просты для понимания. С самого начала Пинк спрашивает мать о «бомбе», мгновенно вспоминая все военные образы, которые были изображены в альбоме до сих пор (лексема «bomb», концептуальная метафора «бомба – война»).

13) Mother, do you think they'll drop the bomb?

Mother, do you think they'll like this song?

Несмотря на окончание Второй мировой войны в 1945 году, угроза ядерной войны возвышалась на горизонте коллективного сознания Запада. Учитывая эти постоянные враждебные действия, можно с полным основанием предположить, что лексема «they» для Пинка – это те, кто может сбросить бомбу, любые страны, которые были врагами во время войны. Чтение лирики в этом свете иллюстрирует растущую глобальную осведомленность Пинка, раскрывает его как зрелую личность. Так же Пинк характеризует правительство, как нечто ненадежное, то, чему нельзя доверять. (Модель «правительство – предательство»).

14) Mother should I run for president?

Mother should I trust the government?

Mother will they put me in the firing line?

Oooh is it just a waste of time?

В последующих строках Pink задается вопросом, «do you think they'll like this song?» или «do you think they'll try to break my balls?».

15) Mother, do you think they'll try to break my balls?

Ooooo. Mother, should I build the wall?

В контексте этих строк страхи Пинка менее глобальные и более личные, тем самым можно пересмотреть образ «бомбы» как символ любой разруши-

тельной силы в его жизни. Таким образом выявляются концептуальные метафоры «бомба – угроза», «они – враги». Поскольку он понимает, что бомба может быть сброшена в любой момент, он поглощен подавляющим страхом или паранойей. Будучи в таком критическом состоянии души, Пинк просит его мать «построить стену», считая, что это внутреннее личное пространство будет полностью безопасным и защитит его от того, что он воспринимает как реальную и постоянную угрозу. В конце Пинк спрашивает «Mother, did it need to be so high?». Наиболее распространённая точка зрения – это то, что «it» в данном вопросе относится к понятию «стены». Пинк фактически спрашивает, почему кирпичи, «созданные» его матерью (её чрезмерная опека), были столь неизбежными, настолько непреодолимыми. Раскрывается концептуальная метафора «мать – чрезмерная опека».

16) Hush now, baby. Baby, don't you cry.

Mamma's gonna make all your nightmares come true.

Mamma's gonna put all of her fears into you.

Mamma's gonna keep you right here under her wing.

Вновь появляется модель «мать – кирпичи для стены» и «стена – защита».

17) Ooooh baby ooooh baby oooooh baby,

Of course mama'll help to build the wall.

«Goodbye Blue Sky» (русск. «Прощай, голубое небо»)

Страх и беспокойство, испытываемые страной, все еще отходящей от войны, идут параллельно отъезду повзрослевшего Пинка из дома его детства. В надежде о взрослой жизни, самопознании и прокладывании нового пути в мир, Пинк понимает, что те вещи, которые причинили ему наибольший психологический ущерб, остались в прошлом. Его отец умер, дни школьной депрессии в прошлом, и он наконец свободен от защитного крыла своей матери. Раны, возможно, зажили, но эмоциональные шрамы все еще остаются. Кирпичи в стене были крепко-накрепко зацементированы. Снова раскрываются знакомые нам концептуальные метафоры «плохое – кирпичи для стены» и «стена

– защита». Метафора «бомба – угроза» проявляется в лексемах и словосочетаниях «frightened», «falling bombs», «run for shelter», «flame», «pain».

18) *Di' di' di' did you see the frightened ones?*

Di' di' di' did you hear the falling bombs?

Di' di' di' did you ever wonder why we

Had to run for shelter when the

Promise of a brave, new world

Unfurled beneath the clear blue sky?

The flames are all long gone, but the pain lingers on.

Опять же фигурирует синий цвет. Фразу «goodbye blue sky» можно интерпретировать как прощание с невинным, чистым детством и вступление в новую жизнь. Раскрывается концептуальная метафора «конец одного – лишь начало другого» и вновь знакомая метафора «синий – невинность».

19) *Goodbye, blue sky.*

Goodbye. Goodbye.

«Empty Spaces» (русск. «Пустые пространства»)

Возможно, обращаясь к самому себе или же к своей жене, теперь уже взрослый Пинк задается вопросом, как он заполнит оставшиеся бреши в своей ментальной стене. Его отношения с женой превратились в пустошь. Концептуальная модель всей песни «отношения – пустота». Так же, вновь метафоры «стена – защита», «отношения с женой – кирпичи для стены».

20) *What shall we use to fill the empty spaces*

Where we used to talk?

How should I fill the final places?

How should I complete the wall?

Благодаря пустоте, которую он создал в своих отношениях с женой, появятся новые кирпичи для его стены.

У большинства слушателей возникает ощущение, что Пинк говорит со своей женой. Но постепенно мы понимаем, что пустые пространства в браке Пинка являются лишь побочным продуктом оборонительной стены, которую

он строил на протяжении всей жизни. Хотя жена, в конечном счете, является неверной и изменяет Пинку, но ее действия основаны исключительно на жестоком поведении её мужа по отношению к ней.

«Young Lust» (русск. «Юношеская похоть»)

Пинк становится рок-звездой и бросается с головой в омут секса, наркотиков и рок-н-ролла. Хотя песня относительно проста с точки зрения повествования, сам стиль, используемый группой для передачи сообщения, способствует более глубокому подтексту альбома. Таким образом, данная песня является собой пародию на каждого рокера 70-х годов, который использовал свою популярность в гедонистических целях, и единственной заботой которого является стремление к плотскому удовольствию. Теперь Пинк и сам носит «маску», сформировавшуюся отчасти благодаря выстраиванию стены в его воображении. Вновь появляется концептуальная модель «маска – скрытность», так же появляется новая модель «популярность – похоть» (раскрывается через словосочетания «dirty woman», «dirty girl», «rock and roll refugee»).

21) Ooooh, I need a dirty woman.

Ooooh, I need a dirty girl.

Will some woman in this desert land

Make me feel like a real man?

Take this rock and roll refugee

Oooh, baby set me free.

Здесь так же можно заметить образ пустыни, как интерпретацию шоу-бизнеса (словосочетание «desert land»).

«One of My Turns» (русск. «Один из моих припадков»)

Подозревая, что у его жены роман, Пинк приглашает группы (поклонница поп- или рок-группы, сопровождающая своих кумиров во время гастролей, так же термин употребляется в отношении молодых женщин, активно стремящихся оказывать своим кумирам сексуальные услуги) в свой гостиничный номер. Пинк сравнивает любовь с «кожей умирающего человека», со старением и остыванием. Так впервые появляется концепт «любовь», представленный

метафорой «любовь – увядание» (используемые лексемы – «gray», «dying», «older», «colder»).

22) *Day after day love turns gray*

Like the skin on a dying man.

And night after night we pretend it's all right.

But I have grown older, and

You have grown colder, and

Nothing is very much fun anymore.

В его сознании все в этом мире будет распадаться и, в конечном счете, нанесёт больше вреда, чем пользы. Эти идеи еще больше насаждаются в образах смерти, наркотиков и насилия, раскрывающих более спокойную первую половину песни, в которой он сравнивает свои чувства с «лезвием бритвы», «жгутом» и «похоронным барабаном». Данные строчки раскрывают нам концептуальную метафору «бритва – бесчувственность» (лексемы «razor blade», «cold», «feel»).

23) *I feel cold as a razor blade,*

Tight as a tourniquet,

Dry as a funeral drum.

«Жгут» предполагает употребление Пинком наркотиков. Раскрывается концептуальная модель «жгут – наркотическая зависимость» (лексема «tourniquet» и «tight») и, наконец, упоминание «похоронного барабана» предвещает его метафорическую смерть, когда он полностью отступает за свою стену. Метафора «похоронный барабан – смерть» (выражена через словосочетание «funeral drum» и лексему «dry»). Стена в данном случае становится образом конца, соответственно смерти – вновь концепт «стена», но раскрытый уже новой метафорой «стена – смерть». Так же в песне раскрывается прошлое состояние Пинка – его борьба с самим собой, со стеной. Концептуальная метафора «топор – борьба».

24) *You'll find my favorite axe.*

Don't look so frightened,

This is just a passing phase,

Just one of my bad days.

«Don't Leave Me Now» (русск. «Не покидай меня сейчас»)

Пинк мысленно обращается к своей жене, гневаясь и умоляя ее вернуться к нему. Пинк дает волю воюющим эмоциям внутри, в одно мгновение умоляя жену не «говорить, что это конец пути», а через несколько секунд угрожая избить её. Это шок для слушателя, мы узнаём, что Пинк не просто думает о насилии, он наслаждается мыслью о том, что он может причинить боль своей жене. Данная песня раскрывает концепт «любовь» в виде метафоры «любовь – конец пути» (выражается в песне лексемами «end», «road», «leave» и словосочетанием «running away»).

25) *Ooooh babe, don't leave me now.*

Don't say it's the end of the road.

Remember the flowers I sent.

Текст песни – отражение психического состояния Пинка, он добавляет последние штрихи к своей стене. Любовь для него теперь – потеря и предательство. (Концептуальные метафорические модели «любовь – потеря», «любовь – предательство»).

26) *How could you go?*

When you know how I need you

27) *How can you treat me this way*

Running away

Ooooh Babe

Why are you running away?

Ooooh Babe!

«Another Brick in the Wall» part 3 (русск. «Очередной кирпич в стену» часть 3)

28) *No! Don't think I'll need anything at all.*

All in all it was all just bricks in the wall.

All in all you were all just bricks in the wall.

Подстрекаемый последним кирпичом в его стене – откровением о неверности его жены – Пинк решает полностью изолировать себя от вредоносного мира. Наркотики для него были единственным спасением, успокоением, но и они теперь для него ничего не значат.

29) *I don't need no walls around me.*

And I don't need no drugs to calm me.

Основной метафорической моделью является модель «стена» – преграда».

«Goodbye Cruel World» (русск. «Прощай, жестокий мир»)

30) *Goodbye cruel world,*

I'm leaving you today.

Goodbye, goodbye, goodbye.

Goodbye, all you people,

There's nothing you can say

To make me change my mind.

Goodbye.

Пинк прощается с внешним миром, запирается в своем гостиничном номере и кладет последний кирпич в его ментальную стену. Концептуальная модель «стена – прощание с миром» (лексема «goodbye»).

Пинк не может поколебать этот «молчаливый упрек миллиона слепящих глаз». В отличие от своего более позднего «я», который регрессирует в своем уме, где пламя все еще горит, в этот момент своей жизни Пинк понимает, что те вещи, которые причинили ему самый умственный ущерб – в прошлом (смерть отца – это память, его репрессивные школьные дни закончились). Он, наконец, уходит от чрезмерной опеки матери. Возможно, раны зажили, но эмоциональные шрамы все еще остаются. Кирпичи были закреплены на месте.

«Hey You» (русск. «Эй, ты»)

Сразу после окончания строительства его стены, Пинк начинает задумываться о том, принял ли он правильное решение, полностью изолировавшись от мира. Он заперт в гостиничном номере с разбитым окном, с видом на

автостраду. Пинк, оказавшись за колоссальной преградой, сделанной из боли и подавленных эмоций его жизни, похоже, ищет в отчаянии что-нибудь, что поможет ему снова соединиться с миром, который он оставил позади, будь то выход из стены или просто человек с другой стороны, желающий слушать. Пинк мечтает вернуться к былой жизни, вернуться домой.

31) *Open your heart, I'm coming home.*

But it was only fantasy.

Основным концептом данной песни является концепт «стена», выраженный метафорой «стена – преграда».

32) *The wall was too high, as you can see.*

No matter how he tried, he could not break free.

Так же очевидна концептуальная модель «надежда – люди за стеной» (лексемы «help», «hope»). Хотя слушатель теперь осознает, что крики Пинка «всего лишь фантазия», он сам продолжает просить кого-то не только «прикоснуться» или «почувствовать» его, как в первых двух стихах, но ещё и «помочь».

33) *Hey you, out there on the road*

Always doing what you're told, can you help me?

Hey you, out there beyond the wall,

Breaking bottles in the hall, can you help me?

Hey you, don't tell me there's no hope at all.

Together we stand, divided we fall.

Символ червей (зооморфизм – черви – гниение, разложение) появляется в последней строчке песни, свидетельствуя о разложении личности Пинка (его ума).

34) *And the worms ate into his brain.*

«Is There Anybody Out There?» (русск. «Кто-нибудь есть там, снаружи?»)

35) *Is there anybody out there?*

На вопрос о том, есть ли кто-нибудь там, Пинк начинает осознавать экспансивность своей стены и последствия его добровольного отстранения от внешнего мира.

«Nobody Home» (русск. «Никого нет дома»)

Чувствуя, что его жена и мир теперь вне его досягаемости, Пинк перечисляет несущественные вещи, которые пока все еще в его власти – предметы его гостиничного номера и его нереализованные мечты о личной свободе.

36) I've got a little black book with my poems in.

Got a bag with a toothbrush and a comb in.

When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in.

I got elastic bands keeping my shoes on.

Got those swollen hand blues.

I've got thirteen channels of shit on the T.V. to choose from.

I've got electric light.

Структура данной песни чередует нигилистические, оптимистические и даже странно юмористические эмоции. Результатом этого эффекта является неуправляемый ум Пинка, плывущий по потоку сознания и никогда не приземляющийся ни на какое-либо настроение, ни на личную философию. Пинк теперь рок-звезда. Через лексемы «dog», словосочетание «spoon on a chain» раскрывается концептуальная метафора «популярность – рабство».

37) When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in.

38) I've got a silver spoon on a chain.

I've got a grand piano to prop up my mortal remains.

Но каждая строчка песни объединена идеей «дома». Таким образом, основной концепт «стена», выраженный посредством метафоры «стена – преграда», являет собой образ стены, не пускающей его домой. Он запутался в своих мыслях и не может найти дороги назад. Дома его никто не ждёт, жена его бросила. Вновь всплывает концептуальная метафора «отношения – пустота».

39) When I try to get through

*On the telephone to you
There will be nobody home.*

В данной песне Пинк характеризует себя как «вымышленную личность», состоящую из образов реальных людей. Пинк – пародия на среднестатистическую рок-звезду 70-х, подражающую именитым музыкантам.

40) I've got the obligatory Hendrix perm.

41) I've got a pair of Gohills boots

And I've got fading roots.

«Vera» (русск. «Вера»)

По мере того, как он уходит дальше от реальности, Пинк тоскует по идее дома, связанной с его личными переживаниями. Он вспоминает Веру Линн, певицу эпохи Второй мировой войны, которая верила и надеялась только на лучшее после войны. В итоге она всё-таки нашла свой новый дом в стране, раздираемой войной и потерями. В данной песне раскрывается концептуальная модель «Вера Линн – образ надежды».

42) Does anybody here remember Vera Lynn?

Remember how she said that

We would meet again

Some sunny day?

«Bring the Boys Back Home» (русск. «Верните парней домой»)

43) Bring the boys back home.

Bring the boys back home.

Don't leave the children on their own, no, no.

Bring the boys back home.

Личные и социальные травмы, вызванные конфликтом, такие как, например, смерть отца Пинка, упоминаются в мольбе о возвращении всех солдат с войны. Песня – это осознание Пинком того, как опасно определять себя «обломком» жизни, а не о действительно значимых связях семьи, сообщества и человечества. Путешествие Пинка до сих пор во второй половине альбома было метафорическим возвращением «домой», а текущая песня, фокусирует

его на этой самой задаче. Солдаты, сражающиеся на войне прямая отсылка на личный призыв Пинка отказаться от войны внутри себя и вернуться к своим корням. Концептуальные модели данной песни «мальчишки – сам Пинк», «возвращение с войны – возвращение к старой жизни».

«Comfortably Numb» (русск. «Комфортное Онемение»)

Эмоциональное путешествие Пинка в прошлое прерывается, когда его менеджеры врываются в гостиничный номер, и врач вводит ему препарат, который поможет нейтрализовать наркотическое опьянение. Всё это для того, чтобы Пинк смог выступить вечером на концерте. Раз мы уже выделили концептуальную метафору «жизнь – это шоу», возможно здесь врач борется за жизнь Пинка, чтобы он продолжил жить.

44) *Can you stand up?*

I do believe it's working, good.

That'll keep you going through the show

Come on it's time to go.

Врач спрашивает, есть ли «кто-нибудь дома?», иронично отражая собственные экзистенциальные вопросы Пинка о его здравом рассудке в песне «Nobody Home».

45) *Hello, is there anybody in there?*

Just nod if you can hear me.

Is there anyone home?

Врач заканчивает стих, прося Пинка «показать ему, где болит».

46) *Relax, I'll need some information first.*

Just the basic facts.

Can you show me where it hurts?

Для Пинка правда в том, что болит одновременно нигде и повсюду. Боль для Пинка и физическая и психологическая. Текст песни раскрывает метафоры «наркотики – волны и онемение, смирение» (лексемы «waves», «numb») «физическая боль – психологическая боль» (лексемы «pain», «hurts»).

47) *You are only coming through in waves.*

Your lips move but I can't hear what you're saying

48) *There is no pain, you are receding*

49) *This is not how I am*

I have become comfortably numb

«The Show Must Go On» (русск. «Шоу должно продолжаться»)

С разными лекарствами, противоборствующими в его теле, мыслями о войне и детстве, шатающимися в его голове, и его кирпичами, тянущими его за собой в умственный упадок, Пинк задается вопросом, сможет ли он выступить на своем концерте, как ожидалось. Концепт «родители» здесь раскрывается следующим образом: метафоры «отец – защита, забота» (словосочетание «take home»), «мать – помеха» (словосочетание «let go»). Вновь возвращается концептуальная метафора первых песен – «жизнь – это шоу». Пинк, по видимому, призывает маму и папу спасти его от стены, которую он создал. Идеи дома снова всплывают, но, как и раньше, Пинк не близок к тому, чтобы найти тот личный центр спокойствия, к которому он стремился.

50) *Ooooh, Ma, Oooh Pa*

Must the show go on?

Ooooh, Pa. Take me home

Ooooh, Ma. Let me go

Пинк окончательно теряет рассудок, в его голове главенствуют совершенно противоположные натуре Пинка мысли. Он недоумевает и не понимает, что произошло.

51) *There must be some mistake*

I didn't mean to let them

Take away my soul.

«In the Flesh!» (русск. «Во плоти!»)

Пинк впадает в безумие, воображает себя выступающим на концерте в качестве фашистского диктатора, требуя предельной преданности своей аудитории. Строчки о том, что Пинк заболел и сегодня его заменит другая группа,

раскрывают нам душевное состояние Пинка, он больше не владеет собой и своими мыслями.

*52) I've got some bad news for you sunshine,
Pink isn't well, he stayed back at the hotel
And they sent us along as a surrogate band
We're gonna find out where you fans really stand.*

Концептуальная метафорическая модель «Пинк – диктатор», (даже «нацист»), стена – символ расстрела, соответственно смерти («стена – смерть»). В данной песне образ Пинка выражает безусловную, чистую квинт-эссенцию ненависти ко всему.

*53) Are there any queers in the theater tonight?
Get them up against the wall.
There's one in the spotlight, he don't look right to me,
Get him up against the wall.
That one looks Jewish!
And that one's a coon!*

*54) If I had my way,
I'd have all of you shot!*

«Run Like Hell» (русск. «Беги изо всех ног»)

Пинк угрожает физическим насилием любому, кто нарушает границы его авторитарности во время его концерта (или же воображаемого концерта). Все должны снять свои «маски», и повиноваться Пинку. Пинк пытается завербовать людей в свою «секту». Вновь очевидна метафора «маска – скрытность».

*55) Run. Run. Run. Run.
You better make your face up in
Your favorite disguise.
With your button down lips and your
Roller blind eyes.
With your empty smile and your hungry heart.*

В данной песне выстраивается параллель между личным упадком Пинка и социальным упадком нацистской Германии. Продолжают сближаться идеи индивидуального и социального распада в результате самоизоляции Пинка. Здесь раскрываются такие концептуальные модели как «Пинк – диктатор», «непослушание – смерть» (образ угрозы жизни через словосочетание «send in cardboard», «better run»).

56) Cause if they catch you in the back seat

They're gonna send you back to mother

In a cardboard box.

You better run.

Он больше не пассивен, его новое «я» нагло угрожает обобщенному «you», которое так же легко может относиться к нам, слушателям, и к его родителям и жене.

«Waiting For the Worms» (русск. «В ожидании червей»)

Пинк борется с самим собой, внутренний диктатор разглагольствует об этнических «чистках», всё это вновь наталкивает его на мысль о смерти отца на войне. Вновь модель «Пинк – диктатор».

57) Waiting to clean up the city.

Waiting to weed out the weaklings.

Waiting to smash in their windows

Пинк, в нескольких голосах его раздробленной личности, рассказывает о своем нынешнем состоянии за его защитной стеной. Он еще раз попрощался с «жестоким миром», хотя на этот раз его прощание больше говорит о грустном осознании того, что он сделал, а не эгоистической потребности в самоизоляции, которая закончила первую половину альбома. Он обнаружил, что его «идеальная изоляция» далека от идеала - не спокойное одиночество от безумия мира, которое он воображал, а на самом деле порочная война между противостоящими силами его разума

Он обнаружил, что его «идеальная изоляция» далека от идеала, а тишина одиночества, которую он себе представлял, на самом деле являет собой по-

рочную войну между противоборствующими силами его разума. Вновь просматривается концепт «стены». Здесь она в качестве «бункера», «изоляции».

58) *Oooh, you cannot reach me now*

Oooh, no matter how you try

59) *Sitting in a bunker here*

Behind my wall

Waiting for the worms to come.

In perfect isolation here behind my wall

Пинк ощущает себя полновластным фюрером и через мегафон призывает толпу устроить погромы. «Червями» («Все, что вам нужно, – следовать за червями») он называет свою секту. Секту, ведущую к упадку, разложению. Появляется вновь зооморфизм – «черви – гниение, разложение». Отсюда следует концептуальная метафора «черви – секта».

60) *All you have to do is follow the worms.*

61) *Waiting for the final solution*

To strengthen the strain.

Waiting to follow the worms.

«Stop» (русск. «Остановись»)

Пинк внезапно осознает насколько далеко он зашёл, будучи в своем наркотическом припадке. Единственное, что он хочет выяснить, это то, несет ли он ответственность за свое поврежденное психическое состояние. Пинк выкрикивает свое неповиновение своему деспотичному «я» в простом, но сильном слове «stop». Он устал от шоу, жизни под масками и маскировками и хочет «снять эту униформу». Вновь модели «маска – скрытность» («uniform»), «жизнь – шоу».

62) *Stop! I wanna go home.*

Take off this uniform

And leave the show.

Пинк начинает понимать, какую роль он сыграл в создании своей стены, и понимает, что на самом деле, он всегда был активным участником своей изоляции. Теперь он хочет знать, виноват ли он.

63) But I'm waiting in this cell

Because I have to know

Have I been guilty all this time?

«The Trial» (русск. «Суд»)

Пинк судит сам себя – ведомый преувеличенными и персонифицированными кирпичами в его стене. В своем вступительном слове прокурор обращается к судье как «Червь, ваша честь», вновь используемый символ распада был найден и во второй части альбома.

64) Good morning, Worm your honor.

Соедините его с адвокатом, провозглашающим, что он выступает от имени «короны», то можно легко представить себе, что автор песен высмеивает британскую судебную систему, намекая на то, что те, кто управляет жизнью обычных граждан, болваны и глупые дураки.

65) The crown will plainly show

The prisoner who now stands before you

Однако также «червь» относится ко всем присутствующим на суде – они все продукты распада. Концептуальные метафоры «судья – червь», «червь – разложение». Пинк обвиняется в том, что он показал свои чувства, излил их наружу (метафора «проявление чувств – бесхребетность, стыд»).

66) Was caught red-handed showing feelings.

Showing feelings of an almost human nature.

This will not do.

В качестве первого свидетеля, прокурор вызывает одного из учителей Пинка. Он, в свою очередь, не говорит ни слова о характере и личности Пинка, он лишь оправдывается перед судьёй, заявляя, что «будь его воля, он бы содрал с Пинка шкуру». Через образ этого учителя к нам снова возвращается концептуальная модель «школа – страдания».

67) *I always said he'd come to no good
In the end your honor.
If they'd let me have my way I could have
Flayed him into shape.
But my hands were tied,
The bleeding hearts and artists
Let him get away with murder.
Let me hammer him today.*

Последней строкой учитель фактически сам сравнивает себя с молотом, который мог бы «вдолбить» Пинку нужные знания в школе. (Метафора «учитель – молот», через лексему «hammer»).

Затем прокурор вызывает жену Пинка. Она обвиняет его, в том, что между ними возникла пустота и непонимание (отсылка к песне «Empty Spaces»). В словах жены возвращается концептуальная модель «отношения – пустота».

68) *You little shit you're in it now,
I hope they throw away the key.
You should have talked to me more often
Than you did, but no!
You had to go your own way.
Have you broken any homes up lately?
Just five minutes, Worm your honor,
Him and me alone*

Далее прокурор вызывает мать Пинка. В её словах просматривается концептуальная метафора «мать – чрезмерная опека». Она не понимает, почему же её любимый сын её оставил; всё, чего она хочет – это забрать его домой.

69) *Come to mother baby,
Let me hold you in my arms.
M'Lord I never wanted him to get in any trouble.
Why'd he ever have to leave me?
Worm, your honor, let me take him home.*

Пинк только и делает, что повторяет, что он сумасшедший. Он всё отчаянно пытается найти дверь, выход в стене. Здесь и проявляется главная метафора всей песни «стена – изоляция и эмоциональные репрессии».

70) Crazy, over the rainbow, I am crazy,

Bars in the window.

There must have been a door there in the wall

When I came in.

В конечном счете, судья выносит приговор о сношении стены Пинка.

71) Since, my friend, you have revealed your deepest fear

I sentence you to be exposed before your peers.

Tear down the wall!

«Outside the Wall» (русск. «За стеной»)

Последняя песня в альбоме об обществе, которое включает в себя весь этот мир, а так же все личные связи, которые служат основой для всей нашей жизни. Песня о тех людях, которых мы можем оставить за стеной. Как, например, Пинк оставил свою жену. Она, оставшись совсем одна («all alone»), пыталась прорваться сквозь изоляционные барьеры своего мужа, «шатаясь и падая» («stagger and fall») в результате постоянного отсутствия поддержки Пинка.

72) All alone, or in twos,

The ones who really love you

Walk up and down outside the wall.

Some stagger and fall, after all it's not easy

Banging your heart against some mad bugger's wall.

Ключевая концептуальная модель песни вновь «стена – преграда».

Мораль истории такова: хотя почти всегда будут личные и социальные барьеры, созданные из страха, угнетения, боли и изоляции, каждый сознательный человек должен всегда следить за ними и никогда не позволять им превращаться в гигантскую стену.

В конце концов, история Пинка становится в меньшей степени об уникальной рок-звезде, и в большей – о нас, зрителях и мире, в котором мы живем. Подобным образом персонажи в истории Пинка столь же универсальны, как сам главный герой. На протяжении всего альбома им не даются какие-либо конкретные имена, для нас они просто Мать, Отец, Учитель и Жена, те личности, которые есть в жизни каждого из нас. Это могут быть наши матери, отцы, учителя и любимые. Соответственно, и история Пинка может быть нашей. Хотя детали, без сомнения, различны, но вот основополагающие темы человечества и его последующая деградация в результате личного и социального разъединения будут универсальны всегда.

2.1 Классификация концептов песенного дискурса альбома The Wall

При концептуальном анализе альбома «The Wall» группы Pink Floyd было выявлено около 60-ти концептов. Среди них есть как макроконцепты, так и микроконцепты. Многие концептуальные модели пронизывают весь альбом с начала и до конца, создавая общий сюжет и раскрывая нам главные идеи каждой песни. Для начала нами были выделены основные концепты альбома (макроконцепты), затем составляющие их базовые концепты (микроконцепты) в соответствии с системой, предложенной А. Е. Александровой.

Концепт «Стена»

Данный концепт является самым главным в альбоме. Он – носитель основной идеи. Впервые он появляется в песне «Another Brick in the Wall, part 1». Стена для лирического героя становится необходимостью, он пытается защитить себя от внешнего мира. Всё плохое, что случается с Пинком, является кирпичами для его стены. И первым кирпичом становится смерть отца. Отсюда и вытекает микроконцепт «потеря отца – кирпич для стены». С каждой песней стена все выше и выше. Мать Пинка закладывает немало кирпичей в стену своей чрезмерной опекой и заботой (микроконцепт «опека матери – кирпич для стены» (пример 16, 17)). Измена жены тоже вносит свою лепту в

строительство стены (микроконцепт «измена жены – кирпич для стены» (пример 20)). Стена постепенно застраивается в течение первого диска, и к концу второго она уже полностью построена.

Поначалу это концептуальная метафора «стена – защита» (пример 18), но затем главный герой всё больше и больше путается в своих мыслях, его разум покидает его, стена становится всё выше, и теперь она ограждает его от реального мира. Затем она становится «стеной – преградой» (пример 29, 32). Пинк уже сам недоволен тем, во что он превратил себя. Он хочет избавиться от стены, но она ужесточает свои границы, и становится образом «прощания с миром» (пример 30).

Пинк сходит с ума и воображает себя фюрером, готовым расстрелять всех у этой самой стены. Стена – образ смерти, расстрела (пример 53). Когда стена почти построена, сам Пинк понимает, то она стала для него бункером, подвалом, полнейшей изоляцией от внешнего мира (пример 58, 59, 63). Само понятие «стены» уже граничит с понятиями «бункер», «подвал». Только вот стена Пинка не имеет ни выхода, ни входа.

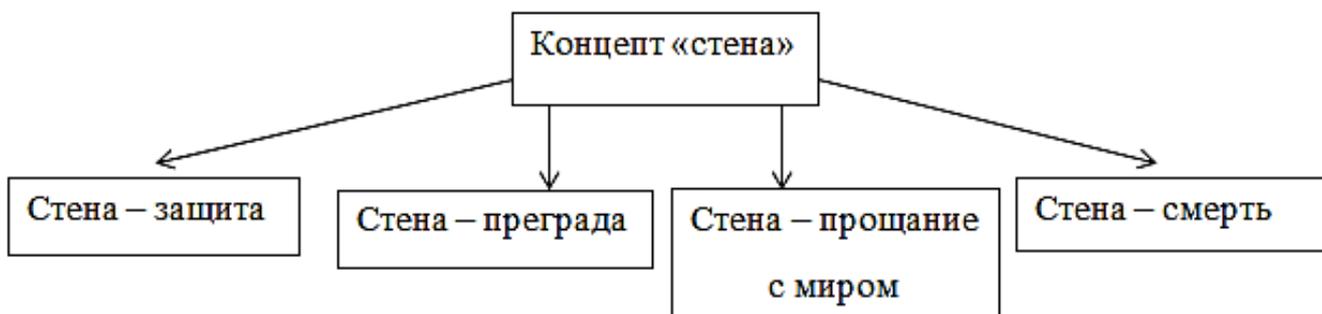


Рисунок 1. Раскрытие концепта «стена»

Концепт «Война»

Так как альбом «The Wall» рассказывает нам фактически о детях, рожденных во время войны, то образ войны является частым атрибутом многих песен. Основной лексемой, раскрывающей данный концепт, является лексема «bomb». Образ бомбы несёт в себе угрозу, страх, боязнь за свою жизнь. Впервые микроконцепт «бомба – угроза» появился в песне «Mother», в виде летя-

щих с неба бомб, из воспоминаний Пинка о детстве во время Второй мировой войны (пример 13, 18). Песня «Bring the Boys Back Home» напрямую говорит о том, чтобы «молодых парней вернули с войны домой». Пинк сравнивает себя с этими парнями, он тоже хочет вернуться домой. Значит образ стены для него, как образ войны, противоборства. А раз Пинк потерял отца на войне, то война для него ещё и образ потери.

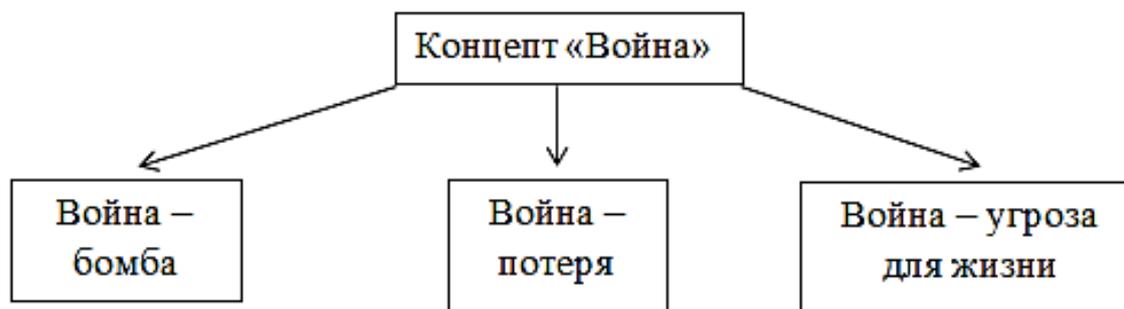


Рисунок 2. Раскрытие концепта «война»

Концепт «Жизнь»

Весь альбом Pink Floyd – это рассказ о жизни Пинка. Пинк – рок-звезда, поэтому жизнь для него является своего рода шоу. Микроконцепт «жизнь – шоу» впервые появляется в первой песне «In the Flesh?» (пример 2, 4). Во второй песне «The Thin Ice» выделяется микроконцепт «жизнь – лёд», здесь подразумевается, что она такая же хрупкая и ненадежная, как поверхность льда. Выражается она через лексемы «ice», «life», «crack» (пример 5, 6). В этой же песне концепт «жизнь» несёт в себе микроконцепт «новая жизнь – грусть». Появление нового человека на свет в данной песне интерпретируется как начало тяжелой нелёгкой жизни. Недаром к Пинку обращаются как «baby blue». Через лексему «blue», которая не только выражает голубой\синий оттенок невинности, но еще и оттенок грусти и печали.



Рисунок 3. Раскрытие концепта «жизнь»

Концепт «Родители»

Макроконцепт «родители» раскрывается на протяжении всего альбома образами матери и отца. Пинк теряет отца в песне «Another Brick in the Wall part 1». Микроконцепт «отец – потеря» выражается словосочетаниями «flown across the ocean» и «leaving memory» (пример 8). Матери в данном альбоме отведена огромная роль. Она является символом того человека, который, возможно, вложил больше всего кирпичей в стену Пинка. Ей посвящена целая песня «Mother». Именно в ней отлично показан микроконцепт «мать – чрезмерная опека» (пример 16, 17). Далее этот же микроконцепт просматривается в песне «The Trial», когда мать Пинка вызывают для дачи показаний, она не хочет ничего, кроме как забрать своего сына «под своё крыло», домой (пример 59). Интересное сравнение двух противоположных микроконцептов «отец – защита» и «мать – помеха» наблюдается в песне «The Show Must Go On». Концепт «отец – защита, забота» выражается словосочетанием «take home», а концепт «мать – помеха» через словосочетание «let go» (пример 50). Становится очевидным, что образы матери и отца для Пинка являются противоположными.

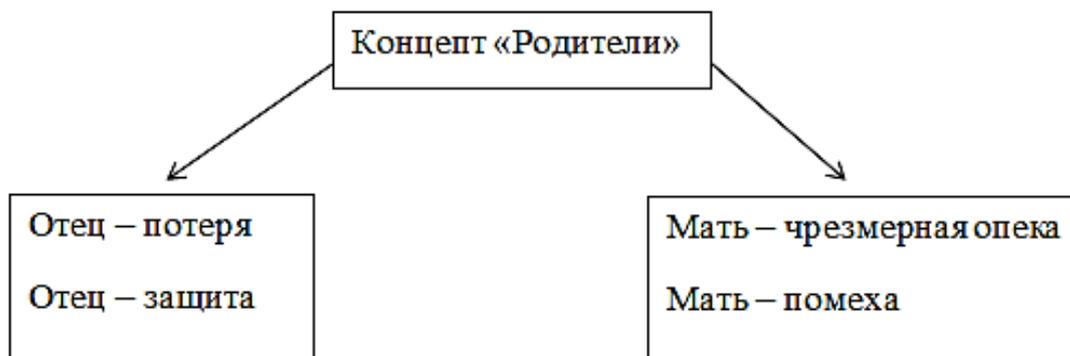


Рисунок 4. Раскрытие концепта «родители»

Концепт «Личность Пинка»

С каждой песней Пинк всё больше деградирует, он совершенно теряет рассудок. Автор текстов песен проводит параллель между Пинком и обычной рок-звездой 70-ых. Микроконцепт «Пинк – рок-звезда» раскрывается посредством лексем «show», «concert», «fans», а так же деталями его образа в целом. К концу альбома Пинк превращается в диктатора. Появляются микроконцепты «Пинк – диктатор», «Пинк – нацист». В песне «Run like hell» и вовсе появляются реплики на немецком языке. Пинк говорит о «расовой чистке», судит людей по внешнему виду и грозит всем расстрелом (пример 55, 56, 57). В песне «The Trial» становится понятно, что лирический герой сошёл с ума и стал сумасшедшим. Появляется микроконцепт «Пинк – сумасшедший», выраженный лексемой «crazy» (пример 70). Пинк – результат разложения личности, в данной песне он – образ деградации и умственного упадка.

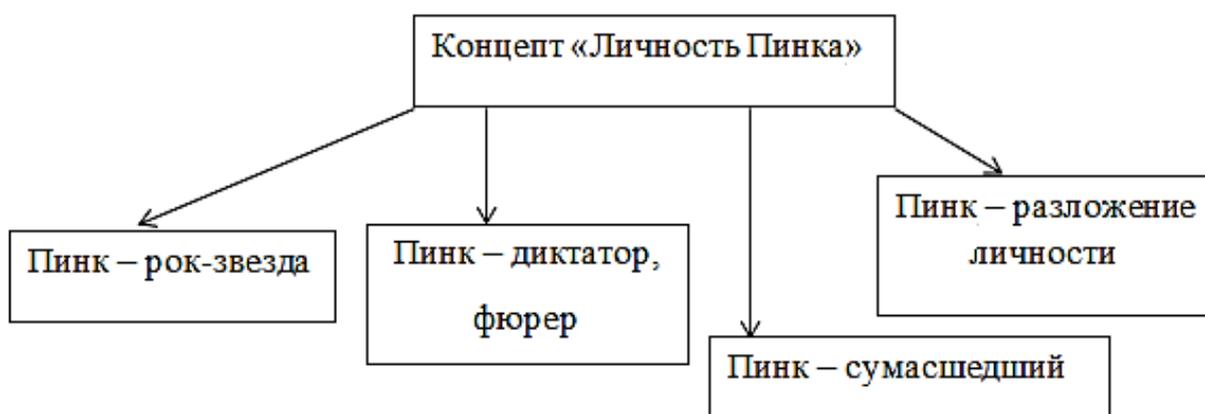


Рисунок 5. Раскрытие концепта «личность Пинка»

Концепт «Любовь»

Данный концепт выражен непосредственно образом жены Пинка. Он безумно её любил, но он стал рок-звездой и мало уделял ей внимания. Она заполнила эту пустоту вниманием другого мужчины. Таким образом, макроконцепт «любовь» выделяет микроконцепты «отношения – пустота», «любовь – увядание», «любовь – конец пути», «отношения – предательство», «любовь – потеря». Данные микроконцепты выражены лексемами и словосочетаниями «end of the road», «empty spaces», «leave», «grey», «dying», «colder», «older», «nothing», «talk», «baby», «need», «treat», «run away» (примеры 22, 26).

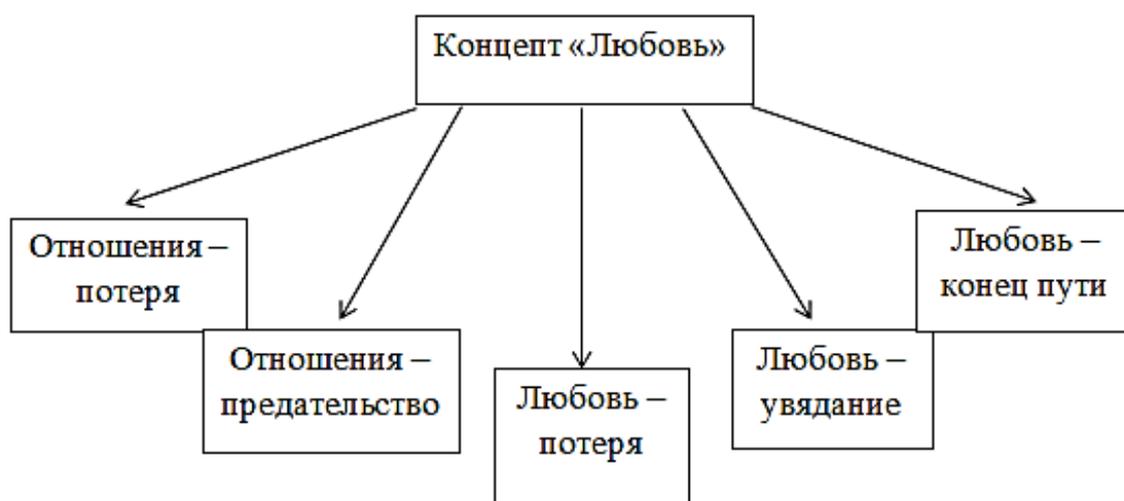


Рисунок 6. Раскрытие концепта «любовь»

Концепт «Популярность»

Пинк – типичная рок-звезда 70-ых. Концепт «популярность» в данном альбоме наиболее характерно просматривается в песнях «Young Lust» и «Nobody Home». Концепт здесь подразделён на две составляющие – «популярность – похоть» и «популярность – рабство» (пример 21, 38). Девизом жизни Пинка становятся слова «Sex, drugs and rock ‘n’ roll». Становясь знаменитым Пинк осознаёт, что везде его окружают молодые красивые фанатки и горы наркотиков. Он уходит в этот омут с головой. Отсюда можно выделить еще один микроконцепт «популярность – наркотики».

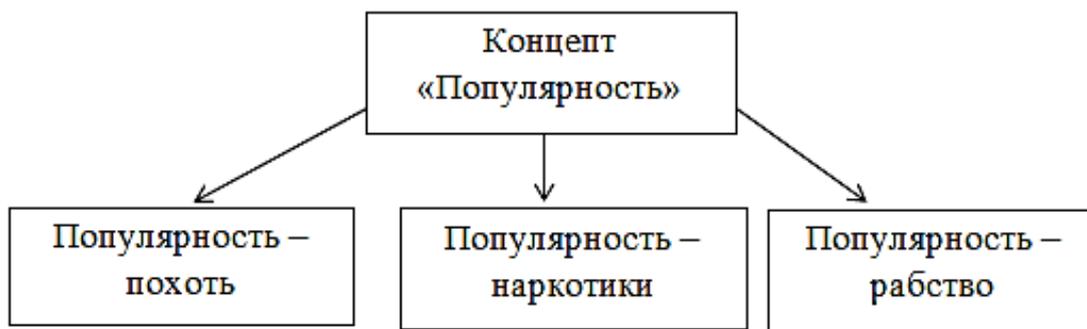


Рисунок 7. Раскрытие концепта «популярность»

Концепт «Смерть»

Раскрытие данного концепта впервые происходит в песне «Another Brick in the Wall, part 1». Пинк рассказывает, что его отец «сгинул за океаном». С тех пор океан и море для Пинка несут в себе образ смерти, небытия, посредством лексем «gone», «ocean» (пример 8). Теряя силы и свой разум, Пинк рассуждает о своей жизни как о «похоронных барабанах (похоронном марше)» в песне «One of my Turns». Похоронные барабаны символизируют его метафорическую смерть, когда он полностью отступает за свою стену. Микроконцепт «похоронный барабан – смерть» (выражен через «funeral drum»). Стена в данном случае становится образом конца, соответственно смерти – микроконцепт «стена – смерть» (пример 23). Становясь диктатором в песне «Run Like Hell», Пинк угрожает окружающим словами «They're gonna send you back to mother in a cardboard box. You better run». Через лексему «cardbox» передаётся образ гроба, а соответственно смерти (угрозы для жизни). Говоря о любви в песне «One of my Turns», Пинк сравнивает её с «кожей умирающего человека», кожа увядает, так же увядает и любовь (пример 22). Микроконцепт «стена – смерть» так же раскрывается в песне «In the Flesh!» лексемой «shot» (пример 53, 54).



Рисунок 8. Раскрытие концепта «смерть»

Итак, в результате анализа было выявлено около 60 концептуальных метафорических моделей, основные из них были поделены на группы концептов: «стена», «жизнь», «смерть», «война», «любовь», «личность Пинка», «популярность», «родители». Каждая группа состоит из микроконцептов, раскрывающих основной принцип макроконцептов. Концепт, простирающийся через весь альбом, и имеющий свои выражения почти в каждой песне – концепт «стена». Лексема «wall» в словарных статьях полностью выражает всю совокупность концептуальных моделей, связанных с ней на протяжении всего альбома: вертикальная часть здания, помещения; высокая ограда; тесный, сомкнутый ряд людей; сплошная масса чего-нибудь, образующая преграду, завесу.

Недаром сам альбом назван «Стена». На его обложке так же изображена белая кирпичная стена (рисунок 9). Кирпичи – символы всего плохого, стена – символ преграды, защиты от окружающего мира.

В данном случае имеет место полное соответствие вербального и невербального компонентов креолизованного текста: название альбома и песен, их сюжет и обложка альбома. В оформлении обложки преобладает белый цвет, нет никаких надписей. Лишь кирпичная стена. Таким образом, невербальным компонентом данного текста задаётся идея стены. В изображении кирпичной стены и происходит корреляция обложки альбома и названия.

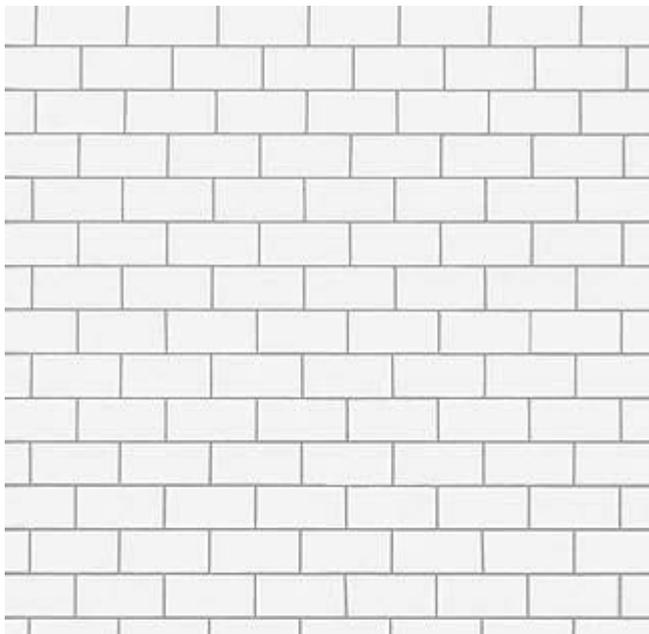


Рисунок 9. Обложка альбома «The Wall»

В завершении концептуального анализа, стоит отметить, что все концептуальные метафорические модели, выделенные в данном альбоме, взаимодействуют друг с другом, преобразовываясь в итоге в образ «стены» или же «кирпичей». Данная связь создаёт ощущение целостности и единства композиций, а обложка альбома добавляет утонченность, ясность и простоту в концептуальную характеристику всего альбома.

Выводы по главе 2

В рамках данного исследования был проведен концептуальный анализ 26 песен британской группы Pink Floyd. Весь альбом связан на макроконцептуальном уровне концептом «стена». При более узком рассмотрении песен был выявлен следующий их концептуальный состав: «жизнь», «смерть», «родители», «война», «любовь», «популярность», «личность Пинка». Интересным для анализа оказалось взаиморасположение противоположных концептов «мать» и «отец», «смерть» и «жизнь». Микроконцептуальный анализ альбома раскрыл около 60 микроконцептов (выраженных концептуальными метафорами), связанных между собой: «жизнь – шоу», «маска – скрытность», «ожидание – разочарование», «школа – страдания», «правительство – предательство», «синий цвет – невинность», «шоу-бизнес – пустыня» и т.д.

Каждый инцидент, вызывающий боль в сердце Пинка, является еще одним кирпичом в его постоянно растущей стене: бездетное детство, властная мать, система образования, направленная на создание послушных винтиков в колесе общества, правительство, которое относится к своим гражданам как к шахматным фигурам, истина популярности и славы, разрушенный брак, даже те самые наркотики, к которым он обращается, чтобы найти освобождение.

Концепты в альбоме раскрываются постепенно, с каждой песней приобретая новую окраску. Например, концепт «стена», который изменяет свою интерпретация с «защиты» до «преграды» и «смерти».

Дальнейшее концептуальное исследование данного альбома может проводиться в соответствии с видеорядом по каждой песне и фильмом «The Wall», снятому самой группой Pink Floyd в 1982 году.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В современном мире миллионы произведений, которые раскрывают внутренние эмоции и переживания лирических героев посредством концептуальных метафорических моделей. Это могут быть музыкальные альбомы, сборники книг и картин и т.д. Каждый человек интерпретирует их смысл по-разному, но всё же они имеют в себе постоянную основу из концептов, которые были заложены самими авторами данных произведений. Чтобы понимать, что авторы хотели нам сказать и донести до нас, важно правильно и корректно интерпретировать их основные послы и идеи.

В данной работе был проведен концептуальный анализ 26 песен на материале альбома группы Pink Floyd «The Wall». Значительная часть работы посвящена исследованию подходов к изучению понятия «концепт», «концептуальная метафора» и их определений, которые дают исследователи в различных разделах лингвистической науки. Была обнаружена некоторая система в имеющихся определениях: концепт – идеализированное образование, отличающееся высокой степенью абстрактности; будучи объемной в смысловом отношении единицей, концепт приоткрывает завесу во внутренний мир какого-либо человека. Итак, по результатам теоретического исследования концепт – это условная ментальная единица, предоставляющая неоценимую помощь в комплексном изучении языка, сознания и культуры. Концепт является ментальной проекцией элементов культуры в сознании индивидуума и общества и опредмечивается в языке/речи. Концепт чаще всего является результатом анализа отдельных концептуальных метафорических моделей.

Для достижения целей исследования были использованы анализ словарных дефиниций имен концептов и их синонимов, а также контекстуальный анализ текстов песенного дискурса.

В результате концептуального анализа 26 песен альбома «The Wall» было обнаружено 8 ведущих концептов: стена, жизнь, смерть, война, родители, популярность, личность Пинка, любовь. Каждый из них включает в себя от 3

до 5 микроконцептов. В общей сложности выявлено 60 микроконцептов, выраженных посредством концептуальных метафор. Важнейшим для сюжетной целостности и единства альбома стал концепт «стена».

Дальнейшие исследования в данной сфере могут быть посвящены сравнительному концептуальному анализу вербального и невербального компонентов (проанализированных текстов и видеоряда по каждой песне, а так же полнометражный фильм «The Wall»). Это позволит внести дальнейший вклад в сопоставительное языкознание и теорию концептологии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александрова А. Е. Концептуальная область возраста в лингвокультурологическом и лингвометодическом аспектах: науч.ст. – С.П.: Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. – С. 1-3
2. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на мат-ле креолиз. текстов): учеб.пос. – М.: Асабеппа, 2003. – 128 с.
3. Белехова Л. И. Когнитивные модели вербальных поэтических описаний // Когнитивное моделирование: труды междунар. конф. – М.: МИСИС, 2000. – С. 69-75.
4. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика: учеб.пос.– Тамбов: изд-во Тамб. гос. ун-та, 2000. – 140 с.
5. Болдырев Н. Н., Магировская О. В. Языковая репрезентация основных уровней познания // Вопросы когнитивной лингвистики: учеб.пос. –Тамбов, 2009. № 2. – С. 7-16.
6. Болдырев Н. Н. Концептуальная основа языка // Когнитивные исследования языка: колл.монография, вып. IV. – М.: Ин-т языкознания РАН, 2009. – С. 25-77.
7. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестн. Новг. гос. ун-та: монография. – С.: История. Филология. 2008. – С. 48-51
8. Большианова, Л.М. Внешняя организация газетного текста поликодового характера // Типы коммуникации и содержательный аспект языка: сб. науч. тр. – М.: Гриф, 1987. – С. 50-56.
9. Будаев Э. В., А. П. Чудинов Становление и эволюция когнитивного подхода к метафоре : колл.монография. – М.: изд. Ипполитова, 2007. – № 1. – С. 16-32.
10. Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: монография. – Барнаул: изд-во Алт.ун-та, 2001. – 322 с.
11. Вардзелашвили Ж. А. Метафорические номинации в русском языке: монограф. – Тбилиси: ТГПУ им. С.С. Орбелиани, 2001. – С. 100-234

12. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация: уч.пос. – Благовещенск: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.
13. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: сборник статей. – М.: Русские словари, 2007. – 416 с.
14. Воркачев С. Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов. – М.: Просвещение, 2014. – 352 с.
15. Воркачев С. Г. Счастье как лингвокультурный концепт: монограф. – М.: Гнозис, 2004. – 192 с.
16. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании: монограф. – М.: Гнозис, 2001. – № 1. – С. 64-71.
17. Ворошилова М. Б. Креолизованный текст: аспекты изучения // Политическая лингвистика: статья – Ек., 2006. – Вып. 20. – 5 с.
18. Винокур Г. О. Заметки по русскому словообразованию / Г.О.Винокур // Избранные работы. – М.: Государственное учебно-педагогическое изд. Министерства просвещения РСФСР, 1959. – С. 419-442.
19. Голованова И. С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII в. (30-90-е гг. XVIII в): автореф. дисс. – Самара, 2007. – 18 с.
20. Дуняшева Л. Г., Гриценко Е. С. Конструирование гендера в блюзе и рэпе: глобальное и локальное: монография. – Нижний Новгород: 2013. – С. 150-213.
21. Ейгер, Г. В. К построению типологии текстов / Г.В. Ейгер, В.Л. Юхт // Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М.Тореза. – М., 1974. – С. 103-109.
22. Истомина Н. Ф. Концепт «Бесы» в одноименном романе Ф. М. Достоевского: автореф. дисс. канд. филол. наук. – Калининград, 2002. – 69 с.
23. Карасик В. И. Религиозный дискурс // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 5-19.

24. Карасик В. И. О категориях дискурса // Языковая личность: социолингвистические и эмотивные аспекты: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 1998. – С. 185-197.
25. Карасик В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования / В.И. Карасик, Г. Г. Слышкин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. под ред И. А. Стернина. – Воронеж: ВГУ, 2001. – С. 75-80.
26. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. – М.: Гнозис, 2004. – С. 98-114
27. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии / В.И. Карасик // Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности: сб. науч. тр. – Волгоград: Перемена, 2001. – С. 3-16.
28. Красавский Н. А. Лингвистические методы исследования эмоциональной концептосферы // Лингвистические парадигмы: традиции и инновации: материалы междунар. симпозиума молодых учёных «Лингвистическая панорама рубежа веков». – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 18-28.
29. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира: монограф. – М., 2004. – С. 315-323.
30. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: уч.пособ. Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал, УРСС, 2004. – С. 7-32 с.
31. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: антология под ред. В.Н. Нерозника. – М.: Academia, 2007. – 280 с.
32. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История: сб.науч.тр. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
33. Лотман Ю. М. Структура художественного текста: сб.науч.тр. – М.: Языки русской культуры, 1970. – 144 с.

34. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры под общ.ред. Арутюновой Н. Д. и Журиной М. А.: сб. науч. трудов. – М: Прогресс, 1990. – 500 с.
35. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: уч.пос. – Минск: Тетра Системс, 2015. – 266 с.
36. Маслова В. А. Лингвокультурология: учеб.пособие для студ. высш. учеб, заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 208с.
37. Никишина Ю. И., Красных В. В., Изотов И. А. Понятие «концепт» в когнитивной лингвистике: сб.науч.статей. – М.: МАКС Пресс, 2002. – 184 с.
38. Опарина Е. О. Лингвистические исследования в конце XX в / Под ред. Ф.М. Березина и др. – М.: изд-во ин-та языкозн. РАН, 2000. – С. 186-204
39. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дис. канд. филос. наук. – Самара, 2005. – С.183
40. Попова З. Д., Стернин И. А. Проблема моделирования концептов в лингвокогнитивных исследованиях // Мир человека и мир языка: колл. монограф. – Кемерово: Графика, 2007. – С. 6-17.
41. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика: сб.науч.тр. – М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. – 314 с.
42. Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его понимание // Идея судьбы в контексте разных культур / под общ. ред. Арутюновой Н.Д.: сб.науч.тр. – М.: Наука, 1994. – С. 207-214.
43. Проскуряков М. Р. Концептуальная структура текста: лексико-фразеологическая и композиционно-стилистическая экспликация: автореф. диссер. докт. филол. наук. – С.П., 2000. – 38 с.
44. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность / пер. с англ: монограф. – М: Лабиринт, 1994. – 210 с.
45. Савенкова Л. Б. Языковое воплощение концепта // Проблемы вербализации концептов в семантике текста: материалы междунар. симпозиума. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 258-264.

46. Сафонова Н. В. Концепт благо/добро как сегмент ментального поля нации (на материале русского языка): монограф. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2003. – 357 с.
47. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса (пер. с франц. и португ.). – М.: Прогресс, 1999. – С. 14-53.
48. Сонин А. Г. Экспериментальное исследование поликодовых текстов: основные направления / А.Г. Сонин // Вопросы языкознания: монограф. – М: Весь мир, 2005. №6. – С. 115-123.
49. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия: сб.науч.тр. – М: Высшая школа, 1990. – С. 180-186.
50. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 992 с.
51. Тарасова И. А. Фрейм «Петербург» и его языковая реализация в поэзии // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: материалы междунар. симпозиума. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 294-300.
52. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты: уч.пос. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 228 с.
53. Тихонов А.Н. Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык: в 2 т. — М.: Флинта, 2008. – 1654 с.
54. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. / Сост. Новиковой О. И.: сб.науч.тр. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 23-121.
55. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп.: уч.пос. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.
56. Чесноков П. В. Основные единицы языка и мышления / Ред. В. А. Магин: монограф. – Ростов н/Д: Рост.кн.изд-во, 1966. – 288 с.

57. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): монография. – Ек.: Урал. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.
58. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): автореф. канд. филол. наук. – Волгоград, Волгоградский гос. ун-т. 2009. – 22 с.
59. Штайн К. Э. Принципы анализа поэтического текста: уч.пос. – Ставрополь: типогр. Ставропольского гос. пед. института, 1993. – 160 с.
60. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста: уч.пос. – Ставрополь: типогр. Ставропольского гос. пед. института, 2006. – 646 с.
61. Fairclough N. Language and Globalization: monograph. – London: Taylor & Francis Ltd, 2006. – 167 p.
62. Lakoff G., Turner M. More than Cool Reason // A Field Guide to Poetic Metaphor. – Chicago: LND., 1989. – 230 p.
63. Litosseliti L. Gender and language: theory and practice. – London: Hodder Arnold, 2006. – 192 p.
64. Pink Floyd Lyrics: сайт [Электронный ресурс]: 1995. – URL: <http://www.pink-floyd-lyrics.com/html/the-wall-lyrics.html>, (дата обращения 25.04.2017).
65. Slembrouck S. What is meant by «discourse analysis»? : monograph [Электронный ресурс]: 2002. – URL: <http://bank.rug.ac.be/da/da.htm>, (дата обращения 15.03.17).
66. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. – Chicago: University Of Chicago Press, 1983. – 279 p.
67. Van Dijk T.A. The study of discourse // Ideology: A Multidisciplinary Approach. – London: SAGE, 1995. – 384 p.
68. Wodak R., Matouschek B. We are Dealing with People whose Origins one Can Clearly Tell Just by Looking: Critical Discourse Analysis // Discourse & Society – transl. – London: Spotlight, 1993. Vol. 4. – P. 225-248.

Песни альбома The Wall группы Pink Floyd (автор Р. Уотерс)

1. In The Flesh?

So ya thought ya
 Might like to go to the show
 To feel the warm thrill of confusion,
 That space cadet glow.
 Tell me, is something eluding you, sunshine?
 Is this not what you expected to see?
 If you wanna find out what's behind these cold eyes
 You'll just have to claw your way through this disguise.
 Lights!
 Roll the sound effects!
 Action!
 Drop it on 'em!
 DROP IT ON 'EM!

2. The Thin Ice

Momma loves her baby, and daddy loves you too.
 And the sea may look warm to you babe
 And the sky may look blue
 Ooooh babe
 Ooooh baby blue
 Ooooooh ooooooh babe.
 If you should go skating
 On the thin ice of modern life
 Dragging behind you the silent reproach

Of a million tear-stained eyes
Don't be surprised when a crack in the ice
Appears under your feet.
You slip out of your depth and out of your mind
With your fear flowing out behind you
As you claw the thin ice.

3. Another Brick In The Wall, part 1

Daddy's flown across the ocean
Leaving just a memory.
A snapshot in the family album.
Daddy, what else did you leave for me?
Daddy, what d'ya leave behind for me?
All in all it was just a brick in the wall.
All in all it was all just bricks in the wall.

4. The Happiest Days Of Our Lives

When we grew up and went to school
There were certain teachers who would
Hurt the children in any way they could
By pouring their derision upon anything we did
And exposing every weakness
However carefully hidden by the kids
But in the town, it was well known
When they got home at night, their fat and
Psychopathic wives would thrash them
Within inches of their lives.

5. Another Brick In The Wall, part 2

We don't need no education.

We don't need no thought control.

No dark sarcasm in the classroom.

Teacher leave them kids alone.

Hey! Teacher! Leave them kids alone!

All in all it's just another brick in the wall.

All in all you're just another brick in the wall.

We don't need no education.

We don't need no thought control.

No dark sarcasm in the classroom.

Teacher leave them kids alone.

Hey! Teacher! Leave those kids alone!

All in all you're just another brick in the wall.

All in all you're just another brick in the wall.

6. Mother

Mother, do you think they'll drop the bomb?

Mother, do you think they'll like this song?

Mother, do you think they'll try to break my balls?

Ooooo. Mother, should I build the wall?

Mother, should I run for president?

Mother, should I trust the government?

Mother, will they put me in the firing line?

Ooooooh aaah. Is it just a waste of time?

(alternate: Ooooooh aaah. Mother am I really dying?)

Hush now, baby. Baby, don't you cry.

Mamma's gonna make all your nightmares come true.

Mamma's gonna put all of her fears into you.
Mamma's gonna keep you right here under her wing.
She won't let you fly, but she might let you sing.
Mama's gonna keep baby cozy and warm.
Ooooh babe. Ooooh babe. Ooooooh babe,
Of course mama's gonna help build a wall.
Mother, do you think she's good enough -- for me?
Mother, do you think she's dangerous - to me?
Mother, will she tear your little boy apart?
Ooooh aaah. Mother, will she break my heart?
Hush now, baby. Baby, don't you cry.
Mama's gonna check out all your girlfriends for you.
Mama won't let anyone dirty get through.
Mama's gonna wait up until you get in.
Mama will always find out where you've been.
Mama's gonna keep baby healthy and clean.
Ooooh babe. Oooh babe. Oooh babe,
You'll always be baby to me.
Mother, did it need to be so high?

7. Goodbye Blue Sky

Look, mommy. There's an airplane up in the sky.
Di' di' di' did you see the frightened ones?
Di' di' di' did you hear the falling bombs?
Di' di' di' did you ever wonder why we
Had to run for shelter when the
Promise of a brave, new world
Unfurled beneath the clear blue sky?

Di' di' di' did you see the frightened ones?
Di' di' di' did you hear the falling bombs?
The flames are all long gone, but the pain lingers on.
Goodbye, blue sky.
Goodbye, blue sky.
Goodbye. Goodbye.

8. Empty Spaces

What shall we use to fill the empty spaces
Where we used to talk?
How should I fill the final places?
How should I complete the wall?

9. Young Lust

I am just a new boy,
A stranger in this town.
Where are all the good times?
Who's gonna show this stranger around?
Ooooh, I need a dirty woman.
Ooooh, I need a dirty girl.
Will some woman in this desert land
Make me feel like a real man?
Take this rock and roll refugee
Oooh, baby set me free.
Ooooh, I need a dirty woman.
Ooooh, I need a dirty girl.

10. One Of My Turns

Day after day love turns gray
Like the skin on a dying man.
And night after night we pretend it's all right.
But I have grown older, and
You have grown colder, and
Nothing is very much fun anymore.
And I can feel one of my turns coming on.
I feel cold as a razor blade,
Tight as a tourniquet,
Dry as a funeral drum.
Run to the bedroom,
In the suitcase on the left
You'll find my favorite axe.
Don't look so frightened,
This is just a passing phase,
One of my bad days.
Would you like to watch TV?
Or get between the sheets?
Or contemplate the silent freeway?
Would you like something to eat?
Would you like to learn to fly?
Would ya?
Would you like to see me try?
Would you like to call the cops?
Do you think it's time I stopped?
Why are you running away?

11. Don't Leave Me Now

Ooooh babe, don't leave me now.

Don't say it's the end of the road.

Remember the flowers I sent.

I need you, babe

To put through the shredder

In front of my friends.

Ooooh babe, don't leave me now.

How could you go?

When you know how I need you

To beat to a pulp on a Saturday night.

Ooooh babe, don't leave me now.

How can you treat me this way?

Running away.

Ooooh babe.

Why are you running away?

Ooooooh Babe

12. Another Brick In The Wall, part 3

I don't need no arms around me.

And I don't need no drugs to calm me.

I have seen the writing on the wall.

Don't think I need anything at all.

No! Don't think I'll need anything at all.

All in all it was all just bricks in the wall.

All in all you were all just bricks in the wall.

13. Goodbye Cruel World

Goodbye cruel world,
I'm leaving you today.
Goodbye, goodbye, goodbye.
Goodbye, all you people,
There's nothing you can say
To make me change my mind.
Goodbye.

14. Hey You

Hey you, out there in the cold
Getting lonely, getting old, can you feel me?
Hey you, standing in the aisles
With itchy feet and fading smiles, can you feel me?
Hey you, don't help them to bury the light
Don't give in without a fight.
Hey you, out there on your own
Sitting naked by the phone, would you touch me?
Hey you, with your ear against the wall
Waiting for someone to call out, would you touch me?
Hey you, would you help me to carry the stone?
Open your heart, I'm coming home.
But it was only fantasy.
The wall was too high, as you can see.
No matter how he tried, he could not break free.
And the worms ate into his brain.
Hey you, out there on the road

Always doing what you're told, can you help me?

Hey you, out there beyond the wall,

Breaking bottles in the hall, can you help me?

Hey you, don't tell me there's no hope at all.

Together we stand, divided we fall.

15. Is There Anybody Out There?

Is there anybody out there?

16. Nobody Home

I've got a little black book with my poems in.

Got a bag with a toothbrush and a comb in.

When I'm a good dog they sometimes throw me a bone in.

I got elastic bands keeping my shoes on.

Got those swollen hand blues.

I've got thirteen channels of shit on the T.V. to choose from.

I've got electric light.

And I've got second sight.

I've got amazing powers of observation.

And that is how I know

When I try to get through

On the telephone to you

There will be nobody home.

I've got the obligatory Hendrix perm.

And the inevitable pinhole burns
All down the front of my favorite satin shirt.
I've got nicotine stains on my fingers.
I've got a silver spoon on a chain.
I've got a grand piano to prop up my mortal remains.
I've got wild staring eyes.
And I've got a strong urge to fly.
But I've got nowhere to fly to.
Ooooh, Babe. When I pick up the phone
There's still nobody home.
I've got a pair of Gohills boots
And I've got fading roots.

17. Vera

Does anybody here remember Vera Lynn?
Remember how she said that
We would meet again
Some sunny day?
Vera! Vera!
What has become of you?
Does anybody else in here
Feel the way I do?

18. Bring The Boys Back Home

Bring the boys back home.
Bring the boys back home.
Don't leave the children on their own, no, no.

Bring the boys back home.

19. Comfortably Numb

Hello, is there anybody in there?

Just nod if you can hear me.

Is there anyone home?

Come on, now, I hear you're feeling down.

Well I can ease your pain

And get you on your feet again.

Relax, I'll need some information first.

Just the basic facts.

Can you show me where it hurts?

There is no pain you are receding.

A distant ship, smoke on the horizon.

You are only coming through in waves.

Your lips move but I can't hear what you're saying.

When I was a child I had a fever

My hands felt just like two balloons.

Now I've got that feeling once again

I can't explain, you would not understand

This is not how I am.

I have become comfortably numb.

Ok, just a little pinprick.

There'll be no more...aaaaaaaah!

But you may feel a little sick.

Can you stand up?

I do believe it's working, good.

That'll keep you going through the show

Come on it's time to go.
There is no pain you are receding.
A distant ship, smoke on the horizon.
You are only coming through in waves.
Your lips move but I can't hear what you're saying.
When I was a child I caught a fleeting glimpse
Out of the corner of my eye.
I turned to look but it was gone
I cannot put my finger on it now
The child is grown, the dream is gone.
I have become comfortably numb.

20. The Show Must Go On

Ooooh, Ma, Ooooh Pa
Must the show go on?
Ooooh, Pa. Take me home
Ooooh, Ma. Let me go
Do I have to stand up
There must be some mistake
I didn't mean to let them
Take away my soul.
Am I too old, is it too late?
Ooooh, Ma, Ooooh Pa,
Where has the feeling gone?
Ooooh, Ma, Ooooh Pa,
Will I remember the song?
The show must go on.

21. In The Flesh!

So ya thought ya
Might like to go to the show.
To feel that warm thrill of confusion,
That space cadet glow.
I've got some bad news for you sunshine,
Pink isn't well, he stayed back at the hotel
And they sent us along as a surrogate band
We're gonna find out where you fans really stand.
Are there any queers in the theater tonight?
Get them up against the wall.
There's one in the spotlight, he don't look right to me,
Get him up against the wall.
That one looks Jewish!
And that one's a coon!
Who let all of this riff-raff into the room?
There's one smoking a joint!
And another with spots!
If I had my way,
I'd have all of you shot!

22. Run Like Hell

Run. Run. Run. Run.
You better make your face up in
Your favorite disguise.
With your button down lips and your
Roller blind eyes.
With your empty smile and your hungry heart.

Feel the bile rising from your guilty past.
With your nerves in tatters
As the cockle shell shatters
And the hammers batter down the door.
You better run.
You better run all day and run all night.
And keep your dirty feelings deep inside.
And if you're taking your girlfriend out tonight
You better park the car well out of sight.
Cause if they catch you in the back seat
Trying to pick her locks,
They're gonna send you back to mother
In a cardboard box.
You better run.

23. Waiting For The Worms

Eins, zwei, drei, alle! [German: One, two, three, all!]
Ooooh, you cannot reach me now
Ooooh, no matter how you try
Goodbye, cruel world, it's over
Walk on by.
Sitting in a bunker here behind my wall
Waiting for the worms to come.
In perfect isolation here behind my wall
Waiting for the worms to come.
Waiting to cut out the deadwood.
Waiting to clean up the city.
Waiting to follow the worms.

Waiting to put on a black shirt.
Waiting to weed out the weaklings.
Waiting to smash in their windows
And kick in their doors.
Waiting for the final solution
To strengthen the strain.
Waiting to follow the worms.
Waiting to turn on the showers
And fire the ovens.
Waiting for the queers and the coons
and the reds and the Jews.
Waiting to follow the worms.
Would you like to see Britannia
Rule again, my friend?
All you have to do is follow the worms.
Would you like to send our colored cousins
Home again, my friend?
All you need to do is follow the worms.

24. Stop

Stop!
I wanna go home.
Take off this uniform
And leave the show.
But I'm waiting in this cell
Because I have to know
Have I been guilty all this time?

25. The Trial

Good morning, Worm your honor.

The crown will plainly show

The prisoner who now stands before you

Was caught red-handed showing feelings

Showing feelings of an almost human nature.

This will not do.

Call the schoolmaster!

I always said he'd come to no good

In the end your honor.

If they'd let me have my way I could have

Flayed him into shape.

But my hands were tied,

The bleeding hearts and artists

Let him get away with murder.

Let me hammer him today.

Crazy...toys in the attic I am crazy,

Truly gone fishing.

They must have taken my marbles away.

Crazy, toys in the attic. He is crazy.

You little shit you're in it now,

I hope they throw away the key.

You should have talked to me more often

Than you did, but no!

You had to go your own way. Have you broken any homes up lately?

Just five minutes, Worm your honor,

Him and Me, alone.

Baaaabe!

Come to mother baby, let me hold you in my arms.
M'Lord I never wanted him to get in any trouble.
Why'd he ever have to leave me?
Worm, your honor, let me take him home.
Crazy, over the rainbow, I am crazy,
Bars in the window.
There must have been a door there in the wall
When I came in.
Crazy, over the rainbow, he is crazy.
The evidence before the court is incontrovertible
There's no need for the jury to retire.
In all my years of judging I have never heard before
Of someone more deserving of the full penalty of law.
The way you made them suffer,
Your exquisite wife and mother,
Fills me with the urge to defecate!
Since, my friend, you have revealed your deepest fear
I sentence you to be exposed before your peers.
Tear down the wall! Tear down the wall!

26. Outside The Wall

All alone, or in twos, the ones who really love you
Walk up and down outside the wall.
Some hand in hand and some gathered together in bands.
The bleeding hearts and artists make their stand.
And when they've given you their all
Some stagger and fall, after all it's not easy
Banging your heart against some mad bugger's wall.