

## ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ РУССКОЯЗЫЧНОГО ПЕСЕННОГО ДИСКУРСА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ

**Е.А. Хорошева**

Кандидат культурологии,  
доцент кафедры теории речи и перевода  
e-mail: [Katerina-Skoptsova@yandex.ru](mailto:Katerina-Skoptsova@yandex.ru)

**Е.В. Савина**

Кандидат филологических наук,  
доцент кафедры теории речи и перевода  
e-mail: [Elena-Savina@yandex.ru](mailto:Elena-Savina@yandex.ru)

ФГБОУ ВО «НИ МГУ им. Н. П. Огарёва»

*В данной статье предпринята попытка исследования феномена песенного дискурса В.С. Высоцкого. Выявленные стилистические особенности текстов русского поэта рассматриваются через призму переводческой стратегии передачи фигур речи на французский язык.*

**Ключевые слова:** эквивалентность, песенный дискурс, изобразительно-выразительные средства, фигура речи; полное, синонимическое, гипогиперонимическое, дескриптивное, функциональное соответствия.

Песенный дискурс – составная часть культурного пространства любого этноса. Песня, содержащая ценности духовной культуры, формирует модели поведения и транслирует их последующим поколениям.

Актуальность исследования определяется непреходящим характером ценности русской культуры, побуждающей переводчиков разных стран работать с текстами оригиналов, а соответственно, сталкиваться с проблемой достижения эквивалентности и адекватности в своих переводах. Разрешение данной проблематики требует тщательных и более глубоких практических изысканий, в связи с чем нами была предпринята попытка выявления собственно стилистической специфики песенных текстов русского поэта В. С. Высоцкого и способов ее репрезентации на синтаксическом уровне (лексический уровень не является предметом нашего анализа) во французском языке.

На современном этапе развития лингвистики проблемой песенного дискурса занимались такие отечественные лингвисты, как Ю.В. Плотницкий (2005), О.В. Шевченко (2009), А.С. Калашова, Т.С. Чаплыгина (2017) и др.

По мнению Ю.Е. Плотницкого, в песенном дискурсе роль вербального кода играет текст песни. Невербальная (или иконическая) часть представлена мелодическим компонентом, который позволяет

адресату эмоционально понять и глубже прочувствовать содержание вербального сообщения [Плотницкий 2005: 3]. Эту мысль развивают А.С. Калашова, Т.С. Чаплыгина, утверждая, что «...хотя в песнях преобладает мелодический компонент (рифма, ритм, пауза, интонация, темп), вербальный и мелодический компонент неразрывно связаны и взаимодействуют структурно» [Калашова, Чаплыгина 2017: 6].

Согласно О. В. Шевченко, «песенный дискурс реализуется сложной лингвосомиотической системой, включающей вербальные, невербальные и знаки смешанного типа, последние совмещают акциональный и вербальный компоненты (ритуал-концерт)» [Шевченко 2009: 5].

Общие методологические проблемы изучения стилистических преобразований при переводе произведений художественной речи, и в частности песенных текстов, рассматриваются в работах И.С. Алексеевой (2008), В.С. Виноградова (2001), Н.К. Гарбовского (2004), А. Поповича (1980) и других ученых. Например, словацкий ученый А. Попович, анализируя трудности художественного перевода, затрагивает проблему воспроизведения стилистических средств: «При работе над текстом переводчик имеет дело с различными уровнями, с различными элементами текста. Он интерпретирует их значение в оригинале и должен взвесить приемлемость тех элементов, которые он предполагает употребить в переводе. Ему необходимо сравнить стилистические различия единиц оригинала с существующими эквивалентами в языке перевода» [Попович 1980: 82].

Более частные вопросы перевода песенного дискурса являлись предметом анализа О.А. Теремковой (2012), И.С. Жбановой, Е.В. Савиной (2018). В частности, О.А. Теремкова рассматривает различные подходы к переводу рок-лирики и особенности передачи текстов песен американского исполнителя Дж.Д. Моррисона на русский и немецкий языки. Исследователь приходит к выводу о том, что к рок-лирике «вполне применимы нормы обычного поэтического перевода» [Теремкова 2012: 180]. Работа И.С. Жбановой, Е.В. Савиной (2018) затрагивает проблему достижения стилистической эквивалентности при переводе русского песенного дискурса на французский язык. На материале творчества В.С. Высоцкого анализируется вербальное воспроизведение изобразительных средств, в частности тропов, во французской песенной культуре [Жбанова, Савина 2018].

Таким образом, проблематика песенного дискурса не раз была предметом внимания исследователей. Тем не менее, переводческие аспекты репрезентации выразительных языковых средств песенного дискурса, в частности фигур речи, на русском языке нуждаются в системном освещении.

С точки зрения методологии, данная работа базируется на когнитивном методе исследования и методе контент-анализа, что

позволило описать и объяснить ряд переводческих аспектов поэтических произведений в наиболее полном объеме. В соответствии с когнитивным методом российская поэзия воспринимается авторами как отражение существующей в сознании реципиентов картины мира, как материал для изучения национальной, социумной ментальности. Метод контент-анализа раскрывается через качественно-количественный анализ содержания русских песенных текстов и их переводов на французский язык в ракурсе выявления определенных фактов и тенденций.

В нашей работе в качестве терминологической основы мы используем классификацию стилистических соответствий В.С. Виноградова, которая градируется следующим образом:

- полные (или прямые) соответствия – изобразительные элементы, в функциональном и в структурном плане соответствующие оригиналу;
- синонимические соответствия – эквивалентные средства выражения для воссоздания инварианта оригинала;
- гипо-гиперонимические соответствия – замена названия видового понятия родовым или наоборот;
- дескриптивные соответствия – описательный оборот, эксплицирующий смысл единицы оригинала;
- функциональные соответствия – соотносимые единицы исходного текста и перевода, совпадающие по своей функции, но различающиеся в семантическом плане [Виноградов 2001: 99–102].

Предложенная типология стилистических трансформаций – полное, синонимическое, гипо-гиперонимическое, дескриптивное, функциональное соответствия – позволила выявить степень эквивалентности и адекватности воспроизведения фигур речи в переводе песенного дискурса В.С. Высоцкого.

Основываясь на терминологии В.С. Виноградова, проанализируем передачу фигур речи в переводах песен В.С. Высоцкого.

Анализ индивидуального стиля поэта показал, что важными элементами его языковой палитры являются такие стилистические фигуры как умолчание, тавтология, градация, оксюморон, антитеза, риторические вопросы, хиазм и инверсия. В переводческом ракурсе именно они представляют наибольший интерес.

### **Передача умолчания**

Яркие примеры данной стилистической фигуры присутствуют в стихотворении «Прерванный полет» (1973): «*Он начал робко – с ноты «до», / но не допел ее, не до...*». В своем переводе А. Абриль, чтобы верно передать композиционный строй оригинала, сохраняет элемент недосказанности, используя графический знак умолчания (многоточие). Однако он опускает русские лексемы *не до*, которые, на наш взгляд, придают строфам исключительную эмоциональность и настоятельно подталкивают реципиентов на домысливание фразы: «*Tout doux il prit*

*d'abord le «do», / Mais il le lâcha bien trop tôt...»*. Подобную репрезентацию стилистической фигуры умолчания мы видим и у М. Кана: *«Il a commencé timidement par un «do» / Mais il n'a pu tenir la note...»* [Vladimir Vissotsky].

*«Он знать хотел все от и до, / но не добрался он, не до...»* («Прерванный полет», 1973) – *«Et dans sa quête de la vérité, / À mi-chemin, il fut stoppé»* (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky]. В данном случае переводчики полностью отказываются от воспроизведения стилистической фигуры, т.к., возможно, посчитали, что недоговоренность содержится в самой фразе и акцентировать ее графически не обязательно. В свою очередь А. Абрилю удается передать всю полноту загадки, оставив фразу незаконченной: *«Il voulait tout savoir, le gars, Mais il n'est pas allé jusqu'à...»* [Vladimir Vissotsky].

При переводе стихотворения «Зарыты в нашу память...» (1971) на французский язык переводчики М. и Р. Бедан сохраняют графическое выражение умолчания, подчеркивая недосказанность исходного текста: *«А нервы у людей не из каната, – / И будет взрыв, и перетрется жгут... / Но, может, мину вовремя найдут / И извлекут до взрыва детонатор!»* – *«Et les nerfs des gens ne sont pas d'acier, / Ça va exploser, se dégoupiller... / Ah, le détonateur, si les gens le trouvaient / Et, avant l'explosion, pouvaient l'ôter!»* [Vladimir Vissotsky].

Итак, в языке произведений В. С. Высоцкого часто употребляемая фигура умолчания имеет конативную (воздействующую) функцию. При ее передаче на французский язык переводчики чаще всего придерживаются структурной композиции текста оригинала, прибегая к использованию графического выражения умолчания.

### **Передача тавтологии**

С целью приблизить перевод к подлиннику в стихотворении «Жертва телевидения» (1972) М. и Р. Бедан сохраняют тавтологию при переводе, употребляя однокоренные слова *malheureux, malheur*: *«Я у экрана, мой дом – не квартира! / Я всею скорбью скорблю мировую, / грудью дышу я всем воздухом мира, / Никсона вижу с его госпожой»* – *«J'ai une maison et puis, j'ai la télé. / Je suis malheureux de tout le malheur du monde. / Et je respire l'atmosphère du monde entier / Et puis, je peux voir Nixon avec sa blonde.»* [Vladimir Vissotsky].

Кроме того, часты случаи, когда переводчики отказываются от однокоренных слов, однако употребляют близкие по семантике слова, сохраняя смысловую избыточность.

Например: *«И мой корабль от меня уйдёт. / На нем, должно быть, люди выше сортом. / Впередсмотрящий смотрит лишь вперед, / Ему плевать, что человек за бортом!»* («Человек за бортом», 1969) – *«Et mon navire s'éloignera de moi. / Les gens à bord devraient être des gars de première, / La vigie regarde devant elle, tout droit. / Elle se moque que bien qu'un homme tombe à la mer.»* (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky]

(семантически близкие компоненты: *la vigie* – впередсмотрящий [Гак 2003: 1151], *devant elle* – перед собой [Гак 2003: 332], *tout droit* – прямо [Гак 2003: 357]);

«*Все единою болью болит, / И звучит с каждым днем непрестанней / Вековечный надрыв причитаний / Отголоском старинных молитв*» («Мы вас ждем», 1972) – «*Nous souffrons de même affliction / Chaque jour, toujours plus lancinante, / L'éternelle déchirure se lamente / En écho aux anciennes oraisons.*» (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky] (семантически близкие компоненты: *souffrir* – страдать, мучиться [Гак 2003: 1027], *affliction* – страдание, мучение, печаль, скорбь [Гак 2003: 23]);

«*В душе моей – пустынная пустыня, – / Так что ж стоите над пустой моей душой!*» – «*Et dans mon âme, c'est le désert complet, / Ce cœur en lambeaux ne peut rien vous donner!*» (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky] (семантически близкие компоненты: *désert* – одиночество, пустыня [Гак 2003: 323], *complet* – совершенный, полный, сплошной [Гак 2003: 221]).

Таким образом, тавтология – значимый элемент идиостиля поэта, употребляемый для усиления эмоций, создания экспрессивного образа. При переводе произведений В. С. Высоцкого на французский язык переводчики стремятся стилистически эквивалентно передать текст оригинала, сохраняя тавтологию или компенсируя ее семантически близкими элементами.

### Передача градации

Стилистическая фигура градации реализуется в стихотворении «Певец у микрофона» (1971): «*Не шевелись, не двигайся, не смей! / Я видел жало – ты змея, я знаю! / И я – как будто заклинатель змей: / я не пою – я кобру заклинаю!*» [Vladimir Vissotsky]. Несмотря на то что глаголы *шевелиться* и *двигаться* находятся в одном синонимическом ряду [Александрова 2001: 555, 100], они имеют разные оттенки значения (*шевелиться* – слегка *двигаться*; *двигаться* – находиться в движении) [Ожегов 1997: 894, 153]. В целях сохранения ритмической композиции оригинала М. и Р. Бедан воспроизводят градацию дескриптивным соответствием: «*Je ne dois pas bouger ni faire un seul mouvement, / J'ai vu ses cros c'est un reptile qui est là! / Je suis devenu un charmeur de serpents, / Je ne chante pas je charme ce cobra!*» [Vladimir Vissotsky]. Императивная конструкция текста оригинала трансформируется в переводном языке в повествовательное распространенное предложение, где экспликативно представлены рекомендации лирического героя: я не должен шевелиться и не должен делать ни одного движения.

Как восходящую можно рассматривать градацию: «*На шее гибкой этот микрофон / своей змеиной головой вертит: / лишь только замолчу – ужалит он, – / я должен петь – до одури, до смерти*» («Певец у

микрофона», 1971) [Vladimir Vissotsky]. Выражение *петь до одури* толкуется как «петь до помрачения сознания», а *петь до смерти* значит «до полной потери сознания, прекращения жизнедеятельности» [Ожегов 1997: 447, 735]. М. Кан репрезентирует эту стилистическую фигуру при помощи синонимического соответствия, употребляя французские лексемы разговорного стиля *dingue* – ‘странный, диковинный, чудной’ [Гак 2003: 340], *crever* – ‘подыхать’ [Гак 2003: 264], чтобы подчеркнуть всю полноту значения оригинала и усилить выразительность: «*Ce micro sur son cou fin / Tourne une tête de serpent. / A peine je me tairai qu'il mordra / Et je dois chanter jusqu'à en être dingue, jusqu'à en crever*» [Vladimir Vissotsky]. В свою очередь Ж.-Ж. Мари использует синонимическое соответствие для воспроизведения лексемы *до одури* – *jusqu'à la démence* (деменция, слабоумие, невменяемость [Гак 2003: 306]), и прямое – для передачи русской единицы *смерть* – *la mort* [Гак 2003: 709]: «*Sur son cou souple le micro / Tournoyé sa tête de serpent; / A mon premier silence, il mordra; / Je chanterai jusqu'à la démence et la mort.*» [Vladimir Vissotsky].

Другой пример восходящей градации можно наблюдать в стихотворении «Белое безмолвие» (1972): «**Все года и века и эпохи подряд / Все стремится к теплу от морозов и вьюг. Почему ж эти птицы на север летят, / Если птицам положено только на юг?**» [Vladimir Vissotsky]. При репрезентации данной фигуры Ж.-Ж. Мари прибегает к прямому (*années* – года [Гак 2003: 48], *siècles* – века [Гак 2003: 1013]) и синонимическому (эпохи: *cycles* – циклы, период времени [Гак 2003: 275]) соответствиям с целью верной передачи организации текста оригинала: «***Les années, les siècles, les cycles sans fin, / Tous fuient vers le soleil le froid des tempêtes. / Pourquoi donc les oiseaux volent-ils vers le Nord, / Si le Sud seul leur est dicté par leur destin?***» [Vladimir Vissotsky].

В стихотворении «Про дикого вепря» (1966) автор употребляет нисходящую градацию: «***В королевстве, где все тихо и складно, / где ни войн, ни катаклизмов, ни бурь, / появился дикий зверь огромный - / то ли буйвол, то ли бык, то ли тур***» [Vladimir Vissotsky], которую А. Абриль воспроизводит прямым (*ni guerres* – ни войн [Гак 2003: 523]) и синонимическим (ни катаклизмов: *ni fléaux* – ни бедствий [Гак 2003: 463]) соответствиями, отказываясь от третьего элемента фигуры (*ни бурь*) в целях сохранения в переводе ритмического рисунка стихотворения оригинала: «***En un prospère et très calme royaume, Où n'advenaient ni guerres, ni fléaux, Surgit un jour un sanglier énorme, A moitié buffle et à moitié taureau.***» [Vladimir Vissotsky].

При передаче нисходящей градации в стихотворении «Песня конченого человека» (1971) переводчик трансформирует ее в восходящую: «***Не ноют раны, да и шрамы не болят – / на них наложены стерильные бинты! / И не волнуют, не свербят, не теребят / ни мысли, ни вопросы,***

ни мечты» – «*Blessures et cicatrices ne me brûlent plus, / Sous la couche épaisse de pansements stériles / Nulle pensée, nulle question, aucun rêve / Ne m'agitent, ne me tourmentent, ne me rongent*» (пер.: Ж.-Ж. Мари) [Vladimir Vissotsky] (дословно – не волнуют меня, не мучают, не терзают [Гак 2003: 26, 1098, 972]). Данная передача фигуры усиливает ее экспрессивность и не влияет на стиль и коммуникативное задание текста.

Итак, в поэтическом дискурсе В. С. Высоцкого часто употребляемая градация служит для создания выразительности речи за счет эффекта возрастания или убывания семантической значимости составляющих ее компонентов. Для ее передачи на французский язык переводчики главным образом прибегают к приемам прямого и синонимического соответствий.

### Передача оксюморона

«Звезды» (1964): «*Мне этот бой не забыть ничем, – / Смертью пропитан воздух. / А с небосвода бесшумным дождем / Падали звезды*» – «*Non ce combat, je ne l'oublierai jamais, / Dans l'air la mort flottait. / Comme une averse, du firmament muet / Les étoiles tombaient.*» [Vladimir Vissotsky]. М. и Р. Бедан отказываются от прямого воспроизведения оксюморона, тем самым стирается семантическая значимость данной стилистической фигуры. С целью сохранения ритмического строя и для реализации эстетической доминанты переводчики используют такие тропы, как сравнение (*comme une averse* – как ливень [Гак 2003: 88]) и эпитет (*firmament muet* – немой небосвод [Гак 2003: 461, 716]).

Пример передачи оксюморона при помощи функционального соответствия мы можем наблюдать в переводе произведения «Мой Гамлет» (1972): «*Я прозревал, глупея с каждым днем, / Я прозевал домашние интриги*» – «*Mon esprit s'éclairait, plus sot de jour en nuit; / Je n'ai pas su voir les intrigues domestiques.*» (пер.: А. Абриль) [Vladimir Vissotsky] (дословно – мой ум просвещался, глупея изо дня в день). В этой ситуации замены личного местоимения я на лексическую единицу *мой ум* и наречия *глупея* – на прилагательное в сравнительной степени *глупее, более глупый* совершенно оправданы и верно передают смысл содержания оригинала, не нарушая ритмической композиции. В своем переводе Ж.-Ж. Мари прибегает к синонимическому соответствию, роль контекстуального синонима выполняет глагол *mûrir*: «*Je mûrissais en m'abrutissant chaque instant, / Je perdais au jeu des intrigues domestiques*» [Vladimir Vissotsky] (дословно – я созревал, отупляясь [Гак 2003: 718, 5]).

Прямое соответствие при передаче рассматриваемой фигуры представлено в следующем примере: «*Даже цокот копыт – / топотом, / Если кто закричит – / шепотом*» («Аисты», 1967) – «*Même le bruit des sabots est / piétinement. / Si quelqu'un crie, c'est un / chuchotement.*» [Vladimir Vissotsky]. М. Кан использует французские эквиваленты с

нейтральным регистром (закричать – *crier*, шепот – *chuchotement* [Гак 2003: 265, 199]), которые в данном контексте передают яркий образ эмоционального состояния персонажа. В свою очередь М. и Р. Бедан употребляют функциональное соответствие, чтобы не нарушить ни ритмическую конструкцию оригинала, ни его семантику, и в то же время воссоздать всю полноту описываемого действия: «*Le bruit sec des sabots, / C'est un brouhaha, / Même si tu cries tes mots, / On ne t'entend pas.*» [Vladimir Vissotsky].

Кроме того, для верной передачи коммуникативного задания исходного текста оксюморон воспроизводится прямым соответствием в стихотворении «Приговоренные к жизни» (1973): «*Мы не умрем мучительную жизнью – / Мы лучше верной смертью оживем!*» – «*Nous ne mourrons pas d'une vie de torture, / Nous préférons vivre d'une juste mort*» (пер.: Ж.-Ж. Мари) [Vladimir Vissotsky]. Следует подчеркнуть, что в переводе сохранена не только лексическая наполняемость оксюморона, но и воспроизведен его темпоральный нюанс (употреблено будущее время).

Таким образом, отличительной чертой поэтического языка В.С. Высоцкого является использование оксюморона, служащего для создания запоминающегося и яркого понятия, впечатления. В процессе декодировки на русский язык происходит расшифровка данной фигуры чаще всего при помощи функциональных соответствий.

### Передача антитезы

На примере стихотворения «Мой Гамлет» (1972) можно наблюдать репрезентацию антитезы с помощью функционального соответствия: «*Груз тяжких дум наверх меня тянул, / А крылья плоти вниз влекли, в могилу*» – «*Le fardeau de mes pensées m'a hissé vers le ciel / Mais les ailes de la chair m'ont traîné dans la tombe.*» (пер.: Ж.-Ж. Мари) [Vladimir Vissotsky]; «*Le fardeau des pensées me tirait vers le haut, / Les ailes de la chair m'entraînaient vers la tombe.*» (пер.: А. Абриль) [Vladimir Vissotsky]. Семантически эти переводы не совсем равнозначны оригиналу (у Ж.-Ж. Мари: *бремя мыслей меня возносят к небу, А крылья плоти тянут в могилу*; у А. Абриля: *бремя мыслей тянет ввысь, Крылья плоти влекут в могилу*). На наш взгляд, переводы верно передают смысл оригинала и совпадают по своей конативной функции: показывают противоречивость душевного и физического состояния лирического героя.

М. и Р. Бедан при передаче антитезы из стихотворения «Белое безмолвие» (1972) используют комбинацию прямого и функционального соответствий: «*Мы ослепли давно от такой белизны, / но прозреем от черной полоски земли*» – «*Nous sommes aveuglés de blancheur depuis longtemps, / Par ses bandes noires, la terre nous redonnera la vue*» [Vladimir Vissotsky]. Первая часть антитезы представлена через словосочетание *nous sommes aveuglés de blancheur* (в дословном переводе –



мы ослеплены белизной [Гак 2003: 89, 121]). Подобное воспроизведение не противоречит оригиналу (мы ослепли от белизны) и полностью передает его семантику. Во второй части (*par ses bandes noires, la terre nous redonnera la vue* – своими черными полосами земля вернет нам зрение) соотносимые лексические единицы разнятся по семантическому содержанию, но верно передают смысл исходного текста. При репрезентации данной фигуры Ж.-Ж. Мари употребляет функциональное соответствие с оттенком олицетворения, что не нарушает коммуникативное задание текста оригинала: «*Aveuglés par cette sombre blancheur, / La ligne noire de la terre nous redonne la vue*» [Vladimir Vissotsky] (дословно – ослепленные этой белизной, / Черная линия земли вернет нам зрение).

В стихотворении «Памятник» (1973) антитеза воспроизводится синонимическим соответствием: «*Я немел, в покрывало упряган, – / все там будем! / Я орал в то же время кастратом / в уши людям*» – «*Enveloppé dans mon suaire, je restais muet, / Tous, on y sera! / Dans les oreilles des gens, je m'égosillais / D'une voix de castrat*» (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky]. Переводчики заменяют выражение *я немел* на синонимичное *je restais muet* (я оставался нем; я молчал), а глагол *орать* репрезентируется при помощи французского синонима *s'égosiller* (надрывать, драть горло [Гак 2003: 376]). Ж.-Ж. Мари также использует синонимические соответствия: «*Tapi dans mon duvet, je me tais. / – Nous y passerons tous! – / Et d'une voix de castrat pourtant je crie / Aux oreilles des hommes*» [Vladimir Vissotsky]. С целью сохранения ритмического строя исходного текста при передаче русских лексем переводчик употребляет синонимичные французские конструкции: *я немел* – *je me tais* (я молчал [Гак 2003: 1063]), *я орал* – *je crie* (я кричал [Гак 2003: 265]).

Итак, спецификой идиостиля В.С. Высоцкого является использование антитезы. Эта стилистическая фигура декодируется в языке-приемнике в большинстве случаев при помощи функциональных и синонимических переводческих соответствий.

### **Передача риторических вопросов**

М. и Р. Бедан при переводе стихотворения «Братские могилы» (1965) сохраняют графическое обозначение вопроса, передавая его содержание функциональным соответствием, что несколько не нарушает семантики оригинала: «*На братских могилах не ставят крестов, / Но разве от этого легче?*» – «*Jamais on ne dresse de croix sur les tombes des frères d'armes, / Mais croyez-vous que ça fait moins mal?*» [Vladimir Vissotsky] (дословно – Но вы считаете, что это причиняет меньше боли?). М. Кан, в свою очередь, отказывается от данной стилистической фигуры и использует утвердительное предложение, что, на наш взгляд, менее выразительно и экспрессивно: «*Sur les ossuaires, on ne met pas de croix. / Mais le coeur n'en*

*fait pas moins mal.*» [Vladimir Vissotsky] (дословно – но сердцу от этого не легче).

Пример функционального соответствия можно встретить в переводе стихотворения «Дайте собакам мяса» (1965): «*Мне вчера дали свободу. / Что я с ней делать буду?*» – «*On me donne la liberté. / Que vais'je pouvoir en faire?*» [Vladimir Vissotsky]. С целью приблизить перевод к подлиннику М. и Р. Бедан заменяют форму будущего времени русского глагола *делать* (*делать буду*) на форму ближайшего будущего французского глагола *pouvoir* (*vais pouvoir*) + инфинитив *faire*, что верно отражает семантику и коммуникативную цель приведенной строфы (*que vais'je pouvoir en faire* – что я смогу с ней сделать).

Для воспроизведения лексического содержания риторических вопросов в стихотворении «Прощание с горами» (1966) М. Кан использует прямое и синонимическое соответствие: «*Кто захочет в беде оставаться один?*» – «*Qui donc veut rester seul dans le malheur?*» (дословно – кто хочет остаться один в беде?); «*Кто захочет уйти, зову сердца не внемля?*» – «*Qui donc voudra partir, passant outre à l'appel de son coeur?*» [Vladimir Vissotsky] (дословно – кто захочет уйти, пренебрегая зовом сердца?). При передаче второго вопроса переводчик заменяет словосочетание *не внемля зову* на синонимичное *passant outre à l'appel* (пренебрегая зовом [Гак 2003: 764, 57]), что не искажает значение, заключенное в русской единице.

Подобный случай репрезентации риторического вопроса прямым соответствием встречается в стихотворении «Мосты сгорели...» (1972): «*Не есть ли это вечное движенье – / Тот самый бесконечный путь вперед?*» – «*Le mouvement perpétuel, ne serait-ce / Que cette sempiternelle marche en avant?*» (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky].

Таким образом, употребление риторических вопросов представляет стилистическую специфику поэтического языка В.С. Высоцкого. Переводчики не пренебрегают графическим обозначением вопроса, самыми частотными соответствиями для передачи этой стилистической фигуры являются функциональные и прямые.

### **Передача хиазма**

Крестообразный порядок слов, составляющий стилистическую фигуру хиазм, сохраняется в переводе стихотворения «Баллада о юнге» (1973): «*Будь джентельменом, если есть удача, / а без удачи – джентельменов нет!*» – «*Sois un gentleman si tu as de la veine / Car sans veine il n'est pas de gentlemen*» (пер.: Ж.-Ж. Мари) [Vladimir Vissotsky] (крестообразное изменение последовательности элементов в двух параллельных рядах слов – *gentleman ...veine / ...veine ...gentlemen*).

При передаче хиазма в стихотворении «Татуировка» (1961) для сохранения ритмической композиции М. и Р. Бедан меняют расположение слов в двух параллельных рядах: «*И теперь реши, кому из нас с ним*

*хуже, / И кому трудней – попробуй разбери...»* – «*Dis maintenant qui, de nous deux, a le pire des sorts. / Qui, de nous deux, souffre la plus grande douleur?»* [Vladimir Vissotsky]. В переводе обратный порядок слов второй части строфы изменяется на прямой, из-за чего данная стилистическая фигура полностью утрачивает свое значение.

Также хиазм стирается при переводе стихотворения «Случай в ресторане» (1966): «*В сорок третьем под Курском я был старшиной, / За моею спиною – такое!.. / Много всякого, брат, за моею спиной, / Чтоб жилось тебе, парень, спокойно!»* – «*En quarante-trois, à Koursk, adjudant j'étais, / Si tu avais vu ceux qui étaient avec moi! / Il y avait de tout derrière mon dos, vrai, / Tout ça pour que tu vives bien, mon petit gars!»* (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky]. Поскольку обе части фигуры переводчики воспроизводят функциональным соответствием, стирается суть этой стилистической фигуры: *за моею спиною – такое* – *si tu avais vu ceux qui étaient avec moi* (дословно – если бы ты видел все то, что со мной было); *много всякого, брат, за моею спиной* – *il y avait de tout derrière mon dos, vrai* (дословно – было все за моей спиной, правда).

Таким образом, часто используемый в поэтических текстах В.С. Высоцкого хиазм несет эмотивную функцию, следовательно, употребляется с целью создания афористичности, художественной выразительности и остроты. Для верной передачи семантики оригинала и сохранения композиционного строя переводчики отказываются от употребления хиазма, поскольку, возможно, считают передачу исходного порядка слов второстепенным фактором.

### Передача инверсии

Для воссоздания ритмического рисунка при переводе стихотворения «Звезды» (1964) обратный порядок слов был частично сохранен: «*Мне этот бой не забыть ни о чем, – / Смертью пропитан воздух. / А с небосвода бесшумным дождем / Пали звезды»* – «*Non se combat, je ne l'oublierai jamais, / Dans l'air la mort flottait. / Comme une averse, du firmament muet / Des étoiles tombaient»* (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky]. Нарочито обособленное обстоятельство (через запятую – *du firmament muet*) в начале предложения позволяет переместить коммуникативный центр высказывания *Des étoiles tombaient* в конец фразы. Следовательно, прием, используемый переводчиками, способствует сохранению рематического членения предложения.

Из следующего примера видно, то, что является инверсией в русском предложении, не всегда можно назвать инверсией в переводе: «*Спасите наши души человечьи!»* («Еще не вечер», 1968) – «*Sauvez nos âmes humaines sans retard!»* (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky] (дословно – души человеческие [Гак 2003: 39, 547]). Для русского языка характерна препозиция прилагательного по отношению к существительному, тогда как французский язык отличается, в основном,

постпозицией прилагательных, следовательно, при переводе этой строфы инверсия полностью стирается.

К тому же отсутствие инверсии во французском языке объясняется фиксированным порядком слов (подлежащее + сказуемое + дополнение): «**В пятки, мол, давно ушла душа**» («О поэтах», 1971) – «**Ça fait longtemps que j'ai l'âme dans les talons**» (пер.: М. и Р. Бедан) [Vladimir Vissotsky] (дословно – давно у меня душа в пятках). Подобный случай наблюдается и в стихотворении «Мой черный человек» (1979): «**И лопнула во мне терпенье жила**» – «**La veine de la patience en moi s'est brisée**» (пер.: Ж.-Ж. Мари) [Vladimir Vissotsky] (дословно – жила терпения во мне лопнула).

Итак, в песенном дискурсе В.С. Высоцкого инверсия выполняет поэтическую и эмотивную функции, т.к. она делает высказывание выразительным, образным, помогает определить авторскую оценку, является своего рода акцентом и ритмообразующим элементом. При переводе ввиду фиксированного порядка слов во французском языке и для верной передачи композиционного строя стихотворения переводчики зачастую отказываются от воспроизведения инверсии.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что перевод песенного дискурса зависит от общеметодологической основы теории перевода поэтических произведений, на базе которой осуществляется творческий процесс переводчика.

В рамках данной статьи были проанализированы вербальные средства актуализации песенного дискурса В.С. Высоцкого во французской культуре. В результате сравнительного анализа переводов песенных текстов представлены принципы их перевода. Можно утверждать, что переводчики, употребляя различные соответствия (полное, синонимическое, гипо-гиперонимическое, дескриптивное, функциональное), стремятся передать идиостиль выдающегося русского поэта, авторскую систему образов, план содержания и различные виды информации, заложенные в тексте оригинала, достигая, следовательно, эквивалентности. Тем не менее, поэтический текст песни со всеми своими особенностями – метрическими, фонетическими, фоническими, синтаксическими, мелодическими – формирует основу для расхождений и неточностей при его переводе.

Тема настоящей работы в силу своей актуальности и новизны представляет определенный исследовательский интерес. Рассмотренные в статье вопросы требуют привлечения более широкого материала, охватывающего подробный анализ репрезентации изобразительно-выразительных средств в переводе поэтических произведений других авторов. В этом случае картина применения переводческих соответствий при воспроизведении песенных текстов предстанет перед лингвистами и переводчиками гораздо конкретнее, масштабнее и объективнее.

Наше исследование является лишь одной из попыток решения этой проблемы.

### ***Библиографический список***

*Александрова З.Е.* Словарь синонимов русского языка. 11-е изд., перераб. и доп. М.: Рус. яз., 2001. 568 с.

*Алексеева И.С.* Текст и перевод. Вопросы теории. М.: Междунар. отношения, 2008. 184 с.

*Виноградов В.С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Изд-во ин-та общ. ср. обр. РАО, 2001. 224 с.

*Гак В.Г.* Новый французско-русский. М.: Рус. яз.-Медиа, 2003. 1195 с.

*Гарбовский Н.К.* Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.

*Жбанова И.С., Савина Е.В.* Вербальная актуализация российского песенного дискурса во французской культуре. // Иностранные языки в диалоге культур по материалам Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2018. С. 66–74.

*Калашова А.С., Чаплыгина Т.С.* Лингвостилистические особенности испаноязычного песенного дискурса // Лингвистика и методика преподавания: опыт, традиции и современное состояние: сборник научных трудов по материалам I Международной научно-практической конференции 31 мая 2017. СПб.: Открытое знание, 2017. С. 4–10.

*Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник, 1997. 944 с.

*Плотницкий Ю.Е.* Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Самара: Самарский гос. пед. ун-т, 2005. 21 с.

*Попович А.* Проблемы художественного перевода. М.: Высш. шк., 1980. 287 с.

*Теремкова О.А.* Поэзия Дж. Д. Моррисона как вызов мастерству переводчика // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2012. № 1. С. 175–180.

*Шевченко О.В.* Лингвосемиотика молодежного песенного дискурса (на материале английского языка): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Волгоград: Волгоградский гос. ун-т, 2009. 22 с.

### ***Источник примеров***

*Vladimir Vissotsky. Le vol arrêté* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wysotsky.com/1036.htm?0&a=10> (дата обращения: 06.05.2019).