

УДК 81'42

*Е.Н. Абрамичева, А.А. Петраков***РЕАЛИЗАЦИЯ ИНТЕРТЕКСТА В СОВРЕМЕННОМ РОК-ДИСКУРСЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И ИСПАНСКОГО ЯЗЫКОВ)**

Статья посвящена исследованию интертекста современного англоязычного и испаноязычного рок-песенного дискурса. Рассматриваются источники интертекстуальных включений и приёмы реализации интертекстуальности. Актуальность исследования обусловлена многообразием форм и приёмов смыслообразования в рок-дискурсе как особой коммуникативной среде современного поликультурного пространства. Исследование показало, что интертекст рок-дискурса образуется под влиянием прецедентных феноменов социально-политической и культурной жизни отдельного народа и мирового сообщества в целом; основывается на различных медиа-, литературно-художественных и религиозных прототекстах и реализуется посредством цитирования, аллюзий, различных модификаций прототекстов. На выбор прототекста влияет целый ряд факторов, среди которых жанр рок-композиции, проблематика композиции, личность и социальная позиция автора, лингвокультура, продуцирующая тот или иной рок-контент, социально-политическая ситуация.

*Ключевые слова:* интертекст, интертекстуальный элемент, прецедентный феномен, прототекст, рок-песенный дискурс.

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-236-245

В современном мире коммуникация посредством песенного творчества в жанре рок не теряет своей актуальности, поскольку, охватывая все сферы человеческой жизни, отражает культурные ценности и социальные нормы отдельных лингвокультурных групп и мирового сообщества в целом, в контексте той эпохи, которая ее продуцирует. По определению Л. Г. Дуняшевой, песенный дискурс – это не только особая форма хранения культурных значений и «зеркало жизни», но и инструмент продвижения определённых идей, средство культурной экспансии, играющее «конституирующую роль в процессах и дискурсах глобализации [3, с. 190, 196]. В этом смысле *рок-песня* является одним из лидирующих песенных жанров, в том числе благодаря интертекстуальности, которая в условиях глобализационных процессов, характеризующих новейший период современной истории, становится не только одной из важнейших стратегий построения текста, но и универсальным принципом организации любого дискурса, всей коммуникации в целом.

В связи с этим исследования межтекстового взаимодействия в рок-дискурсе, как особой коммуникативной среде, являются актуальными. В данной статье мы рассмотрим приёмы реализации интертекстуальности в современном рок-дискурсе на материале англоязычных и испаноязычных рок-композиций последних 20 лет, представленных американскими (Rise Against, Thrice, Chris Tomlin), британскими (Billy Bragg), латиноамериканскими (El Tri, Abak) и испанскими (Ska-P, Habeas Corpus, Mago De Oz) рок-группами и исполнителями.

Методологическую основу исследования составили труды по теории дискурса Т. Ван Дейка, М.М. Бахтина, В.И. Карасика, Е.А. Кожемякина; исследования в области лингвистики текста В.В. Виноградова, И.Р. Гальперина и др.; работы И.В. Арнольд, Н.А. Фатеевой, Н. Пьеге-Гро, Н.В. Худолей, Д.Б. Гудкова, Г.Г. Слышкина, В.В. Красных по теории прецедентного феномена и проблемам интертекста, а также изыскания А.П. Цилинко, Ю.Е. Плотниченко, Л.Г. Дуняшевой, изучавших песенный дискурс как социальный и культурный феномен.

Рок-музыка давно стала неотъемлемой частью западной и латиноамериканской *массовой культуры* благодаря простоте музыкальных выразительных средств, разнообразию жанров и техник исполнения, способности оказывать сильнейшее воздействие на эмоции и мировоззрение слушателей. Как часть массовой культуры она стала «универсальным средством выражения политической и жизненной позиции» [10].

Многие исследователи рок-музыки отмечают прямую связь между различными изменениями в общественной жизни и развитием всевозможных музыкальных жанров и культур. Рок-культура рассматривается как «сложное, динамичное, многомерное явление социального характера, имеющее корни в массовой культуре, зависящее от неё и влияющее на неё» [7]. Вместе с тем, рок-культура давно ассоциируется с понятием *контркультуры*, которая, по мнению Е.В. Касьяновой, представляет собой сис-

тему социально-культурных установок, противостоящих принципам, господствующим в массовой культуре, и стремится «доказать несостоятельность доминирующих культурных установок» [5].

По мнению Г. С. Кнабе, само существование такого явления как «контркультура» подразумевает культурный кризис общества. Говоря о рок-музыке как о контркультуре, он отмечает, что «рок выражает не просто определенную значительную фазу европейской культуры, но именно фазу кризисную» [6, с. 71].

Особый интерес при изучении рок-песенного дискурса, который, как и художественный дискурс, можно отнести к бытийному типу персонального дискурса (данный тип дискурса выделен В.И. Карасиком [4, с. 5]), вызывает вопрос авторской позиции. Отметим, что персональный дискурс всегда является отражением коммуникативного портрета личности автора, формируемого на основе его личностных, профессиональных характеристик, социального статуса, конфессиональной, этнической, гендерной и др. принадлежности, а также его социальной позиции.

Говоря о роли автора в рок-дискурсе, чаще всего имеют в виду авторскую социальную позицию, выражение которой является главной задачей рок-песни. Факт написания рок-песни становится фактом самоидентификации автора-исполнителя, открыто заявляющего о своей социальной позиции.

По мнению Сьюзен Ханстон и Джеффа Томпсона, роль автора коррелирует с понятием *оценочного суждения*, т. е. выражения точки зрения, чувств или позиции автора высказывания, по отношению к тем проблемам, которые он затрагивает [24]. Исследователи отмечают, что в дискурсе оценочное суждение выполняет три функции: организует дискурс; выражает мнение автора высказывания, тем самым отображает как его систему ценностей, так и систему ценностей общества в целом; устанавливает и поддерживает отношения между автором высказывания и реципиентом [24].

Очевидно, что от автора песни зависит не только что и как будет сказано (или закодировано) в тексте песни, но и как её воспримет аудитория, какова будет реакция на содержащийся в песне контент, какими могут быть последующие действия слушателей. Таким образом, роль автора как главного субъекта рок-дискурса, объединяющего в себе социальную позицию и оценку, имеет прямое отношение к реализации основных функций рок-дискурса: эмотивной, референтной, воздействующей (конативной), самоидентификационной, фатической, этноконсолидационной, поэтической (данные функции были выделены Л.Г. Дуняшевой для песенного дискурса в целом [3], и в полной мере отражают коммуникативные задачи рок-песни). Автор рок-композиции создаёт свою версию действительности в произведении и отражает в ней своё видение той или иной ситуации с целью оказать определённое влияние на свою аудиторию.

Благодаря интертекстуальности, которая определяется Ю. Кристевой как «текстуальная интеракция, происходящая внутри некоторого текста» [8, с. 46], объём информации, содержащийся в тексте, то есть, его информативность, расширяется, устанавливаются новые внутри- и межтекстовые связи, формируется особый, часто сложный и многоуровневый интертекст. Каждый текст, по мнению Ю. Кристевой, строится как «мозаика цитирований», т. е. каждый текст – «это приспособление к другим текстам и их трансформация» (цит. по: [14, с. 196]). Создавая свое сообщение, автор «сознательно использует чужую речь, которая в новом контексте непременно наполняется новым смыслом» [14, с. 196]. Ю. Кристева рассматривает интертекст не как «устройство, с помощью которого текст воспроизводит предшествующий текст», а как «бесконечный процесс, текстовую динамику» [1, с. 196].

О том, что «тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» присутствуют в каждом тексте на различных уровнях, еще в середине прошлого века говорил известный французский философ и литературовед Р. Барт. «Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (цит. по: [9, с. 99]). Барт утверждал, что необходимым условием смыслообразования является взаимодействие текста с семиотическим пространством культуры. Он рассматривал интертекст как «размытое поле анонимных формул, бессознательных или автоматических цитат без кавычек», а интертекстуальность считал неизменным признаком любого текста, поскольку «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений» [2, с. 427].

Межтекстовые связи в пространстве текстов могут организовываться по-разному. Наряду с самым простым типом таких связей, реализующих отношение соприсутствия между текстами посредством цитации или аллюзии (собственно и получившим название *интертекстуальности*), существуют и другие, более сложные формы взаимодействия текстов. К ним, в частности, относится *метатекстуальность* – отношения текста со своими претекстами (прецедентными текстами), когда один текст становится комментарием к другому тексту, а также *гипертекстуальность* – связь между гипотетическими текстами, которые не существуют в реальности, но которые могут быть созданы в процессе чтения.

текстом (претекстом) и гипертекстом (последующим текстом) при помощи имитации, пародии, адаптации и т. д. [11, с. 54–55].

Ценным для нашего исследования положением, отражающим динамичность интертекста рок-песенного дискурса, является положение Риффатера о том, что интертекст эволюционирует исторически, то есть, по мере того, как меняется мировоззрение реципиентов, меняется и «корпус референций, общих для данного поколения» (цит. по [11, с. 57]), становясь через несколько десятилетий непонятным для реципиентов нового поколения. Это объясняет, в частности, обусловленность рок-композиций социально-политической тематики актуальным для создания песни социально-политическим контекстом, отражающимся в тексте рок-композиции благодаря прямым отсылкам автора к прецедентным именам, ситуациям и текстам современной ему реальности.

Прежде чем назвать еще одну особенность интертекстуальности рок-песенного дискурса, отметим, что современная рок-песня – это семиотически сложенный, или поликодовый, конструкт. Во-первых, рок-дискурс актуализируется посредством музыки; музыка оказывается посредником коммуникации между автором и слушателем, при помощи музыкального сопровождения автор рок-композиции может усилить её влияние на слушателя, ввести его в нужное эмоциональное состояние, расширить смысл композиции не только вербальным, но и музыкальным текстом. Во-вторых, в рок-композициях часто актуализируются прецедентные тексты, которые могут сами состоять не только из вербальных компонентов, но включать изображение или видеоряд (плакат, произведение живописи, фильм и т. д.).

Все это позволяет говорить о том, что рок-дискурсу присуща *кодовая интертекстуальность* (термин И. В. Арнольд [1, с. 417]), то есть включения из другой стилиевой или семиотической сферы, другого языка и пр.

Таким образом, в задачи нашего исследования входило: 1) изучение интертекстуальных элементов (не ограничивающихся в рассматриваемом типе дискурса вербальными включениями), формирующих интертекст современного рок-дискурса, а также 2) анализ способов и приёмов реализации интертекстуальности, с помощью которой, по выражению Н. Пьеге-Гро, «один текст перезаписывается на другой» [11, с. 48].

Рассмотрим примеры англоязычных и испаноязычных рок-композиций, в которых интертекстуальность реализуется различными способами.

Одним из характерных для рок-дискурса приёмов, актуализирующих позицию автора, является приём *метатекста*, который включает в себя авторские вариации на тему прототекста, его переосмысление и преобразование в новую форму.

Так, композиция панк-рок группы Rise Against «*Blood Red, White, and Blue*», выпущенная вскоре после вторжения армии США на территорию Ирака в 2003 г., – это размышления на тему «Благословит ли Бог Америку на кровавые войны?». Жесткая оценка действий американского правительства содержится уже в самом названии песни, где аллюзии «*Red, White, and Blue*» (красный, белый и тёмно-синий – это цвета американского флага), предшествует слово *blood*. Очевидно, что группа не поддерживает кровавые намерения правительства США отправить воинский контингент на Ближний Восток, чтобы ценой бессмысленного кровопролития захватить крупные месторождения нефти. Автор обыгрывает известную фразу из американской патриотической песни Ирвинга Берлина «*God bless America*», написанной в 1918 г. во время Первой Мировой войны, меняя ее модальность и коннотацию. Посредством риторических вопросов автор говорит о причинах и последствиях войны в Ираке, обличает правительство и судебную систему, иронически размышляет о том, что только вмешательство высших сил сможет спасти США: «*Would God bless a murder of the innocents? / Would God bless a war based on pride? / Would God bless a money-hungry government? No; / Would God bless our ineffective court system? / God bless the sweatshops we run; / Would God bless America? / God bless America*» [26].

Другой пример рок-композиции, где использован приём метатекста, это песня «*The Times They Are a-Changing Back*» (2017) в исполнении британского автора-исполнителя левого фолка Билли Брэгга. Композиция представляет собой авторскую вариацию на тему известной песни Боба Дилана «*The Times They Are a-Changing*» (1964), где автор критикует уже современную ему политическую реальность президентства Дональда Трампа. Брэгг обращается к тем слоям населения, чьи права были ущемлены законодательными актами, подписанными Трампом на посту президента (в песне речь идёт о миграционных указах о сооружении стены на границе США с Мексикой, об ограничении въезда в США для граждан ряда мусульманских стран, а также об отмене введённых при Б. Обаме

законов против дискриминации по признаку сексуальной идентичности и др. (reported by Avalon Zoppo, Amanda Proença Santos // NBCNews: February 15, 2017) [27]). Автор говорит, что Трамп своей политикой сводит на нет все достижения в борьбе за права национальных и сексуальных меньшинств, к которой призывал в своё время Дилан, и которая с большим трудом велась предыдущими президентами США: «*Come Mexicans, Muslims, LGBT and Jews; / Keep your eyes wide for what's on the news; / For President Trump is expressing his views; / And I feel that the mob he's inside in; / We'll soon break your windows; / Burn down your schools; / For the times they are a changing back*» [26].

Использование Брэггом еще одного прототекста, ценностно значимого для любого американца, а именно, национального гимна США «*The Star-Spangled Banner*» (1814), путем преобразования смысла одной из самых известных строк гимна («*O'er the land of the free and the home of the brave*») [23], а также упоминание Мартина Лютера Kinga – всемирно известного лидера движения за гражданские права чернокожих в США в 50–60-ые гг. XX в., ещё более подчёркивает протестные настроения Брэгга, который уже прямо говорит о том, что из-за действий Трампа Америку больше нельзя назвать «оплотом свободных» и «страной храбрых», а самый известный американский борец за права чёрного населения буквально «переворачивается в гробу», наблюдая за внутренней политикой президента, разжигающего расовые конфликты в стране: «*And the land of the free and the home of the brave; / Martin Luther King is spinning in his grave; / To see a bigoted bully taking the stage*» [15]. Интересно, что в контексте обострившейся внутривластной ситуации и массовых беспорядков в США в мае-июле 2020 г., спровоцированных гибелью Джорджа Флойда, композиция приобретает провокационный смысл, а протестный голос автора может превратиться в голос, способствующий разжиганию расовых конфликтов.

Интертекст композиции «*How Many Walls*» (2017) группы Rise Against реализуется через аллюзии на политические решения, инициированные Трампом. Из риторических вопросов, содержащих отсылки на непопулярные решения Трампа в качестве президента США (а именно, о возведении стены на границе с Мексикой и отказ от принятия закона об ужесточении контроля за продажей оружия), становится очевидно, что группа не поддерживает политику первого лица государства: «*How many walls can you put up? / How many guns 'til you feel safe? / How many times can we watch this story over, and over, and over again? / And how many years have we wasted counting the lies that we've been fed?*» [26].

Авторы композиции также намекают на привычку Трампа оправдывать свои экстравагантные заявления тем, что это была всего лишь «шутка» и он говорил это не всерьёз. Фраза «*It's a joke*» пополнила список так называемых «*трампизмов*» или фраз, произнесённых Трампом и ассоциируемых с ним. Так, например, в феврале 2016 г. Д. Трамп обвинил представителей Демократической партии в государственной измене за то, что они не встретили его послание Конгрессу аплодисментами (по словам первого заместителя пресс-секретаря Белого дома Хогана Гидли, – «*The President was obviously joking*»), в июле того же года призвал Россию взломать почту Хиллари Клинтон ещё раз («*He was joking at the time. We all know that*»), – позже заявил пресс-секретарь президента Шон Спайсер (reported by Dan Merica, Jim Acosta // CNN: February 06, 2018) [19]), а в августе 2017 г. на портале CNN.Politics даже вышла статья под названием «*Donald Trump likes to 'joke' about a lot of things that aren't funny*» (Chris Cillizza // CNN: August 01, 2017) [19] и др. Очевидно, что аллюзия на хорошо знакомую всем американцам фразу без труда декодируется в тексте песни: «*Can we still call it a joke if no one laughs?*» [26].

Другая протестная композиция, «*Depleted Uranium Is a War Crime*» (2006), панк-рок-группы Anti-Flag, посвящена теме последствий военных действий на Ближнем Востоке. Авторы поднимают вопрос о применении американскими военными в ходе военных конфликтов патронов с урановыми сердечниками. Основой композиции стали высказывания бывшего члена Палаты представителей США Джима Мак-Дермотта, остро критиковавшего применение крайне токсичного обеднённого урана в военных целях [20]. В композицию включены отрывки интервью с Мак-Дермоттом, что придаёт ей полифонический эффект, реалистичность и документальность: «*Depleted Uranium is used on the ends of bullets; / And on the ends of shells because it is so hard; / Almost any armament is vulnerable to something that is tipped with Depleted Uranium; / We went to a hospital in Southern Iraq and a woman was there with a very deformed child and; / Her husband had been in the Iraqi Army and had been in the battles in Southern Iraq and came home and they produced a baby with very severe malformations... / Both the Leukemia rates in children and malformations at birth had increased by 600 %; / And it was clearly an epidemic where all this DU had been dumped... / Doctors simply saw this as being a direct result of the war by United States*» [16].

В тексте композиции автор открыто называет страны, в которых США проводили военные операции в последние десятилетия – Афганистан, Ирак и ряд Балканских стран, пересказывает реальные

истории из жизни людей, оказавшихся в зонах смертельной опасности, называет применение радиоактивных веществ в вооружённых конфликтах военным преступлением: «*In the cities and towns of Afghanistan; / In the heart of the Balkans – the heart of Iraq; / Depleted uranium is a war crime; / Gonna cut through their armor, then cut through your lungs; / If you make it home alive you'll still die young; / Half-Life – 4.5 Billion; / Half Life – You'll waste away*» [16].

Композицию завершает упоминание химического вещества *эйджент орандж*, применяемого военными США и Великобританией в ходе войны во Вьетнаме. Группа Anti-Flag обвиняет правительство США в том, что оно, как и много лет назад во Вьетнаме, отрицает использование химического оружия в современных военных конфликтах. Упоминание авторами известного персонифицированного символа Соединенных Штатов Америки – Дяди Сэма (англ. *Uncle Sam*, от начальных букв Un[ited] S[tates]) – довершает образ государства, чьи агрессивные амбиции способны отравить тысячи человеческих жизней: «*We've heard their lies before and we know they're lying again; / Feels like a déjà vu of Agent Orange and Vietnam; / Weaponry so sadistic it is hard to comprehend; / War profits surge with every breath by Uncle Sam*» [16].

Интертекст рок-композиций может формироваться не только на основе современных прецедентных текстов (высказываний) и прецедентных ситуаций, широко освещаемых мировыми медиа и прямо (посредством цитации) или косвенно (через аллюзию или символ) вербализуемых автором. Распространёнными источниками интертекстуальных элементов являются мифология, религиозные прототексты, мировая литература.

Композиция «*Daedalus*» (2008) рок-группы Thrice, основана на древнегреческом мифе о Дедале и Икаре. Название композиции содержит прецедентное имя главного персонажа мифа, от чьего лица автор пересказывает известный трагический сюжет об утрате отцом сына: «*I stand on the cliffs with my son next to me; / This island, our prison, our home; / But I've got a plan and some wax and some string; / Some feathers I stole from the birds; / We leap from the cliff and we hear the wind sing; / But son, please keep a steady wing; / You know you're the only one who means anything to me; / Steer clear of the sun or you'll find yourself in the sea; / Now safely away, I let out a cry, "We'll make the mainland by noon"; / But Icarus climbs higher still in the sky, maybe I've spoken too soon; / Won't you look at your wings; / They're coming undone, spreading at the seams*» [26].

Межтекстовые связи в данном случае реализуются посредством адаптации прецедентного текста, что позволяет автору выйти за временные и пространственные рамки мифа: группа Thrice говорит о том, что актуально всегда – о том, что родители всегда будут переживать за судьбы своих детей, и их смерть всегда будет для них худшим испытанием. Возвращение повествования из плоскости мифа в реальность и выход автора из образа Дедала в конце песни очевиден слушателю благодаря смене адресации (обращение Дедала к пантеону греческих богов «*gods*» сменяется обращением самого Дастина Кензру (солиста группы) к своему Богу «*God*»). Подобная адаптация мифа наполняет текст песни символическостью и философским смыслом: «*Oh gods; / Why is this happening to me; / All I wanted was a new life for my son to grow up free; / Now you took the only thing that meant anything to me; / I will never fly again, I will hang up my wings; / Oh God*» [26].

Композицию «*Alí Baba*» (2013) испанской рок-группы Ska-P также можно назвать вариацией на тему прототекста. Песня отсылает слушателя к известной арабской сказке об Али-Бабе и сорока разбойниках, и на первый взгляд напоминает детскую песенку, чему способствует исполнение части песни детским хором. Композиция начинается с просьбы ребёнка рассказать ему сказку об Али-Бабе, на что Роберто Ганьян Охеа (лидер группы и автор текста) перестраивает известную сказку на современный лад. Он сравнивает правящие круги Испании с бандой разбойников из известной сказки, обвиняя их в том, что они как «*клещи и пиявки присосались*» к государственной казне. Интертекстуальный приём вариации на тему сказки позволяет автору создать яркий сатирический образ современной Испании, испанского народа, который выбрал сам себе палача, чтобы быть обезглавленным, и продажный испанский Парламент. Текст песни содержит непрямую отсылку на Нижнюю палату испанского Парламента «*El hemiciclo está repleto de piratas*» (в испанском политическом и медиадискурсе нижняя палата парламента (El Congreso de los Diputados) традиционно называется «*El hemiciclo*» (Rafael J. Álvarez // El Mundo: 10.11.2019) [22]). Испанский народ предстает в образе Али-Бабы, который наблюдает за действиями банды воров, но ничего не предпринимает: «*Eh papa me vuelves a contar, el cuento de Alí Babá; / Senadores, diputados, consejeros de administración; / Todos cogiditos de la mano vamos; / A pillar del erario popular; / Garrapatas, sanguijuelas, chupasangres de gobernación; / Todos cogidos de las patas vamos; / A pillar del erario popular; / Nosotros mismos elegimos*

*al verdugo; / Que nos va a decapitar; / El hemiciclo está repleto de piratas; / Es la cueva de ladrones de Ali Baba; / Nos sentimos como Ali Baba; / Ali Baba, somos Ali Baba; / Viendo a los ladrones desfilan»* [16].

В конце композиции мы слышим возмущённый вопрос ребёнка о том, почему отец ничего не делает, чтобы остановить эту шайку воров. Такой недетский вопрос вызывает некий диссонанс и является косвенным призывом к протестным акциям против правительства Испании ради благополучия будущих поколений: *«Eh papa que banda de ladrones; / ¿Porque no haces nada? / Vaya futuro que vamos a heredar; / Seremos esclavos por tu pasividad»* [16]. Таким образом, диалог между отцом и ребенком к концу композиции превращается в диалог двух взрослых, а захватывающая детская сказка – в жестокую реальность. Антитеза детского образа в начале и в конце композиции использована автором для того, чтобы усилить контраст между миром сказки, где Али-Баба побеждает разбойников, и внутриполитической реальностью Испании, в которой замешанные в коррупционных сделках политики по-прежнему остаются у власти.

Другая композиция рок-группы Ska-P «*Intifada*» (2002) посвящена событиям на Ближнем Востоке, в частности, восстанию палестинцев против израильтян в 1987–1991 гг. Данный конфликт представлял собой протест палестинского народа против жестоких израильских репрессий, убийств, массовых арестов, сносов зданий, пыток, депортаций и т. д. Эти события также называют «первой палестинской интифадой» и «войной камней», поскольку основным оружием палестинцев в начале конфликта были камни и самодельное вооружение (РИА Новости // 12.12.2017) [12]. В названии и тексте композиции можно найти отсылки на данные факты, упоминание регионов, где развивался вооружённый конфликт, а также переосмысление прецедентной ситуации «битва Давида и Голиафа» (Первая Книга Царств 17:49). Голиаф – это непобедимый библейский гигант, наводивший ужас на армию израильтян. Сразиться с ним отважился только юный Давид, будущий царь Израиля. Без доспехов, с одной только пращей в руках, юноша сказал, что «не мечом и копьем спасает Господь», поразил Голиафа камнем из пращи и тем самым спас израильский народ [18].

Интертекстуальность композиции реализуется через размышления автора о том, как «Давид превратился в Голиафа», как защитник слабых, который сражался во имя Господа, превратился в злодея. Камни, которые символизируют слабых и справедливых, сейчас являются оружием именно палестинцев, а не израильтян. А пули израильской армии ассоциируются в композиции с вооружённым с головы до пят Голиафом, сразить которого палестинцы могут только верой: *«Piedras contra balas una nueva intifada en Cisjordania, Gaza y Jerusalén; / ¿Quién podía imaginar? / ¿Que David fuese Goliath!»* [26].

Рок-исполнители обращаются к религиозным и мифологическим сюжетам не только с целью выразить свою социальную позицию или дать оценку происходящим событиям. Иногда это форма интраперсональной коммуникации или инструмент возрождения культурного прошлого. Примером первой могут стать композиции в жанре христианского рока, основанные на христианских мотивах, истинной вере в Бога. Например, композиция Криса Томлина «*Jesus*» (2016) – обращение автора к Богу, как к единственной силе, исцеляющей и спасающей того, кто верит в Него: *«Jesus; / Who walks on the waters; / Who speaks to the sea; / Who stands in the fire beside me; / He roars like a lion; / He bled as the lamb; / He carries my healing in His hands; / There is a name, I call in times of trouble; / There is a song, that comforts in the night; / There is a voice, that calms the storm that rages; / He is Jesus, Jesus; / Messiah, my Saviour; / There is power, in Your name; / You're my rock and, my redeemer; / There is no one like You, Jesus»* [26].

Что касается адаптации мифологических сюжетов ради воспевания мифологии и романтизации мифологических образов как способа возрождения народных традиций и самоидентификации, примером могут стать композиции в жанре викинг-метал, который основан на германо-скандинавской мифологии, истории викингов, и характеризуется переложением древних скандинавских баллад на современный лад. Так, в композиции «*Gap of Ginnungs*» (2012) метал-группы King Of Asgard, описывается процесс сотворения мира. Согласно скандинавской мифологии, до появления мира существовала мировая бездна, первичный хаос под названием Гиннунгагап, из которого на севере появился Нильфхейм (земля льдов и туманов, страна ледяных великанов), а на юге – Муспелльхейм (страна огненных великанов, где всегда царит жара). Затем холод из Нильфхейма смешался с жаром Муспелльхейма и на свет появились ледяной великан Имир (первое живое существо) и корова Аудумла, которая вскормила его своим молоком. Вскоре из камня, который лизала Аудумла, возник предок богов Бури, чьи потомки Один (станет верховным богом для скандинавов), Вилли и Ве восстали против великана Имира, убили его, а из его тела сотворили мир: из мяса – сушу, из крови – моря и океаны, из костей – горы, из зубов – скалы, из волос – лес, а из черепа – небесный свод [13]. Сюжет о сотворении мира полностью воссоздан в композиции, напоминающей древнюю скандинавскую балладу, произошедшую от нерифмованных *edra serán otra vez...»* [17].

Таким образом, группа Abäk переносит в современные реалии вымышленных, но почитаемых всеми костариканцами персонажей, которые с очевидной серьёзностью включаются в решение современных проблем. Интертекстуальные элементы (имена богов и мифический прототекст о сотворении Земли) выполняют целый ряд функций: сюжетообразующую, эмотивную, фатическую, этноконсолидационную и конативную.

Повествование от лица известного библейского, мифического или литературного персонажа стало часто используемым интертекстуальным приёмом. Так, рок-баллада «*Molinos de Viento*» (2006) рок-группы Mägo De Oz написана от лица одного из самых известных героев мировой литературы – Дон Кихота, что очевидно благодаря отсылке в названии песни к ветряным мельницам, с которыми сражался хитроумный идалго, а также благодаря упоминанию оруженосца Санчо Пансы. Автор композиции использует известную метафору «сражения с ветряными мельницами», чтобы подчеркнуть бессмысленность бесконечного поиска своего предназначения, и от лица Дон Кихота призывает слушателей наслаждаться жизнью во всех её проявлениях, вместо того чтобы искать её смысл: «*Si acaso tú no ves más allá de tu nariz; / No oyes a una flor reír; / Si no puedes hablar, sin tener que oír tu voz; / Utilizando el corazón; / Amigo Sancho, escúchame; / No todo tiene aquí un porqué; / Un camino lo hacen los pies; / Hay un mundo por descubrir; / Y una vida que arrancar; / De brazos del guión final; / Bebe, danza, sueña, siente que el viento; / Ha sido hecho para ti; / Vive, escucha y habla, usando para ello el corazón; / Siente que la lluvia besa tu cara; / Grita con el alma, grita tan alto; / Que de tu vida tú seas amigo; / El único actor*» [26].

Вторая часть композиции состоит из философских размышлений автора о том, как сложна и разнообразна жизнь, о том, что «мир нельзя поделить на чёрное и белое – он серый» (перевод наш. – А. П.), что жизнь полна противоречий и парадоксов: «*La luna puede calentar; Y el sol tus noches acunar*» – «даже лунный свет может согреть, а солнечный – убаюкать тебя ночью» (перевод наш. – А. П.). Завершает композицию цитата из известной пьесы Алехандро Касона «Деревья умирают стоя», название которой стало афоризмом. Упомянув данное произведение, Mägo De Oz призывают слушателя по примеру главной героини пьесы не сгибаться под тяжестью жизненных невзгод и продолжать наслаждаться жизнью: «*Si acaso tu opinión; / Cabe en un sí o un no; / Y no sabes rectificar; / Si puedes definir; / El odio o el amor; / Amigo que desilusión; / No todo es blanco o negro, es gris; / Todo depende del matiz; / Busca y aprende a distinguir; / La luna puede calentar; / Y el sol tus noches acunar; / Los árboles mueren de pie*» [26].

Таким образом, интертекст рок-дискурса формируется под влиянием прецедентных феноменов (имён, текстов, ситуаций) социально-политической и культурной жизни отдельного этноса или мирового сообщества в целом, отражающих социально-культурную реальность в определённый период времени.

Интертекст рок-дискурса может основываться на религиозных, мифических и литературно-художественных сюжетах и мотивах (прецедентных как для малых социальных групп, так и для всей нации), выступающих инструментом трансляции культурной памяти народа. Использование разного рода вариаций мифологии и фольклора позволяет авторам рок-композиций обращаться к культурному коду нации и возвращать аудитории определённые, порой утраченные современной цивилизацией, ценности. Такие композиции часто отличает точное воспроизведение фрагментов мифа или предания, обилие прецедентных имён и названий, а также нарочитая серьёзность повествования. Иногда целью использования фольклорных мотивов и имитации языческих или иных ритуалов прошлого является возрождение культурных традиций нации. Модернизация мифа в таких жанрах, как языческий фолк-метал, викинг метал, латино-рок и др., напрямую связанных с культурной традицией, может также свидетельствовать о реализации интертекстом *парольной функции*, когда выбор прототекста направлен на идентификацию самого автора, его принадлежности к той же этнической (социальной и т. д.) группе, что и адресат.

Кроме жанра на выбор прототекста, который будет включён автором в текст новой рок-композиции, влияет целый ряд факторов, среди которых проблематика композиции, личность автора (социальная позиция, религия, история жизни, эрудированность и пр.), лингвокультура, продуцирующая тот или иной рок-контент, социально-политическая ситуация.

Средства реализации интертекста варьируются от цитат и аллюзий до метатекстуальной игры (адаптации одного или сразу нескольких прототекстов, имитации, модернизации прототекста и др.), позволяют автору вступать в диалог с реально существующими и вымышленными адресатами, вести диалог культур и эпох, с разной степенью открытости заявлять о своей социальной позиции и влиять на формирование социальной позиции современного общества.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей. URL: <https://www.twirpx.com/file/1867046/>.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер с фр. URL: <https://www.klex.ru/b7m>.
3. Дунышева Л.Г. Песенный дискурс как объект изучения лингвокультурологии // Актуальные проблемы романских языков и современные методики их преподавания: материалы международной научно-практической конференции (Казань, 22-23 октября 2015 г.). Казань: Хэтер, 2015. С. 190–197. URL: <https://docplayer.ru/47047174-Pesennyi-diskurs-kak-obekt-lingvokulturologii-dunyasheva-liliya-gaffarovna-kazanskiy-federalnyy-universitet-kazan-rf.html>.
4. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: Сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
5. Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб.: СПбГУ, 2003. 24 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/rok-kultura-v-kontekste-sovremennoi-kultury>.
6. Кнабе Г.С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. URL: <https://klex.ru/tny>.
7. Козлов А.С. Рок: истоки и развитие. М.: Мега-Сервис, 1998. 191 с.
8. Кристева Ю. Семиотика: исследования по семанализу / пер. с фр. Э. А. Орловой. М.: Академический Проект, 2013. 285 с.
9. Кулагина И.В. Интертекст как способ воздействия в рекламе // Альманах теоретических и прикладных исследований рекламы. 2011. №1. С. 98–104. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-sposob-vozdeystviya-v-reklame>.
10. Левикова С.И. Молодежная субкультура. URL: <https://www.twirpx.com/file/2132680/>.
11. Пьере-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
12. РИА Новости. URL: <https://ria.ru/>
13. Скандинавская мифология: Энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо; СПб.: Мидгард, 2004. 592с.
14. Худoley Н.В. Интертекстуальность и интертекст как феномены художественной коммуникации: теоретический аспект // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 11. С. 195-198. URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_11-1\\_52.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_11-1_52.pdf)
15. Antiwarsongs.org. URL: <https://www.antiwarsongs.org/5589&lang=en>.
16. AZLyrics.com. URL: <https://www.azlyrics.com/>
17. Bandcamp. URL: <https://bandcamp.com/>
18. Bible Gateway. URL: <https://www.biblegateway.com/>
19. CNN. URL: <https://edition.cnn.com/>
20. Costs and Risks of Management and Disposal of Depleted Uranium from the National Enrichment Facility Proposed to be Built in Lea County New Mexico by LES (plus 2005 update) // Institute for Energy and Environmental Research. URL: <https://ieer.org/resource/reports/costs-risks-management-disposal/>.
21. EcuRed. URL: [https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia\\_cubana](https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana).
22. El Mundo. URL: <https://www.elmundo.es/>
23. Encyclopædia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/>.
24. Hunston S. Evaluation in text: Authorial stance and the construction of discourses. URL: [https://books.google.com/books/about/Evaluation\\_in\\_Text\\_Authorial\\_Stance\\_and.html?id=k8nSuoF0-XoC](https://books.google.com/books/about/Evaluation_in_Text_Authorial_Stance_and.html?id=k8nSuoF0-XoC)
25. Letras.com. URL: <https://www.letras.com/>.
26. Lyrics.com. URL: <https://www.lyrics.com/>.
27. NBC News. URL: <https://www.nbcnews.com/>

Поступила в редакцию 20.07.2020

Абрамичева Елена Николаевна, кандидат филологических наук,  
доцент кафедры теории и практики перевода  
E-mail: [helenn2018@gmail.com](mailto:helenn2018@gmail.com)

Петраков Антон Александрович, лингвист-переводчик  
E-mail: [petrakov.kursoviev@gmail.com](mailto:petrakov.kursoviev@gmail.com)

Институт общественных наук и международных отношений  
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»  
299053, Россия, г. Севастополь, ул. Университетская, 33

*E.N. Abramicheva, A.A. Petrakov*

## INTERTEXTUALITY IMPLEMENTATION IN MODERN ENGLISH AND SPANISH ROCK-SONG DISCOURSE

DOI: 10.35634/2412-9534-2021-31-2-236-245

The article is devoted to the study of the intertext in modern English and Spanish rock-song discourses. The research focuses on the sources of intertextual elements and methods of implementing intertextuality in rock compositions. The study is justified by the variety of forms and mechanisms of sense formation in rock-song discourse that serves as a peculiar communication medium in the contemporary multicultural world. The research shows that the intertext of the rock-song discourse is influenced by the precedent phenomena of social, political and cultural life of both an individual nation and the world community as a whole; is formed by a variety of media, literary and religious prototexts, and is realized through citation, allusions, different forms of prototext modifications. The choice of the prototext is influenced by such factors as the genre of a composition, the issues addressed by the author, the author's personality and social stand, linguistic culture producing the rock content, as well as social-political environment.

*Keywords:* intertext, intertextual element, precedent phenomenon, prototext, rock-song discourse.

### REFERENCES

1. Arnol'd I.V. Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': sbornik statej [Semantics. Stylistics. Intertextuality: A collection of articles]. URL: <https://www.twirpx.com/file/1867046/>. (In Russian).
2. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika: Per s fr. [Selected works. Semiotics. Poetics: Tr. from Fr.]. URL: <https://www.klex.ru/b7m>. (In Russian).
3. Dunyasheva L. G. Pesennyj diskurs kak ob'ekt izucheniya lingvokul'turologii // Aktual'nye problemy romanskih yazykov i sovremennye metodiki ih prepodavaniya: materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (Kazan', 22-23 oktyabrya 2015 g.) [Song discourse as an object of study of linguoculturology // Contemporary problems of Romance languages and modern methods of teaching them: materials of the international scientific and practical conference (Kazan, October 22-23, 2015)]. Kazan': Heter, 2015. p. 190–197. URL: <https://docplayer.ru/47047174-Pesennyj-diskurs-kak-obekt-lingvokul'turologii-dunyasheva-liliya-gaffarovna-kazanskiy-federalnyy-universitet-kazan-rf.html>. (In Russian).
4. Karasik V.I. O tipah diskursa // YAzykovaya lichnost': institucional'nyj i personal'nyj diskurs. [Discourse types // Language personality: institutional and personal discourse]. Sb. nauch. tr. Volgograd: Peremena, 2000. p. 5–20. (In Russian).
5. Kas'yanova E.V. Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury [Rock culture in the context of modern culture]: an abstract of a dissertation ... of a candidate of philosophical sciences. Saint Petersburg: SPbGU, 2003. 24 p. URL: <https://www.disserscat.com/content/rok-kultura-v-kontekste-sovremennoi-kul'tury>. (In Russian).
6. Knabe G.S. Materialy k lekciyam po obshchej teorii kul'tury i kul'ture antichnogo Rima. [Materials for lectures on the General theory of culture and the culture of Ancient Rome]. URL: <https://klex.ru/tny>. (In Russian).
7. Kozlov A.S. Rok: istoki i razvitie. [Rock: origins and development]. M.: Mega-Servis, 1998. 191 p. (In Russian).
8. Kristeva Yu. Semiotika: issledovaniya po semanalizu / per. s fr. E.A. Orlovoj. [Semiotics: research on semanalysis / Tr. from Fr. by E. A. Orlova]. M.: Akademicheskij Proekt, 2013. 285 p. (In Russian).
9. Kulagina I. V. Intertekst kak sposob vozdeystviya v reklame // Al'manah teoreticheskikh i prikladnykh issledovanij reklamy. [Intertext as an influence method in advertising // Almanac of theoretical and applied research of advertising]. 2011. № 1. p. 98–104. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekst-kak-sposob-vozdystviya-v-reklame> (In Russian).
10. Levikova S.I. Molodezhnaya subkul'tura [Youth subculture] // URL: <https://www.twirpx.com/file/2132680/> (In Russian).
11. P'ege-Gro N. Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti [Introduction to the intertextuality theory]. M.: Izdatel'stvo LKI, 2008. 240 p. (In Russian).
12. RIA Novosti. URL: <https://ria.ru/> (In Russian).
13. Skandinavskaya mifologiya: Enciklopediya. [Norse mythology: an encyclopedia]. M.: Izd-vo Eksmo; SPb.: Midgard, 2004. 592 p. (In Russian).
14. Hudolej N.V. Intertekstual'nost' i intertekst kak fenomeny hudozhestvennoj kommunikacii: teoreticheskij aspekt // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. [Intertextuality and intertext as phenomena of artistic communication: theoretical aspect // Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Theory and practice issues]. Tambov: Gramota, 2015. № 11. p. 195-198. URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_11-1\\_52.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2015_11-1_52.pdf) (In Russian).
15. Antiwarsongs.org. URL: <https://www.antiwarsongs.org/5589&lang=en>.

16. AZLyrics.com. URL: <https://www.azlyrics.com/>
17. Bandcamp. URL: <https://bandcamp.com/>
18. Bible Gateway. URL: <https://www.biblegateway.com/>
19. CNN. URL: <https://edition.cnn.com/>
20. Costs and Risks of Management and Disposal of Depleted Uranium from the National Enrichment Facility Proposed to be Built in Lea County New Mexico by LES (plus 2005 update) // Institute for Energy and Environmental Research. URL: <https://ieer.org/resource/reports/costs-risks-management-disposal/>.
21. EcuRed. URL: [https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia\\_cubana](https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana).
22. El Mundo. URL: <https://www.elmundo.es/>
23. Encyclopædia Britannica // URL: <https://www.britannica.com/>.
24. Hunston S. Evaluation in text: Authorial stance and the construction of discourses. URL: [https://books.google.com/books/about/Evaluation\\_in\\_Text\\_Authorial\\_Stance\\_and.html?id=k8nSuoF0-XoC](https://books.google.com/books/about/Evaluation_in_Text_Authorial_Stance_and.html?id=k8nSuoF0-XoC)
25. Letras.com. URL: <https://www.letras.com/>.
26. Lyrics.com. URL: <https://www.lyrics.com/>.
27. NBC News. URL: <https://www.nbcnews.com/>

Received 20.07.2020

Abramicheva E.N., Candidate of Philology, Associate Professor at Translation Theory and Practice Department  
E-mail: [helenn2018@gmail.com](mailto:helenn2018@gmail.com)

Petrakov A.A., Translation Studies Graduate  
E-mail: [petrakov.kursovie@gmail.com](mailto:petrakov.kursovie@gmail.com)

Institute of Social Sciences and International Relations  
Sevastopol State University  
Universitetskaya st., 33, Sevastopol, Russia, 299053