

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет української й іноземної філології та журналістики
Кафедра англійської філології та прикладної лінгвістики

КОНЦЕПТ КОХАННЯ В АНГЛІЙСЬКОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ
(НА МАТЕРІАЛІ ПІСЕННИХ ТВОРІВ THE BEATLES)

Кваліфікаційна робота
на здобуття ступеня вищої освіти «магістр»

Виконала: здобувачка 09-202 М групи
Спеціальності: 035.041 Філологія
(германські мови та літератури (переклад
включно), (перша – англійська)
Освітньо-професійної програми: Філологія
(германські мови та літератури (переклад
включно)
Датченко Яна Юріївна
Керівниця: к. філол. н., доцентка
Присяннікова Яна Миколаївна
Рецензентка: к. філол. н., доцентка
Ковбасюк Лариса Анатоліївна

Херсон – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ В ЛІНГВІСТИЦІ.....	6
1.1. Поняття концепту в лінгвістиці та методологічні засади його дослідження.....	6
1.2. Пісенний текст як лінгвокультурний феномен.....	12
1.3. Розмаїття концептів у пісенних текстах.....	22
РОЗДІЛ II. ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ КОХАННЯ В ПІСЕННИХ ТЕКСТАХ ГРУПИ THE BEATLES.....	29
2.1. Концепт КОХАННЯ в ранній любовній ліриці The Beatles.....	29
2.2. Концепт КОХАННЯ в пізній любовній ліриці The Beatles.....	35
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	48

ВСТУП

Кваліфікаційна робота присвячена дослідженню концепту КОХАННЯ в англomовній поезії (на матеріалі пісенних творів The Beatles).

Виконане дослідження базується на положеннях, доведених в науковій літературі: про сутність концепту (Аристотель, С.С. Аверінцев, Е. Кассіер, А.Ф. Лосєв, Ю.М. Лотман, Ч. Пірс, Ц. Тодоров, К.Г. Юнг), про художній текст (М.М. Бахтін, Н.С. Болотнова, І.Р. Гальперін, В.І. Тюпа).

Проблематика пісенного дискурсу в його різних іпостасях неодноразово привертала до себе увагу дослідників (О.А. Абросімова, П.Г. Андронакі, В.В. Васильєва, Т.А. Григор'єва, Е.С. Гриценко, Л.Н. Дьякова, Е.А. Карапетян, О.С. Кострюкова, Е.В. Нагібін, О.В. Шевченко), проте концепти в пісенних текстах групи «The Beatles» ще не були предметом спеціального аналізу.

Актуальність дослідження обумовлена такими положеннями:

1) пісенні тексти відіграють важливу роль в ціннісній картині світу, в той же час їх специфіка ще недостатньо вивчена в науці про мову;

2) творчість групи «The Beatles» справила значний вплив на розвиток сучасної масової культури, проте концепти, що об'єктивуються в піснях зазначеної групи та їх вплив на англійську лінгвокультуру ще не були предметом спеціального лінгвістичного аналізу.

Об'єктом вивчення є англomовні пісенні тексти групи «The Beatles», **предметом** – концепт КОХАННЯ та способи його об'єктивації в пісенних творах The Beatles.

Мета дослідження полягає в характеристиці мовних засобів вираження концепту КОХАННЯ в текстах пісень «The Beatles».

Поставлена мета конкретизується в завданнях:

- 1) встановити конститутивні ознаки пісенного тексту як лінгвокультурного феномена;
- 2) визначити особливості тематичної організації та стилістики пісенних текстів «The Beatles»;
- 3) виявити і пояснити базові концепти в пісенних текстах «The Beatles»;
- 4) систематизувати мовні способи вираження базових концептів в пісенних текстах «The Beatles».

Матеріалом для дослідження послужив корпус опублікованих пісень «The Beatles» (106 текстів) і енциклопедичні джерела про творчість цієї музичної групи.

В роботі використовувалися такі **методи**: понятійний аналіз, інтерпретаційний аналіз, інтроспекція.

Зв'язок роботи з програмами, планами, темами: кваліфікаційна робота виконана відповідно до науково-дослідної кафедри: «Вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на формування фахівця з іноземних мов у сучасному мультикультурному просторі» (номер держреєстрації 0117U003763).

Наукова новизна результатів дослідження полягає в характеристиці концептів в пісенних текстах групи «The Beatles»: в уточненні лінгвокультурного статусу пісенного тексту; в систематизації тематики, образів, мовних засобів і стилістичних прийомів в текстах проаналізованих пісень; у визначенні та описі базових концептів, представлених в цих текстах; у встановленні закономірних зв'язків між культурним фоном епохи і тематичним складом текстів групи; у визначенні пріоритетних концептів пісень «The Beatles» для носіїв сучасної англomовної культури.

Теоретична значимість дослідження полягає в тому, що воно робить внесок у вивчення особливостей стилістичного впливу і

експресивних засобів англійської мови стосовно різновидів тексту, лінгвопоетичним та лінгвокультурним характеристикам пісенних текстів.

Практична цінність роботи полягає в можливості використання отриманих результатів у курсах ЗВО з мовознавства, стилістики англійської мови, інтерпретації тексту, в спеціальних курсах з лінгвокультурології, лінгвістики тексту, лінгвопоетики.

Результати дослідження було обговорено та апробовано на засіданнях кафедри англійської філології та прикладної лінгвістики Херсонського державного університету. Результати дослідження висвітлено в одній одноосібній науковій публікації «Концепт КОХАННЯ в англійській поезії (на матеріалі пісенних творів The Beatles)» (Магістерські студії. Альманах. XX (20). Херсон: ХДУ, 2020)

Структура роботи обумовлена завданнями дослідження і відображає основні етапи та логіку розвитку. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ В ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Поняття концепту в лінгвістиці та методологічні засади його дослідження

Виникнення категорії концепту (лат. *Conceptus* - поняття) історично пов'язано з постаттю П'єра Абеляра (1079-1142). П.Абеляр розглядав концепт в контексті комунікації людей один з одним і з Богом. Концепт у нього є дословесним утворенням. Вчений також виділив таку властивість концепту, як його конституювання індивідуальною свідомістю, започаткувавши тим самим традицію трактування концепту як суб'єктивної форми охоплення сенсу [18, с. 6]. С.А. Аскольдов-Алексєєв, в свою чергу, вважав, що концепт - це «щось невловиме, суцвіття розумових конкретностей», а головною функцією концепту вважав функцію заміщення різних уявлень (предметів) в процесі мислення [10, с. 267].

З огляду на лінгвокогнітивний підхід Д.С. Лихачов розглядає суть концепту як «алгебраїчного виразу значення». Дійсно, те чи інше слово не викликає в нашій свідомості набір ознак, що формує його словникове значення або логічне поняття, - «охопити значення у всій його складності людина просто не встигає, іноді не може, а іноді по-своєму інтерпретує його» [35, с.4]. Слідом за С.А. Аскольдовим, Д.С.Лихачев використовує психологічний підхід до розуміння концепту, трактуючи його з точки зору окремого носія мови або з позицій «людської ідіосфери». Зміст концепту включає як відповідне значення (як правило, не точно збігається зі словниковим), так і сукупність асоціацій, відтінків, пов'язаних з культурним і особистим досвідом носія мови [35, с. 5].

Поняття «концепт» знаходиться під пильною увагою представників різних наук: лінгвоконцептології, психології,

лінгвокультурології, когнітивної лінгвістики, філософії та ряду інших. Дослідники розглядають концепт під різними кутами зору, у зв'язку з чим існує велика кількість визначень цього терміна і підходів до його вивчення. Проте, дослідники сходяться на думці, що концепту властива досить складна і багатопланова структура. У ньому можна виділити як конкретне, так і абстрактне, як раціональне, так і емоційне, як загальне, властиве всій культурі, так і індивідуально-особистісне. Саме складна природа концепту і пояснює відсутність універсального визначення даного терміну.

Воркачев С.Г. вважає, що в свідомості людини концепти формуються на основі розумової і предметно-практичної діяльності людини, її особистого чуттєвого досвіду, експериментально-пізнавальної та теоретико-пізнавальної діяльності, її вербального і невербального спілкування. Всі ці способи доповнюють і взаємодіють один з одним, а формування найбільш повного і повноцінного знання можливо лише як результат їх поєднання [18, с. 26]. Іншими словами, концепт формується в свідомості окремої людини в процесі соціалізації особистості.

У речіщі семіотичного підходу концепт досліджують на основі аналізу мовних одиниць, як концепт знаково оформлений [34, с.89]. Способи його експлікації можуть бути вербальними (вираженими через мову) і невербальними (вираженими іншими способами комунікації, наприклад, за допомогою жестів, малюнків і так далі). На думку авторів «Словника когнітивних термінів», найважливіші концепти кодуються саме в мові [34].

Лінгвокультурологічний аналіз дозволяє розглянути співвідношення мови і концепту, необхідно також відзначити, що в рамках лінгвокультурології передбачається, що кожна концептуальна система вербалізується за допомогою мови, вона відображає значущі, прийняті в суспільстві на кожному історичному етапі його розвитку,

соціальні, культурні та естетичні цінності. Саме мова фіксує мінливе і постійне у вживанні тих слів, які символізують концептуальну систему [59, с. 76]. Концепти, відображені в національній мові, стають своєрідними маркерами, що визначають різнорідну діяльність людини [44, с.13].

Концепт вибірково вербалізується за допомогою певних мовних одиниць, а також когнітивних моделей протягом тривалого періоду розвитку певної мови.

Існує багато способів мовного вивчення концепту. Один і той самий концепт можна розглядати за допомогою одиниць різних рівнів: словоформ, морфем, лексем, вільних словосполучень, фразеологізмів. Структурні і позиційні схеми речень також є засобом репрезентації концептів в мові.

Між концептом і словом можливі такі типи відношень:

1) в мові є слово як основний, хоча і не єдиний, спосіб вербалізації того чи іншого концепту;

2) існуюче в мові слово лише частково відповідає концепту. Необхідно відзначити, що понятійні та предметні сутності легко концептуалізуються, проте емоційно-оціночні та ментальні утворення часто бувають розмитими, що в свою чергу тягне деякі труднощі у визначенні кордонів подібних концептів;

3) існує концепт, але немає його репрезентації, що виходить за рамки одного слова;

4) є словесна оболонка, однак за нею немає концепту [28, с.130 – 131].

Антропологічна орієнтація сучасної лінгвістики, що призводить до досліджень, які реалізуються на стику її з іншими дисциплінами, передбачає зведення концепту в категорію міждисциплінарного поняття, що використовується в двох новітніх парадигмах: лінгвокультурології та лінгвокогнітології [28, с. 75].

Лінгвокогнітивні дослідження мають типологічну спрямованість і сфокусовані на виявленні загальних закономірностей у формуванні ментальних уявлень індивіда. «У тенденції вони орієнтовані на семасиологічний фактор: від сенсу (концепту) до мови (засобів його вербалізації)» [19, с. 10]. Концепт є те, за допомогою чого слово входить в мовну картину світу і функціонує в ній, взаємодіючи з іншими лексичними одиницями, складовими концептуального поля і концептуального простору в цілому. На думку Л.О.Ісавої, структура концепту включає в себе лінгвістичну, культурологічну та когнітивну складові і має національну специфіку [27, с. 65]. З позиції лінгвокогнітології виділяють кілька основних підходів до визначення концепту.

З позицій психолінгвістичного підходу концепт трактується як «іменована інформема», тобто певна інформаційна цілісність, присутня в національній культурній свідомості, що пройшла первинний семіозис і усвідомлювана мовною особистістю як інваріантне значення семантичного поля [11, с. 86].

В.І. Карасик вважає, що концепти є первинними культурними утвореннями, вираженням об'єктивного змісту слів, що проникають в різні сфери буття людини. Під внутрішнім змістом концепту, в свою чергу, розуміється «... сукупність смислів, організація яких істотно відрізняється від структуризації сем і лексико-семантичних варіантів слова» [28, с.110].

І.О.Стернін вважав, що концепт – це згусток культури, те, у вигляді чого культура входить в ментальний світ людини. І, з іншого боку, концепт - це те, за допомогою чого звичайна людина входить в культуру, а іноді і впливає на неї [57, с.43]. І.О.Стернін називає концепти культурно-ментальними одиницями.

Дослідниця Чернявська В.Є. дотримується логічного підходу і розглядають концепт як елемент свідомості, образ, здатний синтезувати знання з різних областей [60, с.73].

Слишкін Г.Г. не розглядає концепт як окремий вид абстрактних імен. На його думку, концепт - це особливий ракурс їхнього розгляду, який об'єднує всі види знання і уявлень, прийнятих у певній культурі і виявляються в поєднанні імені [54, с. 53]. М.В.Пророков, в свою чергу, зміст латинського «conceptum» зводить до загального значення «сформульованого, що вбирає в себе зміст безлічі форм і є їх початком («зародком»)» [37, с. 74].

Також, виділяють лінгвокультурологічний підхід до розуміння концепту, який багато в чому перегукується з лінгвокогнітивним підходом. Відповідно до цього підходу необхідно відзначити багатшарову структуру концепту, що включає широкий культурний фон. Зміст концепту складається з двох основних частин: понятійної і культурно-фонової. Понятійна частина концепту формує основу лексичного значення слова і фіксується в лексикографічних джерелах; культурний фон становить основу для конотації слова і частково відбивається в словниках. Будь-який концепт змінюється протягом часу, оскільки розвиток знання, збагачення культурних цінностей і уявлень розширюють обсяг концепту. При цьому фонова частина і ціннісна складова концепту піддаються великим змінам, порівняно з ядерною частиною, яка, як правило, залишається незмінною [48, с. 111].

Прихильники лінгвокультурологічного напрямку вважають, що концепт значно ширше поняття, оскільки в зміст концепту входять не тільки категоріальні ознаки, що позначаються, але і вся супутня культурно-фонова інформація. Даною точки зору дотримуються такі дослідники як Н.Д. Арутюнова, В. В. Колесов, З.Д. Попова, І.А. Стернин, Ю.С. Степанов, В. Н. Телія, Л.О. Чернейко і ін. Так, Н.Д. Арутюнова визначає концепт як поняття практичної філософії, яка є

результатом взаємодії таких факторів, як національна традиція, релігія, фольклор, життєвий досвід, ідеологія, образи мистецтва і система цінностей. Таким чином, на думку Н.Д. Арутюнової концепти утворюють своєрідний культурний шар, який є певним посередником між людиною і світом [9, с. 4].

Багато зарубіжних (Дж.Лакофф, Р.Джекендофф) і вітчизняні (Н.Д.Арутюнова, Е.С. Кубрякова, Д.С. Лихачов, І.А. Стернин) лінгвісти присвятили свої роботи вивченню концепту з позиції когнітивної лінгвістики.

В рамках когнітивної лінгвістики при розгляді концепту також можна виділити когнітивну теорію особистості і когнітивну теорію соціуму. Прихильники першого підходу вважають, що концепт – це одиниця ментального плану. Передбачається, що індивід, оперує концептами в процесі мислення і комунікації [25, с. 21].

Прихильники другого підходу розглядають концепт як знання про той чи інший об'єкт, яке закріпилося в семантиці мовних одиниць і входить в якості складової в мовну картину світу. Суб'єктом аналізу при другому підході виступає не індивід, а соціум, однак важливо помітити, що обидва ці підходи тісно пов'язані один з одним [26, с. 34].

Необхідно підкреслити, що комплексна природа концепту підтверджується дослідженнями різними вчених. Ю.С.Степанов виділяє три шари концепту. До першого шару належить основна, актуальна ознака, яка відповідає сучасності. Другий шар є додатковим, «пасивною» ознакою, яка є неактуальною, «історичною». Третім шаром бачиться внутрішня форма, яка не усвідомлюється людьми і закріплена за зовнішньою словесною формою [54, с. 48]. Інші лінгвісти (М. М. Болдирев, І. А. Стернин) [15, с.2] виділяють в структурі концепту ядро і периферію, причому найбільш значущі для носіїв певної мови асоціації формують ядро, а менш значущі і значущі - периферію.

1.2. Пісенний текст як лінгвокультурний феномен

Особливість сучасного мовознавства полягає в його широкій взаємодії з іншими суміжними науками. Це пояснюється тим, що дійсність є настільки багатою явищами, що її неможливо пізнати за допомогою вузько дисциплінарного підходу. Тісна взаємодія людини і культури дозволила вченим інакше поглянути на феномен пісенного тексту в рамках лінгвокультурного підходу і виявити деякі його специфічні закономірності.

На думку Ю.М. Лотмана, говорити про специфіку тексту певного типу можна тільки в тому випадку, якщо, крім аналітичних операцій дослідження структури тексту, представляється можливим встановити особливості його функціонування і інтегрування в текст більш високого рівня [36, с. 105]. Існує низка текстів, які можуть функціонувати як самостійний текст і як компонент більш складного полісеміотичного тексту, входячи до його складу [41, с. 7-13]. Прикладами таких текстів є сценарії, драматургічні та пісенні тексти, а також фільми, кліпи, які функціонують в просторі культури.

Спочатку пісня існувала в межах фольклору, причому текст пісні і її музичний супровід створювалися одночасно, а сама пісня тяжіла до ритуалу. Будучи приналежністю певної спільноти людей, певного народу, пісня поступово розвивалася разом з еволюцією культури, побуту, мови і мислення даного народу. Як літературний жанр пісня зародилася в стародавній Греції в V-VII ст. до н.е. [32, с. 65] і тоді ж намітився її розподіл за тематичними ознаками: пісні весільні, пісні-гімни, пісні-елегії, любовні, застільні і т.і., тобто пісні, що відповідають певному ритуалу в житті людини.

Розвиток пісні в США і Великобританії обумовлено тісним зв'язком тексту з соціокультурними подіями, які, лягаючи в основу сюжету тексту, сприяють закріпленню в ньому життєво важливих цінностей. Яскравим прикладом музичного гурту, чия творчість відображає актуальні для сучасного суспільства проблеми, є квартет «Бітлз», пісні якого досліджуються к нашій роботі.

Пісня як особливий жанр має свої характерні риси. Різні словники і енциклопедії зводяться до наступного визначення пісні: пісня – це рід словесно-музичного мистецтва; жанр вокальної музики (народної і професійної), що виконується однією особою або хором. Як і переважна більшість інших вокальних творів, пісня є нерозривною єдністю музики і поезії і тому характеризується подвійною інтертекст-реальністю – музичною та вербальною. Перша пояснюється тим, що музичний ряд співвідноситься з іншими музичними творами, друга – тим, що пісенний текст як жанр, що належить художнього дискурсу, містить різні алюзії.

Пісня – специфічний жанр, що поєднує в собі властивості поетичного і музичного твору. З літературознавчої точки зору, пісня є жанром, що належить до області лірики, оскільки вона, особливо на ранніх стадіях розвитку, була невіддільна від музики. У літературній енциклопедії поняття «пісня» представлено як «визначення віршованих творів різних жанрів (романс, гімн і ін.), призначених або використовуваних для співу, а також написаних у формі стилізації народних пісень. Відповідно, з цієї позиції жанр пісні можна розглядати як невеликий ліричний словесно-музичний твір, словесна сторона якого належить області поезії і жанрів художньої літератури [33, с. 51].

Дослідники пісенного тексту П.Г. Андронаки і В.В. Васильєва (1998) розглядають пісню «як вербальний текст, який може мати письмовий еквівалент і входить в полісеміотичний комплекс, іменованій піснею». На думку дослідників, незважаючи на те, що пісня

– це поетичний, віршований текст, створений за літературним зразком, проте, літературі він не належить [6, с. 7].

Слід зазначити, що існують тексти, спочатку створені в віршованій формі, і згодом накладені на музику, які таким чином прийняли форму музичної композиції. Такий пісенний різновид в пісенній теорії називається літературної піснею [22, с. 52]. Близькість пісенного тексту і ліричного вірша призводить до необхідності привести спільні та відмінні риси даних мовних жанрів, виділені О.С. Кострюковою [Там само, С. 52-58].

Серед загальних характеристик, які об'єднують пісенний текст і ліричний вірш: ритміко-композиційна побудова, загальні жанри, індивідуально-авторські особливості, наявність підтексту, своєрідність способів відтворення образу головного героя, функції. Розглянемо деякі з цих ознак докладніше.

Особливості ритміко-композиційної побудови.

Незважаючи на спільність ритміко-композиційної побудови літературних і пісенних текстів, необхідно відзначити відмінність між ними: в обох випадках зв'язність здійснюється по-різному на просодичному рівні. Як справедливо зазначає Н.Ф.Алефиренко, пісенний текст позбавлений «власного» інтонаційного малюнка [4, с. 32]. В його ролі виступає мелодія. Доказом цього судження є той факт, що при прочитанні тексту пісні людина мимоволі копіює інтонаційний і ритмічний малюнок музичного супроводу.

- Наявність спільних жанрових різновидів (любовна лірика, громадянсько-патріотична, лірика військового періоду і т.д.).
- Індивідуально-авторські особливості вираження задуму (багатозначність, метафоричність, образність і інші елементи художньої мови притаманні як віршованого, так і пісенного тексту, проте в піснях фігуральний вислів розшифровуються

набагато простіше, в зв'язку з однією з функцій пісенного жанру – розважальної).

- Наявність підтексту (поетичний текст спрямований на роботу уяви адресата, який вільний інтерпретувати авторський задум, домислювати його).
- Специфічні способи відтворення образу головного героя.
- Пріоритет функції впливу.

Поряд зі подібностями наведемо відмінні риси ліричної пісні від ліричного вірша: особливості змісту, комунікативна позиція реципієнта, жанрові особливості, зв'язок з часом.

- Переважна простота змісту пісні.

Створення пісні розраховане на миттєве, синхронне з виконанням сприйняття пісні слухачем. Цим пояснюється менша ускладненість змістовного плану тексту пісні. У слухача немає часу замислюватися над сенсом складних образів, тому він може сприйняти будь-який образ неусвідомлено «на хвилі могутньої інерції музики» [33, с. 75]. У пісні переважає, як правило, легко запам'ятовується мелодія, яка відтісняє на другий план зміст тексту. Нерідко улюбленими стають прості, невігядливі пісні і мелодії, якщо «в них є певний резонанс з почуттям, що володіє людиною» [42, с. 94]. Вловивши в пісні мотиви, співзвучні своєму настрою, або знайшовши в ній історію, схожу на ситуацію у власному житті, слухач буде здатний наділити навіть саму банальну мелодію неповторністю, і навіть безглузді слова будуть містити для нього важливий, прихований від інших сенс [22, с. 53-58]. Варто зазначити, що така ознака більшою мірою характерна для пісень ліричного змісту, ведуча функція яких – емотивна. У той час як соціальні, філософські, смисло-життєві пісні вимагають певної роботи слухача над інтерпретацією глибокого ідейного змісту.

- Активна комунікативна позиція реципієнта.

Пісня передбачає участь слухача в процесі комунікації, що нерідко виражається в спільному співі слухача і співака, танці і т.д. На відміну від ліричного вірша пісенний текст не прив'язаний до певного автору. Пісня активізує в душі людини емоції, пов'язані з певними подіями його життя, тому кожен раз слухаючи ту чи іншу музичну композицію, людина мимоволі відчуває себе її соавтором. Пісенні рядки, «одного разу почуті в життєвій ситуації або просто «під настрій» <...>, згодом здатні виконувати роль індуктора, який задає імпульс переживання людини ... » [34, с. 94].

Пісенний текст передбачає включення різних мовних жанрів, що реалізуються за допомогою комунікативних прийомів, тактик і стратегій, відповідних комунікативним цілям цих жанрів: сварка, вмовляння і т.і.

Пісенний текст орієнтований, в більшій мірі, на широку аудиторію, тому характеризується простотою свого змісту. Він не перезавантажений глибоким змістом, оскільки розрахований на щоденне прослуховування і не передбачає особливої розумової роботи слухача. Різні мовні жанри, включені в пісенний текст в залежності від його комунікативної мети, роблять його зміст більш зрозумілим і доступним для масової аудиторії, ніж ліричний вірш.

- *Тісний зв'язок з часом.*

Будучи одним з найбільш рухливих жанрів масової культури, пісня швидко вбирає всі значущі зміни, що відбуваються в суспільстві і мові, в ній відбивається жива мова, знаходять місце актуальні реалії життя. Крім цього, в самій природі пісні закладена «установка на популярність, на негайне присвоєння її соціумом». Пісня орієнтована на негайне сприйняття. Процес присвоєння пісенного тексту соціумом відбувається через багаторазову його інтерпретацію, яка полягає в ментальному перекладанні «чужого» тексту носієм культури на власну «картину світу» [6, с. 9].

Серед відмінних рис А.В. Кравченко вказує розважальну функцію пісенного тексту. Лірична пісня – такий різновид пісні, яка безпосередньо звернена до емоційної сфери особистості і в змістовному плані обмежена тематично сферою особистих переживань [33, с. 58]. З цим можна погодитися в разі розгляду жанру ліричної пісні. Однак не слід забувати про багате тематичне розмаїття пісенного тексту, розважальна функція якого або не є пріоритетною, або практично відсутня. До таких жанрів, наприклад, відносяться пісні соціального змісту.

Грунтуючись на проведеному А.В. Кравченко порівняльному аналізі пісенного тексту і ліричного вірша, ми приходимо до висновку про те, що низка їхніх спільних ознак дозволяє віднести пісенний текст до творів художньої мови. У той же час наявність різних рис доводить, що пісенний текст є собою жанром художнього тексту особливого роду.

А.Н. Полежаєва (2011) визначає пісенний текст як «синтетичне утворення, єдність вербальних і музичних знаків, яке володіє лінгвістичною, культурною, психічною наповненістю і є такою частиною реальної дійсності, яка не може бути пізнана і описана з позицій вузько дисциплінарного підходу» [49, с. 30]. Найбільш докладно охарактеризувати феномен пісенного тексту дозволяє екскурс не тільки в лінгвістику, а й в культурологію, психологію, лінгвопоетику і лінгвоконцептологію. Дане визначення, на наш погляд, досить повно відображає всі характеристики цього явища, тому в роботі ми будемо дотримуватися цього тлумачення пісенного тексту.

Автори робіт про пісенні тексти, зокрема, Ю.Є. Плотницький (2005), Г.Д. Андронаки, В.В. Васильєва (1998), відзначають, що пісня генетично сходить до народної ліричної пісні, що відбиває традиційну народну культуру минулого, яка описувала і регламентувала всі сфери життя, весь життєвий уклад соціального цілого: сім'ї, спільноти, громади, нації. Тут формувалася повсякденний досвід, світ почуттів,

часом інтимних, світ уявлень, близьких і зрозумілих кожній людині, іноді власна система цінностей, вірувань, звичаїв, стереотипів поведінки, що існують в різних соціальних середовищах, субкультурах [6].

Пісня служить джерелом вивчення історії, побуту і звичаїв народу, його духовного складу і характеру. Пісні можуть бути дзеркалом культури, відображають стан суспільства, або ж навпаки, чинять певний вплив на аудиторію. Отже, в пісенному тексті знаходять відображення концепти, значимі для лінгвокультурної спільноти.

Однією з актуальних проблем у дослідженні феномена пісні є їх класифікація. Всі пісні за місцем виконання можна поділити на масові, побутові та естрадні. Естрадні пісні, як правило, виконуються співаком-професіоналом зі сцени. Масові – це пісні, створені для виконання на святі, під час колективного ходи, у військовому побуті. Найпоширеніші серед масових пісень – ліричні, розповідають про любов і дружбу, що втілюють

Великий енциклопедичний словник (2003) пропонує класифікувати пісні за такими ознаками: за змістом (ліричні, патріотичні, сатиричні і т.п.); за соціальною функцією (обрядові, побутові, військово-стройові і т.п.); за виконавчим складом (сольні, хорові, з інструментальним супроводом і без нього).

Пісні також розрізняють за жанрами, формами виконання, сферами побуту і т.і. (Пісня революційна і побутова, лірична і гімн, одноголосна і багатоголоса, сольна та хорова, з супроводом і без нього, пісня для професійних співаків і для масового виконання і т.п.). Тематична класифікація була запропонована Є.В. Нагібіною (2002), роботи якої присвячені аналізу текстів сучасних естрадних пісень.

Дослідник виділяє пісні з любовною та соціальною тематикою [42, с. 11]. При цьому перша група пісень характеризується трьома підгрупами: 1) любов як взаємини чоловіка і жінки; 2) любов як

взаємини між родичами; 3) любов як патріотичне почуття. Тексти пісень з соціальною тематикою містять такі підгрупи: 1) протистояння суспільству; 2) спосіб життя людини; 3) побут століття; 4) смерть; 5) наркоманія; 6) війна [Там само, С. 16-17]. Переваги даної класифікації в тому, що вона детально відображає зміст сучасних естрадних пісенних текстів з урахуванням поточної ідеології з позиції масової культури. Недолік наведеної класифікації, на наш погляд, полягає в тому, що дослідник розглядає пісенний текст в синхронному зрізі, тобто об'єктом дослідження є сучасні естрадні пісні, тому дана класифікація не може вважатися об'єктивною для всіх інших жанрів пісенного мистецтва.

Найбільш актуальною класифікацією пісень для даного дослідження є тематична. У цьому випадку об'єктом дослідження виступає тільки текст пісні без урахування її музичної складової.

За своєю тематикою пісенні тексти «The Beatles» можуть бути соціального, ліричного, повсякденно-побутового, філософського, релігійного спрямування. Так, наприклад, пісні, які виражають протест автора проти існуючого в суспільстві укладу, можна віднести до пісень соціального змісту. Такими є пісні «The Beatles» *Taxman (Revolver, 1966)*, *Mean Mister Mus-tard (Abbey Road, 1969)* та інші. Класичним прикладом ліричних пісень ранніх «The Beatles» про кохання служать *All my loving (With The Beatles, 1963)*, *P.S. I Love You (Please, Please Me, 1963)*. Піснями про повсякденні турботи можна назвати *Yellow submarine (Revolver, 1966)*, *Hello Goodbye (Magical Mystery Tour, 1967)*. Філософським змістом відрізняються композиції *Nowhere Man (Rubber Soul, 1965)*, *Strawberry Fields Forever (Magical Mystery Tour, 1967)*. Серед пісень з релігійною тематикою можна відзначити *Long, Long, Long (The Beatles (White Album), 1968)*, *Let It Be (Let It Be, 1970)*.

Розглядаючи такий складний і багатогранний феномен як пісня, що необхідно звернутися до функцій, які вона виконує. Дослідники мають різне уявлення про це питання. С.Х. Ляпин, аналізуючи

комунікативні функції ліричної пісні, виділяє, перш за все, емотивну, оскільки «пісня стає виразом емоцій завдяки тому, що вона є одночасно твором і словесного, і музичного мистецтва – останнє, як відомо, орієнтоване тільки на емоційно несвідомі структури психіки» [37, с. 14-31]. Дослідник стверджує, що пісенний текст – це свого роду знак того, що людина, яка виконує пісню, має намір продемонструвати емоції. При цьому адресат пісенного тексту (сприймає), покликаний перейнятися демонстрованою емоцією, спільно пережити її, співчувати суб'єкту емоції.

Виділення такої функції як провідної є цілком закономірною, оскільки більшість пісень створюється і виконується, апелюючи до почуттів та емоцій аудиторії, а також з метою увібрати в себе переживання автора. Таким чином, можна стверджувати, що пісня, з одного боку, служить аудиторії, яка знаходить в ній емоційне відображення, а з іншого, пісня – спосіб самовираження її автора.

Крім емотивної функції С.Х. Ляпин виділяє і інші, наприклад, контактотвірну, спонукальну та референтивну, які тісно переплітаються з емотивної функцією. Це пояснюється тим, що пісня створює певну ситуацію, картину, до якої «здійснює референцію пісенний текст» [37, с. 14-31]. Ця картина може відображати справжні фрагменти дійсності адресанта, його світосприйняття, але в міру того, як пісня віддаляється від автора і знаходить нових виконавців, світ, відображений в пісенному тексті, стає все більш умовним. Реалізація емотивної і референтивної функцій пісень здійснюється за допомогою впливу на слухача, який, в свою чергу, переймаючи вкладені в пісенний текст емоції, стає частиною певної атмосфери пісні. Так здійснюється контактотвірна функція пісні.

На думку деяких дослідників, контактотвірна функція полягає в залученні слухача в світ пісні. На наш погляд, виконавець не ставить перед собою завдання за допомогою пісні встановити зв'язок зі

слухачем, пісня є свого роду мостом для передачі почуттів виконавця, мета якого – виразити себе, а контакт зі слухачем – лише наслідок цього. При цьому автор пісні не завжди потребує зв'язку з аудиторією.

Якщо з правомірністю емотивної функції важко посперечатися, то виділення спонукального аспекту пісні як окремої функції, на наш погляд, можна оскаржити. С.Х. Ляпин стверджує, що спонукальна функція полягає в передачі слухачеві певної моделі поведінки [37, с. 14-31]. Військові пісні можуть містити заклик до згуртування народу, допомогти перенести тяготи і злигодні військової служби, а також підняти патріотичний дух. Все перераховане можна віднести до впливу на психологічний та емоційний настрій слухача або виконавця (якщо мова йде про масові пісні), які можуть зробити гарний вплив на стан духу. Але, незважаючи на постійний емоційний компонент, спонукання до активних дій пісенний текст не містить.

Інший дослідник – Ю.В. Плотницький (2005) – вважає, що на пісенний текст покладені інші функції, які реалізуються при актуалізації пісенного повідомлення (тобто при виконанні пісні). На перший план дослідник висуває, як і Е.Р. Лассан (2009), емотивну функцію, яка виражає відношення адресанта до предмета повідомлення – це авторська оцінка, або суб'єктивна модальність. При цьому необхідно відзначити односторонність даної функції у Ю.В. Плотницького (2005), оскільки емотивність пісні виражається не тільки в авторському емоційному ставленні до змісту тексту, а й у духовній рефлексії реципієнта, яку провокує пісня. Друга функція пісенного тексту – конативна, яка полягає в наданні впливу на адресата за допомогою повідомлення. Ця функція близька до спонукальної функції Е.Р. Лассан (2009). Ми можемо лише частково з нею погодитися, оскільки пісня може надавати тільки психічний вплив на слухача, отже, емотивна і конативна функції є тотожними. На думку Ю.В. Плотницького (2005), пісня виконує поетичну функцію (використання тропів і фігур мовлення). У

протиставленні ми можемо відзначити, що пісенний текст є різновидом художнього тексту, для якого характерне використання засобів художньої виразності мовлення незалежно від його цілей і задач. Крім того, текст створюється для передачі автором своїх ідей і думок, а тропи і фігури мови служать лише засобом. Ю.В. Плотницький також виділяє метамовну функцію, яка зосереджена на мовному кодї, яка обслуговує ролі мови [48, с. 7]. Ця функція, як і поетична, скоріше відносяться до тексту, і не має прямого відношення до пісні.

Відповідно до реалізації, або нереалізації в англomовному пісенному дискурсі певних функцій О.В. Шевченко [62, с. 14-15] виділяє три жанри пісенного дискурсу: рок, який виконує апеллятивну функцію; реп (нарративна і конвінсивна функція); поп (емотивна функція).

1.3. Розмаїття концептів у пісенних текстах

Аналізуючи такий багатогранний мовний жанр як пісня, необхідно відзначити, що в будь-якому пісенному тексті змістовні характеристики безпосередньо пов'язані з її функцією. У своєму дослідженні О.В. Шевченко (2009) стверджує, що рок-жанр пісенного дискурсу спрямований на реалізацію апеллятивної функції (від англ. Appeal), тобто функції призову до орієнтування на конкретні позитивно оцінювані автором цінності і норми, а також до певного стилю поведінки, відповідному даними нормам і цінностям. Для реалізації цієї функції автори пісенних творів розкривають в своїх текстах концепти поведінкової групи, в першу чергу концепт «нонконформізм», який є характеристикою ціннісної ієрархії молодого покоління, а також уподібнення, пасивність, виклик / епатаж, максималізм [62, с. 244].

У тестах рок-жанру О.В. Шевченко (2009) проголошує наступні цінності: спонтанність, природність; свобода особистості від конформістських умовностей, громадських принципів і стереотипів; різниця між поколіннями [там само, С. 246]. Поряд з пропагандою активної позиції в соціумі англомовні тексти характеризуються і принципово іншими шляхами вираження нонконформізму: байдуже спостереження за крахом світу; прагнення забути завдяки наркотичним засобів. Апелятивна функція також реалізується через заклик до абсолютного досягнення своїх цілей без компромісів (= концепт максималізму) [там само].

Слідом за з О.В. Шевченко вважаємо, що вираз концептів, характерних для рок-жанру, - спосіб автора поділитися власним баченням світоустрою і тих процесів, що відбуваються в суспільстві, які викликають найбільш яскраві особисті переживання. Завдання автора пісенних текстів – поставити перед слухачами питання, які змусять їх задуматися і зробити спробу знайти відповідь. У тому випадку, якщо реципієнт володіє достатніми можливостями для декодування закладених в пісенному тексті смислів і, погоджуючись або не погоджуючись з автором, слухач вступає з ним у діалог. Це і є кінцева мета автора пісні. Популярність пісні обумовлена збігом думки автора і слухача.

Основною функцією, що реалізується в жанрі поп-музики, за словами О.В. Шевченко, є емотивна, тобто функція відображення внутрішніх переживань і емоцій автора. У текстах пісень з домінуючою емотивною функцією широко поширені такі лінгвокультурні концепти: КОХАННЯ, СВОБОДА, СМЕРТЬ, СТРАЖДАННЯ, ЖЕРТВА, ВІРА і САМОТНІСТЬ. Центральну позицію в групі емотивних концептів займає концепт КОХАННЯ, в той час як інші або залежать від нього, або пов'язані з ним [62, с. 10]. Ця теза потребує уточнення стосовно до теми даного дослідження, по-скільки, на наш погляд, емотивна функція

пісенного тексту спрямована не на його автора, як вважає О.В. Шевченко, а на цільову аудиторію, тобто об'єктом пісенного тексту в цьому випадку є слухач зі своїми переживаннями і власною інтерпретацією вкладених в текст емоцій.

Однак слід зазначити, що дана група концептів, виділена О.В.Шевченко (2009), характерна для пісенних текстів групи «Бітлз», відноситься до раннього періоду творчості (до 1965 року), оскільки ранні пісні групи належать до поп-жанру, і доказом центрального положення в них концепту КОХАННЯ служать назви: «Love me do», «PS I love you »,« All my loving »,« And I love her » і ін.

Тематична своєрідність поп-жанру, що сприяє реалізації емотивної функції, проявляється в можливості виділення декількох груп мовних знаків, вербалізуються почуття і емоції людини, що переживаються в процесі зародження і розвитку любовних відносин [Шевченко, 2009р, с. 244].

О.В. Шевченко (2009) в рамках дослідження пісенного дискурсу виділяє також конвінсивну (від англ. Convince) функцію, функцію переконання, яка реалізуються в тематичних блоках, що актуалізуються в соціальних концептах: влада і расизм, власність і гроші, статус, благополуччя [62, с.244]. З нашої точки зору, апелятивна та конвінсивна функції пісень досить близькі. Впливу на слухача пісня не робить, оскільки вона не передає моделей поведінки і не спонукає до дій. Таким чином, актуальність апелятивної функції ставиться нами під сумнів. Щодо конвінсивної функції, потрібно відзначити, що пісня є відображенням ідейної свідомості автора, передає його думки і переживання, оцінку того, що відбувається в світі, але не намагається переконати в чому-небудь. Як відомо, для того, щоб переконати слухача, необхідна наявність у змісті доказової основи, тим не менш, пісенний текст характеризується відсутністю інформативного і аргументативного компонента. Ця обставина дозволяє нам стверджувати, що пісня не

виконує функцію переконання або спонукання до дій, тобто апелятивна і конвінсивна функції відсутні.

Пісенний текст не несе в собі «нового знання», як це розуміється у випадку з літературним текстом. Навпаки, він передбачуваний, стереотипний, схематичний (навіть якщо в його основі – шедевр світової літератури: у цьому випадку в літературному еквіваленті виходить на перший план його стереотипність, а всі нюанси відходять на другий). Пісенний текст апелює до вже відомого, до традиційних сенсів і уявлень, до реалій, типовим для даної культури, до стереотипним ситуаціям і стереотипним їх дозволами [6, с. 5-24].

Аналіз особливостей пісенних текстів дозволяє як погодитися, так і посперечатися з вище зазначеними дослідниками і запропонувати власний ряд функцій, покладених на пісню. Основним завданням пісенного тексту є передача емоційних переживань героя, а не подій і дій, тому в лексиці пісенної лірики переважають емоційно-забарвлені слова. Сюжет пісні не завжди розгортається послідовно, він відбивається через переживання героїв. «Будь-яке вокальний твір, зокрема пісня, - це театральна мініатюра. Тут також є персонажі, мікросюжет, розгортання дії» [3, с. 17]. Таким чином, серед функцій пісні, в першу чергу, необхідно назвати емотивну. За допомогою пісні адресат отримує певну емоцію і покликаний пережити її, відчути разом з автором. Людина, що вступає в контакт з пісенним текстом, проектує його на свій особистий досвід, на даний момент дійсності або на актуальну для себе ситуацію, наповнюючи тим самим текст реальним переживанням, реальним змістом [6, с. 5-24]. Крім цього, емоції, вкладені автором в пісню, можуть знаходити різний відображення в психіці і емоційному стані кожного слухача. Таким чином, пісенний текст для кожного індивіда в різних ситуаціях буде надавати певний ефект. Іншими словами, пісня – нескінченне джерело чуттєвих сприймань.

Іншою функцією пісні, яка також властива поезії, є функція самовираження. Автор пісні вкладає в її текст той настрій, який охоплює його в момент створення композиції, мелодійний компонент допомагає передати авторські почуття і переживання, що виражається або в мінорному, або в мажорному ладу, повільному або швидкому темпі і інших складових музичного боку пісні. В процесі написання пісні автор не замислюється про те, щоб донести певну ідею адресату, його головне завдання – висловити свій емоційний стан.

Третя функція пісні – консолідує – реалізується в таких провінціях, як гімни, марші, ритуальні мелодії. Музична енциклопедія відносить такі пісні до масових, тексти яких зазвичай містять певний заклик до об'єднання народу і характеризуються чіткими ритмічними фразами.

Ще однією функцією пісні є атрактивна, вона реалізується в піснях, які використовуються в рекламі для залучення уваги аудиторії, в поздоровчих піснях і т.і. Такі пісенні тексти можуть містити інформативний компонент, накладений на музику. Пісні, для яких характерна ця функція, як правило, не виконують інших функцій. Їх відрізняє мета автора – привернути увагу аудиторії.

Розглядаючи феномен пісенного тексту в комунікативному аспекті, ми звертаємося до аналізу тієї ситуації, в якій функціонує текст, іншими словами, нам необхідно виявити відношення пісенного тексту до дискурсу. У лінгвістичному енциклопедичному словнику Н.Д. Арутюнова визначає дискурс так: «Дискурс - зв'язний текст в сукупності з екстралінгвістичними - прагматичними, соціокультурними, психологічними та ін. факторами; текст, взятий в подієвому аспекті ... Дискурс – це мова, «занурена в життя» [8, с. 136-137]. О.В. Шевченко визначає пісенний дискурс як «креолізований продукт, тобто комбінацію вербального тексту, оформленого в письмовій або усній формі, і музичного компоненту, який є продуктом соціально і ситуативно

обумовленої комунікації, що знаходиться під впливом екстралінгвістичних параметрів ситуації спілкування» [62, с. 242].

Як складний мовний жанр пісенний текст вимагає особливих зусиль при декодуванні, оскільки слухачеві необхідно знайти зв'язок між елементами вербальної складової пісні, незважаючи на додаткові асоціації, які породжує музична сторона. Пісенний текст здатний «специфічно системно впливати на процеси сприйняття, регулюючи протікання смислотворення в концептуальній системі реципієнта» [44, с. 76], це пояснює особливий механізм сприйняття пісенного тексту на відміну від будь-якого іншого текстового повідомлення.

Для більшості пісенних текстів характерні імплікації. На адресата покладено завдання розкрити авторську ідею пісні. Щоб виявити закладений автором прихований сенс, необхідна значна робота зі співставлення окремих фрагментів повідомлення, аналізу їх логіко-граматичних зв'язків [44, с. 16-17]. На думку Ю.М. Лотмана, пряме значення висловлювання і його прихований сенс знаходяться в особливій взаємозв'язку, і декодування тексту має багаторівневий характер. Якщо розуміння значення окремих слів і пропозицій, в значній мірі, підпорядковується мовним правилам фонетики і лексики, з одного боку, і морфології та синтаксису, з іншого, то при аналізі розуміння цілого висловлювання необхідно вийти за межі лінгвістичних рамок і перейти в область психології мовного мислення або пізнавальної діяльності в цілому [36, с. 244-245].

Пісня як складний креолізований текст впливає на реципієнта особливим чином. Ю.Є. Плотницький вважає, що при цьому мелодійний компонент найбільш ефективно впливає на емоційно-чуттєву сферу, а вербальний компонент конкретизує і «інформатизує» повідомлення [48, с. 10]. На наш погляд, пісенний текст позбавлений інформативного компонента в силу своєї жанрової специфіки, проте, текстова і музична сторони існують в пісні нерозривно. Як зазначає Н.С. Болотнова,

«взаємодіючи один з одним, вербальний і невербальний компоненти забезпечують цілісність і зв'язність пісенного твору, його комунікативний ефект» [16, с. 154].

У своєму дослідженні, присвяченому аналізу сучасного пісенного тексту, А.Н. Полежаєва стверджує, що, будучи художнім продуктом, що володіє особливою словесно-музичною структурою, пісенний текст характеризується великими можливостями свого продовження, співтворчості, асоціювання і «апелює до таких характеристик його слухача, як емоційність, особливості психіки, орієнтація на власну субкультуру» [49, с. 16]. З цього можна зробити висновок про те, що пісенний текст набуває широкого поширення в масовій культурі, причому тут спостерігається поділ аудиторії. Найбільшому впливу пісень соціального змісту піддаються носії мови в ситуації ідеологічної нестабільності в суспільстві, в той час як ліричні пісні більший інтерес представляють для підлітків і молоді, чия ціннісна картина світу ще не зміцніла і до кінця не сформована.

Пісенний текст є невід'ємним компонентом сучасної культури, що дозволяє як виразити себе, так і сформуванати власне уявлення про світ, оскільки пісня здатна впливати на ціннісні орієнтири індивіда. Культурно-мовне середовище, яке в тому числі присутнє і в пісенному тексті, та має певний вплив на духовне і моральне життя адресатів. Залежно від історичної епохи, в яку створюється той чи інший пісенний текст, він несе в собі специфічну програму духовного виховання особистості і тому він завжди залишається актуальним. Розвиток англомовної пісні показав занепокоєння соціальних груп населення життєвими процесами суспільства, актуальні проблеми якого знайшли відображення в текстах пісень музичних груп ХХ ст., зокрема групи «Бітлз».

РОЗДІЛ 2

ОБ'ЄКТИВАЦІЯ КОНЦЕПТУ КОХАННЯ В ПІСЕННИХ ТЕКСТАХ ГРУПИ THE BEATLES

2.1. Концепт КОХАННЯ в ранній любовній ліриці The Beatles

Будь-яка пісня, яка представляє нерозривну єдність мелодії і тексту, реалізує емотивну функцію, тобто закликає слухача випробувати певну емоцію. Адресат покликаний відчувати, прийняти і відреагувати на цю емоцію. Пісня може вважатися успішною, якщо, реалізуючи свої функції, вона відображає світ міжособистісних зв'язків настільки реалістично, що спонукає до переосмислення дійсності, формує визначені моделі поведінки або просто змушує співпереживати почуття, що виражається адресантом в пісні.

Любовна лірика групи «Бітлз» була розглянута на прикладі альбомів: Please, please me (1963), With the Beatles (1963), A hard day's night (1964), Beatles for sale (1964), Help! (1965), Rubber Soul (1965), Abbey Road (1969). Взятий для аналізу матеріал дозволив виділити концепт КОХАННЯ в піснях «Бітлз», а також прийти до висновку, що він займає особливе місце в концептосфері виконавців та виражається за допомогою певних вербальних засобів.

На прикладі розглянутих альбомів нам вдалося простежити динаміку в піснях, у яких об'єктивується концепт КОХАННЯ. У більш ранніх піснях більше уваги приділяється вираженню споглядального кохання, захоплення коханою, її вихваляння. Такі пісні відрізняються мелодійністю, а також чистотою і щирістю почуттів, переданих в композиції, що характерно для вираження юнацького кохання, чи не обтяженої важкими життєвими обставинами і наявністю сумного досвіду. Для пісень даного періоду характерні часті повтори, спрощений синтаксис, використання вузького набору лексем, що виражають емоції,

викликані любовними переживаннями. Пізніші пісні «Бітлз» потребують детальної інтерпретації, оскільки вони містять авторські імплікації, і в них можна простежити зв'язок з подіями і людьми з життя музикантів, відображених в піснях через ряд символів.

Більшості пісень, в основі яких лежить певний конфлікт, властива символізація [29]. Говорячи про висловлювання міжособистісних відносин в піснях, можна припустити, що одні й ті ж конфліктні ситуації, з якими стикаються закохані, часто повторюються.

Концепт КОХАННЯ реалізується в піснях «Бітлз» за допомогою таких суміжних концептів як: ЗУСТРІЧ, РОЗЛУКА, РОЗСТАВАННЯ, ТУГА, РЕВНОЩІ, ЗАХОПЛЕННЯ. У більш пізніх роботах групи можна простежити концепт ЗРАДА, ОБМАН. У змісті пісенного тексту можуть виражатися одночасно один або кілька концептів.

Центральне місце, особливо в ранніх ліричних піснях «Бітлз», займають такі прояви любові, як закоханість, ніжність, а також освідчення в коханні: *Do you want to know a secret?* (1963); спогади про кохання: *Things we said today* (1964); щирість і чистота почуттів: *I'm happy just to dance with you* (1964). В текстах більш пізніх також можна зустріти концепт ЗАХОПЛЕННЯ, що об'єктивується, наприклад, в пісні *Something* (1969).

Крім вираження емоцій і почуттів, які виражає виконавець, в музичних композиціях можна простежити і ступінь глибини цих почуттів. Зазвичай ця ступінь значно перебільшена, що надає мові велику експресивність і привертає увагу слухача.

«Eight days a week I love you.

Eight days a week is not enough to show I care» [71].

У тексті пісні *Eight days a week* авторська гіпербола (*вісім днів в тиждень*) демонструє силу любові, яка знаходиться за межами можливого. Музикант повідомляє, що і восьми днів в тиждень йому мало, щоб висловити, наскільки глибоко він закоханий, і яке велике

значення для нього має його кохана. Цей прийом надає ідеї автора пісні незвичайну форму і яскраве емоційне забарвлення, а також переконливість.

Вибір слів створює певну романтичну атмосферу. У пісні лексема *love* зустрічається 22 рази, *need*- 6 разів, *babe* - 7 разів, *care* - 2 рази. Крім того, в тексті 4 рази застосовується паралелізм (*Hold me, love me, hold me, love me* - обійми мене, люби мене), метою якого є підсилити енергію, силу затвердження думки автора, а також надати пісні ритмічності.

Велике місце в розглянутих піснях «Бітлз» займає концепт РОЗЛУКА та емоції, що пов'язані з нею, найчастіше страждання, томління і горе.

Пісня *A taste of honey (Please, please me, 1963)* символізує розлуку і пов'язану з нею тугою за коханою жінкою і очікування зустрічі з нею. Тут символом є поцілунок, який зберігає в собі спогади про любов, солодку, як мед:

«I dream of your first kiss, and then

I feel upon my lips again

A taste of honey ... tasting much sweeter than wine» [71].

«Я мрію про твій перший поцілунок, а потім

Відчуваю його знову на губах.

Смак меду ... відчувається набагато солодший, ніж вино» [71].

Через подвійне порівняння (емоційне посилення досягнуто з за допомогою зіставлення солодкого вина і меду, який ще солодше) автор під-підкреслює солодкість і дурман, які він відчуває в моменти ніжності. Використані в тексті метафори підсилюють його зображальність і допомагають у створенні більш яскравого, виразного образу зустрічі з коханою.

Тема зустрічі з коханою простежується в пісні *Please Mr. Postman (With the Beatles, 1963)*. Концепт КОХАННЯ об'єктивується у листі, який з таким томлінням чекає ліричний герой від своєї улюбленої: *Mister*

postman, look and see / You got a letter in your bag for me <...>. Почуття напруги і нетерпіння яскраво передані за допомогою неодноразових повторень: *You gotta wait a minute, wait a minute / You gotta wait a minute, wait a minute* (*Ви повинні почекаати хвилинку, почекайте хвилинку*). Слово *wait* (*чекаати*) повторюється у пісні 16 разів, *letter* (*лист*) - 6 разів, при цьому звертання до листоноші (*Wait, wait, Mister postman; Please, Mister postman, look and see*) використовується 4 рази, що свідчить про схвильованість і нетерпимість ліричного героя в прагненні отримати, нарешті, звісточку від своєї коханої, яка знаходиться далеко від нього.

«Лист» як символ присутній також і в інших піснях про кохання, наприклад, в пісні *P.S. I love you*, в якій молода людина зізнається дівчині в любові, а лист служить йому в цьому засобом. Даний прийом додає всій ситуації романтичності:

«As I write this letter send my love to you.

Remember that I'll always be in love with you» [71].

«Коли я пишу цей лист, я відправляю тобі свою любов,

Пам'ятай, що я завжди буду любити тебе» [71].

У цій композиції слово *letter* (*лист*) зустрічається 3 рази, а *love* (*лю-бити, любов*) - 17 разів. Причому останнім вживається в формі різних частин мови: як дієслово (*P.S.I love you*), іменника (*Send my love to you; Be in love with you*), а також іменника - ласкавого звертання (*To you, love*). Крім того, слід зазначити, що займенник *You* (*Tu*) повторюється в тексті 28 разів. Даний прийом найяскравішим чином реалізує тип адресованій мови *Я - ТИ*, який найбільш широко представлений в піснях ліричного змісту. Тут автор пісні є одним з учасників комунікації, а другий - особа, до якого звертається ліричний адресант [42, с. 22]. Як зазначає І.І. Ковтунова, такий перетворення створює ефект присутності партнера, ілюзію його безпосередній близькості до мовця. «Адресат мовлення вміщується у внутрішній ліричний простір, який таким шляхом може бути як завгодно розширено» [32, с. 86].

«The Beatles» широко використовують символ листа в текстах з ліричною фабулою. Переживання тимчасової розлуки може супроводжуватися в листі обіцянкою вірності і любові, як в пісні *All my loving* (*With the Beatles*, 1963):

«Remember I'll always be true.

And then while I'm away, I'll write home every day,

And I'll send all my loving to you» [71].

«Пам'ятай, я завжди буду вірний тобі.

І поки я у від'їзді, буду писати додому кожен день,

І я відправлю всю свою любов тобі» [71].

У цій пісні центральне місце належить морфологічному виразному засобу – переважне вживання дієслів у формі майбутнього часу. Цей стилістичний засіб підкреслює ідею обіцянки, які дає своїй коханій ліричний герой. Особливий ефект справляє граматична заміна іменника *love* на герундій *loving*: *I'll send all my loving to you*. Це надає тексту оригінальність і підсилює значимість і глибину почуттів виконавця. Завдяки тому, що автор репрезентує свою любов не просто у вигляді почуття, а в вигляді цілої дії, можна спостерігати акцент на силі своєї любові.

У ранніх піснях «The Beatles» про любов є і більш складні образи, в яких символізуються міжособистісні цінності. Наприклад, в текстах *Chains* і *You've really got a hold on me* (1963) вербалізується символ «ланцюга». У першій пісні відносини порівнюються з перебуванням у в'язниці, яке супроводжується обмеженням волі і утриманням під замком. Дана ідея підтверджується вибором наступних слів і виразів: *locked up in chains* - закутий в ланцюги, *I'm not free* - я не вільний, *I'm imprisoned* - я в тюрмі. Метафора *chains of love* (ланцюга любові) дозволяє припустити, що в цих відносинах відсутня довіра, в той же час превалює контроль і першість одного партнера над іншим, які обтяжують головного героя, і він прагне позбутися від своїх кайданів.

Багаторазове використання вигуків (*whoa, oh, yeah*) висловлює почуття відчаю та страждання ліричного героя і надає тексту пісні особливої художньої образності і виразності, а головне - переконливості. Крім цього серед морфологічних стилістичних засобів, в цій пісні використовується повтор особового займенника *You (Tu)*, який реалізує тип адресованій мови *Я - ТИ* і створює враження присутності обох учасників діалогу.

В наступній пісні символ «ланцюга» може бути інтерпретований як прив'язування, залежність від партнера. З певних причин один з учасників відносин хоче розлучитися з іншим, але його почуття настільки сильне, що воно тримає його, як незримі ланцюги любові:

«Oh, ho, ho, you do me wrong now,

My love is strong now.

You've really got a hold on me» [71].

«Ах, ах, ах, ти несправедлива до мене,

Моя любов зараз сильна.

Ти дійсно маєш владу наді мною» [71].

Дана композиція рясніє антитезами (*I do not like you but I love you - Ти мені не подобаєшся, але я люблю тебе; I do not want you but I need you - Ти мені не потрібна, але я потребую тебе*), що висловлює контраст почуттів героїв і передає любовні терзання ліричного персонажа. Крім того, повтори (*<...> just hold me, hold me, hold me, hold me - просто обійми мене, обійми мене, обійми мене, обійми мене*) надають тексту пісні більше емоційної напруженості, виразності і привертають увагу адресата.

Необхідно зауважити, що творчість групи «Бітлз» відрізняється великою часткою текстів ліричного змісту з позитивною конотацією, іншими словами, сенс пісень і лексичний вибір вказують на символізацію такого поняття як «щасливе кохання». Подібні тексти характерні, перш за все, для початкового етапу музичної кар'єри групи.

2.2. Концепт КОХАННЯ в пізній любовній ліриці The Beatles

У змісті більш пізніх пісень «The Beatles» можна простежити зміну позитивного настрою виконавців, концепти ПРИСТРАСТЬ, ЗУСТРІЧ, ЗВ'ЯЗОК доповнюються концептами ОБМАН, ЗРАДА, РЕВНОЩІ. Ці зміни відображають динаміку цінностей міжособистісних відносин.

Чудовою ілюстрацією почуттів обманутої і відданої людини є пісня *Tell me why (A hard day's night, 1964)*. Ця композиція, просякнута болем і розчаруванням, рясніє риторичними питаннями, які не дають спокою виконавцю: *Tell me why you cried, and why you lied to me? (Скажи мені, чому ти плакала, і чому брехала мені?) Did you have to treat me oh so bad? (Невже тобі необхідно було так погано зі мною вчиняти?)*. Цей синтаксичний засіб підсилює емоційність мови ліричного героя і привертає увагу адресата. Проте, не дивлячись на всю гіркоту даної ситуації і страждання героя: *All I do is hang my head and moan (все, що мені залишається - повісити голову і ридати)*; Його не покидає надія, що межує з відчаєм, про що свідчать останні рядки пісні:

«Is there anything I can do?

'Cos I really can not stand it, I'm so in love with you» [71].

«Я можу що-небудь зробити?

Тому що я дійсно не можу цього виносити, я так сильно люблю тебе» [71].

І знову риторичне питання свідчить про глибину любовних страждань героя. Аналізуючи цю пісню, доходимо висновку, що вона є зверненням-проханням, про що говорить лексична сторона даного тексту:

«Well, I beg you on my bended knees.

If you'll only listen to my pleas» [71].

«Я благаю тебе, стоячи на колінах,

Якби ти тільки вислухала мої благання» [71].

Ще одним прикладом вираження зради і обману служить пісня *No reply (Beatles for sale, 1964)*. У цій композиції йдеться про те, як хлопець прийшов до дівчини, якої не було вдома, як йому сказали, але він побачив її там з іншим. Повтори і паралельні конструкції «*I saw the light, I saw the light; I nearly died, I nearly died* (я бачив світло, я бачив світло; я ледь не помер, я ледь не помер)» підсилюють емоційне напруження обманутого героя і демонструють характер почуттів, яких зазнає в момент, коли він бачить свою дівчину з іншим чоловіком. Варто відзначити, що жест *hand in hand* (рука в руці) є символом близьких і довірливих відносин між чоловіком і жінкою. Тому цілком очевидно відчай і біль ліричного героя, який бачить свою дівчину, що йде за руку з іншим. Однак він не має наміру здаватися і закликає її схаменутися, адже тільки він любить її по-справжньому і готовий їй все пробачити:

«If I were you, I'd realize that I

Love you more than any other guy.

And I'll forgive the lies <...>» [71].

«Будь я на твоєму місці, я б усвідомив, що я

Люблю тебе більше, ніж будь-який інший хлопець.

І я б пробачив брехню» [71].

Крім обману і зради «Бітлз» символізують в своїй любовній ліриці також таке поняття, як «любовний трикутник», і пов'язане з ним почуття ревності. Пісня з промовистою назвою *You can not do that (A hard day's night, 1964)* яскравим чином передає емоції виконавця, який переживає подив і навіть злість. Використовуючи розмовну лексику, він попереджає свою дівчину, що кине її в разі, якщо вона знову буде говорити з іншим хлопцем: «*I'm gonna let you down and leave you flat, / Because I told you before, oh, you can not do that.* (Я зіб'ю з тебе пуху і залишу ні з чим, / Тому що я говорив тобі раніше ох, ти не можеш так)». Однак в приспіві цієї пісні розкриваються справжні мотиви

ревнощіві молодого людини. Розмовна і знижена лексика в поєднанні з книжковим стилем підкреслюють ступінь емоційного збудження автора рядків. Метафоричне перебільшення *Everybody's green* (всі позеленіли від заздрощів) і піднесені фрази: *'cause I'm the one who won your love* (я єдиний, хто завоював твою любов) означають, що домогтися любові цієї дівчини було важко, і тепер герой дорожить нею. Проте, втратити її він боїться лише тому, що в цьому випадку всі будуть над ним сміятися, і його «перемога» вже не буде здаватися настільки великою, *But if they'd seen you're talking that way, they'd laugh in my face* (Якщо хто-небудь побачить, що ти так розмовляєш, мені розсміються в обличчя). Отже, частково через погрози, в цій пісні символізується концепт РЕВНОЩІ.

Той же концепт знаходить своє відображення в композиції *Anna (go to him)* (*Please, please me, 1963*), в якій виконавець відпускає свою дівчину до іншого чоловіка. Але на відміну від попередньої пісні, де ревнощі була виражені досить агресивно, в пісні *Anna (go to him)* автор займає пасивну роль жертви, кинутого чоловіка, і в приспіві він висловлює свій гнів і відчай, про що свідчать риторичне питання і повтор:

*«But every girl I've ever had,
Breaks my heart and leaves me sad.
What am I, what am I supposed to do?»* [71].
*«Кожна дівчина, з якою я зустрічався,
Розбивала мені серце і кидала в печалі.
Що мені, що мені накажеш робити?»* [71].

Крім того, часте звертання до коханої (*Anna, girl, before you go now* - Анна, дівчинка, перед тим, як ти підеш; *Anna, just one more thing, girl* - Анна, всього вона річ, дівчинка) допомагає в повній мірі уявити всю реалістичність і одночасно трагічність діалогу між виконавцем і адресатом.

Особливе місце серед пісень з ліричною фабулою займає *Can not buy me love 1964*, яка увійшла до альбому *A Hard Day's Night*. Своєрідність даної композиції полягає в наявності соціального підтексту, незважаючи на належностями до текстів міжособистісного змісту. Можливо, саме акцент на перевазі духовних цінностей над матеріальними і приніс пісні світову популярність. У тексті зберігається адресність мови *Я - ТИ*, про що свідчить переважання особистих займенників (*I - я, you - ти*), а також звернення (*my friend - мій друг*). Автор веде уявний діалог з коханою дівчиною, в якому заявляє, що готовий купити їй все, що завгодно, оскільки гроші не мають для нього великого значення. Проте, головне - любов - купити за гроші він не може:

«I'll buy you a diamond ring, my friend, if it makes you feel alright.

I'll get you anything, my friend, if it makes you feel alright.

I do not care too much for money, money can not buy me love» [71].

«Я куплю тобі кільце з діамантом, мій друг, якщо це зробить тебе щасливішою.

Я здійснию будь-яку твою забаганку, мій друг.

До грошей мені немає великої справи, любов купити не можна» [71].

Багаторазове повторення фрази (*money*) *can not buy me love* (любов купити не можна) - 12 разів - робить цей вислів слоганом пісні, який відображає життєву позицію автора. Даний факт дає підстави вважати, що зміст текстів «Бітлз» з часом набуває більш глибокого смислу і певну філософську складову.

У пісні *You've Got To Hide Your Love Away*, яка була написана Дж. Ленноном і увійшла в альбом *Help!* 1965, можна прочитати невдоволеність автора, пов'язану з психологічним тиском суспільства, яке вимагає не виставляти свої емоції на загальний огляд. У тексті з депресивною тональністю знаходять вираз емоційні переживання героя,

відкинутого коханою жінкою. Особливістю даної пісні наряду з іншими, які також характеризуються ліричною фабулою, є занепокоєння автора щодо негативного ставлення оточуючих до ситуації з його особистим життям.

Цей текст – це яскравий приклад реалізації функції самовираження. Відкриває пісню куплет, в якому ясно виражений образ людини, що потрапила в безвихідне становище, далі розкривається причина цього:

*«Here I stand head in hand
Turn my face to the wall
If she's gone I can not go on
Feelin 'two-foot small» [71].*

*«Я стою, обхопивши голову руками,
Відвернувшись обличчям до стіни,
Якщо вона пішла, сил більше немає,
Я відчуваю себе величиною в два фути» [71].*

Метафора *Feelin 'two-foot small* (відчувати себе величиною в два фути) допомагає відчувати, яким маленьким і незначним відчуває себе герой, якого покинула кохана жінка. Головний акцент тексту міститься в приспіві – соціальному заклику, зверненому до виконавця:

*«Hey, you've got to hide your love away»
«Ей, ти повинен приховувати свої почуття».*

У всіх наступних куплетах виконавець співає про те, як важко йому виконувати цю інструкцію. Йому здається, ніби день у день всі пильно дивляться на нього і сміються. Герой надає великого значення думці оточуючих, тому він пригнічений, відчуває розпач, яке виражається в риторичних питаннях і песимістичному твердженні, що він ніколи не зможе з цим впоратися.

*«How can I even try?
I can never win» [71].*

«Як я можу навіть намагатися,
Я ніколи не зможу перемогти» [71].

«How could she say to me
Love will find a way?» [71].

«Як вона могла мені сказати
Що любов знайде вихід?» [71].

Порівняння деяких представників громадськості з клоунами (*Gather round all you clowns – Зберіться навколо, ви, клоуни*) наводить інтерпретатора на думку про те, що герой поводить себе щиро, що не ховаючи своїх почуттів, він справжній, в той час як люди навколо тільки грають свою роль, розважають один одного, дорікаючи автору в зайвій відвертості і сміючись над ним. Своїм сміливим порівнянням поет показує свій протест проти нав'язаних суспільством норм поведінки. Останні рядки пісні підкреслюють думку автора про те, що він не має наміру підкорятися сформованим соціальним засадам, що б він не чув в докір.

Через символізацію міжособистісних відносин група «The Beatles» реалізує в своїх пісенних текстах такі концепти як ПОЧУТТЯ, ЩИРИСТЬ, ВІДВЕРТІСТЬ, ВІДЧАЙ, а також ПРОТЕСТ, але не соціальний, а особистий.

Наявність складних імплікацій властива текстам більш пізнього періоду творчості «The Beatles». Будь-які приховані смисли, пов'язані з ставленням автора до соціуму, особливо критичним, взагалі рідко характеризують пісні ліричного змісту. Починаючи з 1965 року, подібні імплікації знаходять своє місце в пісенних текстах «The Beatles», включаючи ті, що символізують міжособистісні відносини.

Однією з найпопулярніших пісень про кохання є пісня *Yesterday* (*Help! 1965*), яка увійшла в книгу рекордів Гіннеса за кількістю зроблених на неї кавер-версій. Автором пісні є П. Маккартні, який написав її ще в 1964 році. Незважаючи на загальноприйнятту думку, що

даний текст присвячений темі кохання і символізує прощання, П. Маккартні зізнається, що на написання даної композиції його надихнула пережита життєва трагедія, пов'язана зі смертю його матері. Насправді текст *Yesterday* володіє фасцинативністю, яка обумовлена здатністю тексту викликати емоційне співпереживання у слухача. Індивідуальні психічні здібності людини до декодування імплікацій, а також рівень його освіченості забезпечують тексту нові смисли, які знаходять відгук у свідомості кожного індивіда. Залежно від віку, сформованості «картини світу» або душевного стану кожен слухач інтерпретує пісенний текст по-своєму.

Популярність пісні пояснюється простою мелодією. Поет зупинився на дактилічній (трискладовій) римі (по складовому обсягу), яка характеризується наголосом на третьому від кінця рядка складі. У трьох куплетах рима точна, що допомагає слухачеві швидше запам'ятати і мелодію, і текст пісні. У приспіві рима перехресна, цей вибір типу рими допомагає виконавцю краще передати сумне настрої, безвихідь і відчай автора.

Символічним тут є слово «вчора» (*yesterday*), яке символізує щасливий час в безхмарному минулому:

«Yesterday,

All my troubles seemed so far away.

Now it looks as though they're here to stay.

Oh, I believe in yesterday.

Suddenly,

I'm not half the man I used to be,

There's a shadow hanging over me.

Oh, yesterday came suddenly» [71].

«Вчора всі проблеми були такі далекі від мене,

Зараз здається, що вони залишаться зі мною назавжди,

О, я вірю у вчорашній день.

*Раптом я став і наполовину не тим людиною, що був учора,
Тінь нависла наді мною.*

О, вчорашній день настав так раптово» [71].

Ще вчора герой відчував себе впевнено, але тепер він інший чоловік, занурений в сумніви, він впав духом, живе вчорашнім днем. Депресивний, пригнічений настрої створюють не тільки рядки *Oh, I believe in yesterday* (О, я вірю у вчорашній день), але і навмисні паузи після першого слова в кожному з куплетів. У приспіві пісні поет пояснює причину свого стану тим, що він нього пішла кохана жінка (або мати), при цьому він звинувачує у всьому себе і бажає повернутися в минуле, можливо, щоб змінити хід подій. Відчай автора виражається в риторичному питанні: *Why she had to go?* (Чому він мала піти?) Слово *go* (піти) можна інтерпретувати по-різному: і як «розлучитися», і як «померти», «піти в інший світ», підтвердженням останнього припущення виступає рядок *She would not say* (вона не скаже).

«Why she had to go I do not know,

She would not say.

I said something wrong,

Now I long for yesterday» [71].

«Чому їй довелося піти, я не знаю,

Вона не захотіла пояснити.

Я сказав щось не те,

А тепер хочу повернутися у вчорашній день» [71].

Лексема *long* (пристрасно бажати, прагнути) робить акцент на музиканті, який дуже сумує за вчорашнім днем. Автор віддає перевагу простим реченням і нейтральній лексиці, оповідь йде від першої особи, спеціальні засоби виразності мовлення відсутні, структура пісні є куплет-приспів. Простота пісенного тексту *Yesterday* забезпечила йому світову популярність серед різних поколінь і по цей день, а його

символічність змушує слухача шукати в пісні нові смисли, близькі до його душевного стану.

Однією з найбільш примітних пісень про кохання є балада *Michelle*, написана П. Маккартні і Дж. Ленноном (альбом *Rubber Soul* 1965 року). Відмінною рисою даної пісні є наявність в тексті фрагмента французькою мовою. Прагнення групи «Бітлз» до оригінальності призвело до написання пісні *Michelle*. Цю назву було обрано тому, що добре римувалося з виразом *ma belle* (моя дорога). Пісня, яка розповідає історію про кохання, є прикладом мовної гри. Музикантам подобалося, як звучить французька мова, і вони вирішили зафіксувати цю мову в своїй творчості. Немов граючи зі словами, автори на початку пісні використовують рядок *These are words that go together well* (це слова, які так добре поєднуються), а потім ще три рази повторюють її в тексті, але вже на французькій мові, отримуючи задоволення від того, як це звучить:

«Michelle, my belle.

These are words that go together well,

My Michelle.

Michelle, my belle.

Sont des mots qui vont tres bien ensemble,

Tres bien ensemble» [71].

«Мишель, моя прекрасна,

Ці два слова так добре римуються,

Моя Мишель» [71].

Текст пісні є уявний діалог з коханою жінкою, в якому герой зізнається в своїх ніжних почуттях. Згідно з сюжетом, дівчина або не знає рідної мови виконавця, або погано на ньому говорить, про що свідчать рядки:

«Until I find a way

I will say the only words I know that you'll understand» [71].

«Поки не знайду інший спосіб, Я буду повторювати ті єдині слова, що, я знаю, ти зрозумієш» [71].

«Until I do I'm hoping you will
Know what I mean» [71].

«Поки мені це не вдасться, сподіваюся, ти зрозумієш, що я хочу сказати» [71].

«I'll get to you somehow.

Until I do I'm telling you so you'll understand» [71].

«Я як-небудь достукаюся до тебе.

А до того я буду говорити з тобою так, щоб ти розуміла» [71].

Автор проявляє велику наполегливість, звертаючись до героїні на ім'я сім разів. Лексичні повтори в кожному куплеті висловлюють градацію почуттів музиканта і вказують на його переконливість і рішучість: *I love you*, «*I love you, I love you* (я люблю тебе); *I want you, I want you, I want you* (я хочу тебе)», а також

«*I need to, I need to, I need to.*

I need to make you see,

Oh, what you mean to me» [71].

«Мені потрібна, мені потрібна, мені потрібна,

Мені потрібна, щоб ти побачила,

О, що ти значиш для мене» [71].

Представлена для аналізу пісня демонструє типовий для ранніх «The Beatles» текст з любовної тематикою. Короткі речення, відсутність імплікацій, нейтральна лексика, наявність вигуків і особистих звернень висловлює високу ступінь емоційності виконавця і підкреслює глибину його почуттів. У рядках *I love you* (я люблю тебе) міститься головна ідея всієї пісні-визнання. Провідна функція пісні – емотивна.

Проаналізувавши пісні ліричного змісту з різних альбомів «Бітлз», ми прийшли до висновку, що в них знаходиться своє відображення

концепт КОХАННЯ, а також суміжні з ним концепти РОЗЛУКА, ЗУСТРІЧ, ЗРАДА, ОБМАН, РЕВНОЩІ.

Ці концепти символізуються в піснях «The Beatles» за допомогою широкого кола стилістичних засобів і фігур мови. Найбільш поширеними стилістичними засобами є повтори, паралелізми, риторичні запитання, звертання.

За підсумками аналізу ліричних пісень «The Beatles» ми дійшли важливого висновку про те, що специфіка концептів, що реалізуються в піснях, є динамічною, тобто залежить від періоду, в який створювалася та чи інша композиція. Більшість пісень «The Beatles» ліричного змісту відносяться до більш раннього періоду творчості групи, що пояснюється юним віком авторів, відсутністю у них життєвого досвіду, надлишок емоцій, наївних і експресивних способів передачі власних почуттів і переживань, а також специфікою цільової аудиторії музикантів на початку їх кар'єри. Тексти пісень «The Beatles» в переважній більшості були орієнтовані на широку публіку, це і визначило домінуючу функцію пісень як емотивну.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі встановлено конститутивні ознаки пісенного тексту як лінгвокультурного феномена. Пісенний текст володіє низкою особливостей (переважна простота змісту, активна комунікативна роль адресата, різноманітність мовних жанрів, зв'язок із часом), відображає реальну дійсність і є провідником системи цінностей, що існують в певному соціумі.

Закладені в пісенному тексті цінності об'єктивуються в концептах, багатовимірних ментальних утвореннях, які мають понятійну, образну та ціннісну складові.

У дослідженні визначено особливості тематичної організації та стилістики пісенних текстів «The Beatles». Внесок групи «The Beatles» в сучасну культуру неможливо переоцінити, оскільки їх пісенні тексти характеризуються відмінною системою цінностей. Відповідно до їх специфіки в дослідженні запропонована тематична класифікація пісенних текстів: 1) тексти філософського змісту; 2) ліричні тексти; 3) соціальні тексти; 4) повсякденно-побутові тексти.

В результаті діахронічного «зрізу» пісенного матеріалу встановлені змістовні і структурні характеристики текстів, що дозволяють поділити творчість «The Beatles» на два періоди – ранній і пізній (зрілий).

Пісенні тексти «The Beatles» характеризуються яскравими, живими образами, які вербалізуються за допомогою певної лексики і актуалізуються стилістичними засобами. Конкретні концепти, пов'язані з можуть об'єктивуватися за допомогою окремих лексичних одиниць, що в більшій мірі характерно для ліричних текстів раннього періоду творчості. Ускладнення образу сприяє вербалізації концепту за допомогою цілих речень і навіть текстів. Подібні абстрактні концепти

знаходять вираз переважно в філософських, соціальних, повсякденно-побутових текстах.

Відповідно до тематики пісень в них символізуються життєві цінності, міжособистісні відносини, соціальна критика, повсякденність.

Базовими концептами, в яких символізуються життєві цінності, є: ЖИТТЯ, ВІРА, НАДІЯ, РОЗУМ, ЗНАЧИМІСТЬ, ГАРМОНІЯ, СВІТОУСТРІЙ, БОГ, ОДКРОВЕННЯ, ДУША, ЛЮБОВ, САМОТНІСТЬ та інші.

Міжособистісні відносини символізуються через концепт КОХАННЯ і суміжні з ним концепти: ЗУСТРІЧ, РОЗЛУКА, ТУГА, ЗАХОПЛЕННЯ, ВЗАЄМНА ЛЮБОВ, СТРАЖДАННЯ, НЕРОЗДІЛЕНЕ КОХАННЯ, МИНУЛЕ КОХАННЯ, ЗРАДА, РЕВНОЩІ, ОБМАН, ПРИСТРРАСТЬ і т.і.

Крім ізольованого існування пісенного тексту як самостійності системи авторських символів, він передбачає включення в полісеміотичну єдність - музичний альбом. Даний надтекст має загальну авторську ідею.

Перспектива подальшого дослідження полягає в розгляді концепту КОХАННЯ на рівні пісенного дискурсу. Особливий інтерес може представляти порівняльний аналіз різних пісенних жанрів і концептів, характерних для кожного з них.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абросимова Е.А. Семиотика бардовской песни: дис. ... канд. филол. на-ук. Омск, 2006. 228 с.
2. Аверинцев С.С. Архетипы. Мифы народов мира. Энциклопедия. М: Большая энциклопедия, 1998. Т. 1. С. 110–111.
3. Алексеева Л.Н. Поэтический мир современной песенной лирики. М.: Знание, 1983. 32 с.
4. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания, культуры. М.: Academia, 2002. 394 с.
5. Анашкина Н.Ю. Языковая картина мира в текстах английских стихов Nursery Rhymes и в их переводах на русский язык: автореф. дис. ... канд. фи-лол. наук. Екатеринбург, 2005. 20 с.
6. Андронаки П.Г., Васильева В.В. Опыт лингвокультурологического анализа: песенный текст. *Антропоцентрический подход к языку*. Пермь, 1998. Ч. 1. С. 5–24.
7. Аристотель. Поэтика. Соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1978. Т. 4. С. 645–680.
8. Арутюнова Н.Д. Дискурс. Лингвистический энциклопедический сло-варь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 136–137.
9. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. изд. 2-е, испр. М.: Язык рус-ской культуры, 1999. 896 с.
10. Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово. *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста*. М.: Academia, 1997. С. 267–279.
11. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка: дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1997. 330 с.

12. Бахтин М.М. К философским основам гуманитарных наук. Автор и герой. *К философским основам гуманитарных наук*. СПб.: Азбука, 2000. С. 227–231.
13. Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс: признаки, функции, нормы: монография. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. 266 с.
14. Бобкова Ю.Г. Концепт и способы его актуализации в идиостиле В.П. Астафьева: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2007. 245 с.
15. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика: курс лекций по англ. филологии. Тамбов: Изд-во Тамбов. ун-та, 2001. 123 с.
16. Болотнова Н.С. К вопросу о декодировании поэтического текста. Вопросы стилистики. Текст и его компоненты. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. Вып. 24. С. 38–47.
17. Веселовский А.Н. Историческая поэтика: сочинения. М.: Высшая школа, 1989. Т. 1. 648 с.
18. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании. *Филологические науки*. 2001. № 1. С. 64–72.
19. Воркачев С.Г. Методологические основания лингвоконцептологии. Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 3: *Аспекты метакоммуникативной деятельности*. Воронеж, 2002. С.79–95.
20. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. изд. 5-е, стереотип. М.: КомКнига, 2007. 144 с.
21. Грасс Е.П. Аллегорический смысл в обиходном, художественном и религиозном типах дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2012. 22 с.

22. Григорьева Е.Г. Эмблема: принцип и явление (теоретический и исторический аспекты). Лотмановский сборник. Сост. Е.В. Пермяков. М.: Изд-во РГГУ, 1997. Т. 2. С. 424–448.

23. Григорьева Т.А. Стереотипность шлагера как текста массовой культуры: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 236 с.

24. Датченко Я. Ю. Концепт КОХАННЯ в англомовній поезії (на матеріалі пісенних творів The Beatles. *Магістерські студії. Альманах*. Вип. 20. 2020. Херсон. ХДУ, 2020. С.56-58.

25. Демьянков В.З. Фрейм. Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. Краткий словарь когнитивных терминов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С.187–189.

26. Желтухина М.Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2004. 44 с.

27. Исаева Л.А. Художественный текст: скрытые смыслы и способы их представления. Краснодар: Краснодар. кн. изд-во, 1996. 251 с.

28. Карасик В.И. Язык социального статуса. М.: Гнозис, 2002. 333 с.

29. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс: монография. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.

30. Карасик В.И. Лингвосемиотическое моделирование ценностей // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39). С. 43–50.

31. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С.3–30. [Электронный ресурс]. URL: http://hyperlib.libfl.ru/viewurl.php?url=/files/archive/texts/C/cassirer_opyt/cassirer_opyt.htm (дата обращения: 20.12.2011).

32. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С. 80–88.

33. Кравченко А.В. Знак, значение, знание. Очерк когнитивной философии языка. Иркутск: Иркутск: Областная типография № 1, 2001. 261 с.
34. Кухаренко В.А. Интерпретация текста: учебник для студентов фило-логических специальностей. 3-е изд., испр. Одесса: Латстар, 2002. 292 с.
35. Лихачёв Д.С. Концептосфера русского языка. *Известия РАН СССР. Серия литературы и языка*. М.: «Наука», 1993. Т. 52, №1. С. 3-9.
36. Лотман Ю.М. Текст как динамическая система. Структура текста: Те-зисы симпозиума. М., 1981. С. 104–105. [Электронный ресурс]. URL: <http://philology.ru/literature1/lotman-81.htm> (дата обращения: 06.07.2014).
37. Ляпин С.Х. Концептология: к становлению похода. Концепты. Архангельск, 1997. Вып. 1. С. 11–35.
38. Макарова О.С. Метафора как средство языковой реализации индиви-дуальной концептосферы Ф. Ницше: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 19 с.
39. Мензаирова Е.А. Актуализация концептов «любовь» и «женщина» в песенном дискурсе: дис. канд. филол. наук. Ижевск, 2010. 187 с.
40. Москвин В.П. Теоретические основы стиховедения. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 320 с.
41. Мурзин Л.Н. О лингвокультурологии, ее содержании и методах. Русская разговорная речь как явление городской культуры. под ред. Т.В. Матвеевой. Екатеринбург: АРГО, 1996. С. 7–13.
42. Нагибина Е.В. Внелитературные явления в жанре современной эстрадной песни. Филологические традиции и современное литературное образование. М., 2002. С. 99–105.
43. Надеждин Н.Я. Битлз. М.: АСТ, 2011. 224 с.

44. Никитин М.В. Предел семиотики. *Вопросы языкознания*. 1997. № 1. С. 3–14.
45. Новикова Т.Б. Заимствование лингвокультурных концептов (на материале английского и русского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 21 с.
46. Ольховиков Д.Б. Предметное и символическое в метафорическом типе поэтического мышления. Текст как объект лингвистического анализа и перевода: сборник статей. М.: Институт языкознания, 1984. С. 81–94.
47. Пермяков И.В. Смысл поэтического текста. *Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики*: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 1999. С. 95–99.
48. Плотницкий Ю.Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дис. ... канд. фи-лол. наук. Самара, 2005. 21 с.
49. Полежаева А.Н. Проблемы современного песенного текста: лингво-экологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2011. 25 с.
50. Полищук Г.Г. Семантико-стилистический анализ поэтических текстов. *Вопросы стилистики. Текст и его компоненты*. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1992. Вып. 24. С. 3–17.
51. Приходько А.Н. Концепты и концептосистемы: монография. Днепропетровск: Белая Е.А., 2013. 307 с.
52. Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста: материалы междунар. симпозиума: в 2 ч. отв. ред. Н.Ф. Алефиренко. Волгоград: Перемена, 2003. Ч. 2. Тезисы докладов. 294 с.
53. Пророков М.В. Категория художественного образа и проблема символа. *Вестник МГУ. Филология*. 1987. Сер. 9. № 4. С. 39–47.

54. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Academia, 2000. 128 с.

55. Слышкин Г.Г. Дискурс и концепт (о лингвокультурном подходе к изучению дискурса). *Языковая личность: институциональный и персональный дискурс*: сб. науч. тр. под ред. В.И. Карасика, Г.Г. Слышкина. Волгоград, 2000. С. 38–45.

56. Соссюр Ф.де. Курс общей лингвистики. пер. с франц. А.М. Сухотина. под ред. Ш. Балли, А. Сеше. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 432 с.

57. Стернин И.А. Описание концепта в лингвоконцептологии. *Лингво-концептология*. науч. ред. И.А. Стернин. Воронеж: Истоки, 2008. Вып. 1. С. 8–20.

58. Тодоров Ц. Теории символа. Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интел-лектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1999. 408 с.

59. Черкасова И.П. Дихотомия бытия в поэтическом тексте. *Герменев-тический круг: текст – смысл – интерпретация*: сб. науч. ст., отв. ред. И.П. Черкасова. Армавир: РИЦ АГПА, 2013. С. 63–74.

60. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертексту-альность, интердискурсивность: учеб. пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009. 248 с.

61. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

62. Шевченко О.В. Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2009. 21 с.

63. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М.: Гнозис, 2004. 326 с.

64. Badman K., Davies H. The Beatles off the Record. London: Omnibus Press, 2007. 528 p.
65. Barker Turner S. The Beatles: история за каждой песней. Пер. с англ. Н. Гончарова. СПб: Изд-во «АСТ», 1994. 450 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.litres.ru/stiv-terner/the-beatles-istoriya-zakazhdoy-pesney/> (дата обращения: 15.03.2014).
66. Brocken M., Davis M. The Beatles Bibliography : A New Guide to the Literature. Manitou Springs, Colorado: Beatle Works Limited, 2012. 608 p.
67. Burrows T. Beatles: It Was 50 Years Ago Today. London: Carlton Books, 2012. 132 p.
68. Hayward M. The Beatles: On Camera, Off Guard 1963–69. London: Pavilion, 2009. 208 p.
69. Shipton P. The Beatles: Level 3. Harlow: Pearson Education, 2008. 54 p.
70. Spitz B. The Beatles: The Biography. New York: Back Bay Books, 2005. 1024 p.
71. The Beatles Lyrics: The Songs of Lennon, McCartney, Harrison and Starr. London: Omnibus Press, 1998. 256 p.