

RU

Продуцирование эффекта языковой игры в текстах песен альбома Stromae “Multitude” на русскоязычных слушателей: переводческий аспект

Борисова П. А., Иванова С. А.

Аннотация. Цель исследования – выявление особенностей передачи языковой игры в песенных текстах при переводе с французского языка на русский язык. В статье рассмотрен феномен языковой игры как маркер лингвокреативного мышления; представлены возможные на фонологическом (фонетическом), морфологическом, лексическом и синтаксическом уровнях языковой системы приемы языковой игры; описан перевод песенного дискурса как разновидность художественного перевода в его стихотворной форме (поэтический перевод) и в прозаической форме (филологический перевод); проанализированы языковая игра в текстах песен отдельного музыкального автора-исполнителя (Stromae – сценический псевдоним поэта-песенника и певца Поля Ван Авера, носителя бельгийского варианта французского языка) и производимый ею коммуникативный эффект на русскоговорящих слушателей в существующих переводах аутентичных композиций. Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые описаны переводческие решения, способствующие сохранению эффекта языковой игры как средства выражения авторской лингвистической креативности в текстах современных франкоязычных песенных композиций при переводе на русский язык. В результате исследования выявлены разноуровневые с точки зрения языка приемы языковой игры в текстах песен альбома “Multitude” (год выпуска 2022) Поля Ван Авера, отражающие его идиостиль; показана обусловленность выбора переводческих трансформаций в русскоязычных переводах использованными в оригинале приемами языковой игры; отмечены случаи утраты или искажения в переводе компонентов языковой игры исходного текста; определено предпочтительное применение филологического перевода для воспроизведения смысловой и эстетической составляющих языковой игры оригинала в переводе.

EN

Producing the effect of language play in the lyrics of Stromae’s album “Multitude” on Russian-speaking listeners: A translational aspect

P. A. Borisova, S. A. Ivanova

Abstract. The study aims to identify the specific characteristics of conveying language play in song lyrics when translating from French to Russian. The article examines the phenomenon of language play as a marker of linguo-creative thinking, presents potential techniques of language play at the phonological (phonetic), morphological, lexical, and syntactic levels of the language system. The work describes song discourse translation as a type of literary translation in its poetic form (poetic translation) and in its prose form (philological translation). The authors analyze language play in the lyrics of a specific musical artist and performer (Stromae – the stage pseudonym of the poet-songwriter and singer Paul van Haver, a native speaker of Belgian French), as well as the communicative effect it produces on Russian-speaking listeners in existing translations of authentic compositions. The study is novel in that it is the first one to describe translation solutions that contribute to preserving the effect of language play as a means of expressing the author’s linguistic creativity in the lyrics of contemporary French-language songs when translated into Russian. As a result, the study has identified language play techniques at different linguistic levels in the lyrics of Paul van Haver’s album “Multitude” (released in 2022), reflecting his individual style. The work shows the dependence of the choice of translational transformations in Russian translations on the language play techniques used in the original, notes cases of loss or distortion of the components of language play in the translation of the original text. The preferable application of philological translation for reproducing the semantic and aesthetic components of the original language play in translation is noted.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена регулярным сосредоточением лингвистических интересов на одной из важных для современного языкознания проблем – проблеме анализа песенного текста (Боярская, 2016; Клычкова, 2022; Михайлова, 2018; Осокина, 2022; Янченко, 2024), в частности, связанного с использованием такого маркера лингвокреативного мышления, как языковая игра (Войцех, 2022; 2024; Дец, 2022; Князьков, 2021; Мурашев, 2007; Плотницкий, 2005; Фролова, Смирнова, 2024), и его перевода (Мишкурин, 2012; Сафина, Терентьев, 2021; Свешникова, Сернова, 2022; Хорошева, Савина, 2019). Лирика современных разноязычных исполнителей отличается многообразием приемов языковой игры, вводимых авторами для акцентуации поднимаемых в их творчестве тем. Данный подход является иллюстрацией схождения в осмыслении окружающей певцов действительности и собственного «я» как в их родном внутрикультурном пространстве, так и в общемировом поле. Необходимость систематического качественного преодоления межязыковых барьеров для обеспечения перманентного кросс-культурного диалога (адресант – адресат музыкально-поэтического произведения) в глобальной коммуникации, в том числе посредством вышеобозначенной творческой авторской интенции, очевидна, поскольку новые песенные композиции создаются постоянно, а слушатели, не владеющие языком оригинала, хотят понимать, о чем поет артист. Особо отметим, что языковая игра представляет собой аутентичное проявление национальной культуры, а ее перевод на другие языки – отдельные поэтические произведения.

С учетом многосложной природы феномена языковой игры нами были поставлены следующие задачи:

- 1) определить терминологический инструментарий, необходимый для осуществления данного исследования;
- 2) описать приемы языковой игры в оригинальных песенных композициях Поля Ван Авера в альбоме “Multitude” и соотнести их с уровнями языковой системы, на которых они введены автором, проиллюстрировав таким образом многомерность лингвокреативного мышления Stromae;
- 3) проанализировать выбор разновидности перевода песенного дискурса переводчиками при передаче на русский язык лирики Поля Ван Авера в альбоме “Multitude”;
- 4) охарактеризовать переводческие трансформации с точки зрения обоснованности их применения при продуцировании коммуникативного эффекта языковой игры оригинальных песенных композиций Поля Ван Авера в альбоме “Multitude” в переводах на русский язык.

Материалом для исследования послужили оригинальные тексты пяти песен альбома Stromae “Multitude” (*Santé, Fils de joie, L'enfer, Riez, Mon amour*) и их любительские переводы на русский язык, взятые с электронного ресурса lyrsense.com:

- Перевод песни *Fils de joie* (Stromae). https://lyrsense.com/stromae/fils_de_joie;
- Перевод песни *L'enfer* (Stromae). https://lyrsense.com/stromae/lenfer_s#v3;
- Перевод песни *Mon amour* (Stromae). https://lyrsense.com/stromae/mon_amour_st;
- Перевод песни *Riez* (Stromae). <https://lyrsense.com/stromae/riez>;
- Перевод песни *Santé* (Stromae). <https://lyrsense.com/stromae/sante>.

Выбор именно любительских переводов данных песен обосновывается отсутствием профессиональных. Также такие переводы на обозначенных интернет-ресурсах проходят модерацию, поэтому можем полагать, что их оценивают профессионалы, даже если таковые сделаны любителями.

Справочными материалами для верификации анализируемых переводческих решений стали лексикографические источники:

- Словарь паронимов русского языка онлайн. <https://paronymonline.ru/C/314>;
- Larousse.fr: encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sou/73562>.

Теоретическую базу исследования составили труды Л. П. Амири (2004; 2007), Л. Витгенштейна (1994), Т. А. Гридиной (1996), Ю. М. Лотмана (1998), Н. С. Собченко (2012), посвященные описанию языковой игры как формы лингвокреативного мышления и ее разнообразия в зависимости от уровней языковой системы; работы С. Ф. Гончаренко (2011), В. Н. Комиссарова (1999), Е. Э. Разлоговой (2016), позволившие разграничить понятия художественного перевода и поэтического перевода в качестве его разновидности, определить подходы к переводу песенного дискурса, в том числе через филологический перевод, а также воспользоваться конкретной классификацией переводческих трансформаций для изучения особенностей передачи коммуникативного эффекта языковой игры оригинала в переводе.

В ходе исследования применялись такие методы, как контекстологический анализ (для выявления приемов языковой игры в оригинальных текстах песен альбома Stromae “Multitude”), методика контент-анализа (для определения особенностей языковой игры в авторских композициях на французском языке и их проявлений при передаче в переводах на русский язык) и когнитивно-коммуникативный метод (для дифференциации языковой игры в оригинале и переводе в качестве уникального когнитивного инструмента, формирующего языковую картину мира среди русофилов, слушателей Поля Ван Авера, верифицирующих свое понимание его творчества, в частности, через переводы на сайте lyrsense.com).

Практическая значимость данной работы проявляется в возможности применения результатов исследования в сфере переводоведения при передаче языковой игры при переводе и в практике преподавания таких учебных

дисциплин, как «Стилистика», «Практический курс перевода», «Литература стран изучаемых языков», для студентов филологических, лингвистических и переводческих специальностей, а также настоящая статья может послужить вспомогательным материалом в ходе будущих научных исследований феномена языковой игры.

Обсуждение и результаты

Впервые словосочетание «языковая игра» (ЯИ) было употреблено Людвигом Йозефом Иоганном Витгенштейном, одним из крупнейших философов XX века, в одной из его наиболее значимых работ «Философские исследования». Ученый описывает её как «единое целое языка и действий, с которыми он переплетен» (Витгенштейн, 1994, с. 86), то есть полноценную коммуникационную систему, чьи элементы – язык и деятельность человека – тесно связаны между собой, и творческую «форму жизни языка» (Витгенштейн, 1994, с. 90).

Однако заметим, что, прежде всего, настоящее исследование мы определяем как лингвистическое, поэтому в качестве основной мы предлагаем дефиницию Т. А. Гридиной (1996, с. 5); согласно точке зрения данного эксперта, ЯИ предстает в виде особой формы лингвокреативного мышления, поскольку сочетает в себе стереотипное и творческое начало. Лингвокреативное мышление принято понимать как отдельную категорию вербального мышления, при котором человек посредством разнообразия ассоциативных связей пользуется готовыми звуковыми комплексами, присваивая языковым знакам особые интерпретанты. Итак, лингвокреативное мышление является творческим способом самовыражения отдельной языковой личности. Также оно демонстрирует коллективное языковое сознание, а следовательно, провоцирует появление и распространение «способствующих эффективной коммуникации» стереотипов. Из вышесказанного следует, что лингвокреативное мышление обуславливает перманентную жизнеспособность как коллективного, так и индивидуального языкового сознания (Гридина, 1996, с. 12).

Отличительной чертой языковой игры выступает творческая интенция, то есть тенденция экспериментировать с языковым знаком посредством многообразия лингвистических трансформаций и интерпретаций. Коммуникативный эффект ЯИ обусловлен внедрением такового знака в новый ассоциативный контекст с целью вызвать определенную реакцию реципиента и добиться конкретного прагматического воздействия.

О её поэтической роли высказывался Ю. М. Лотман. Оперирование ЯИ в художественном дискурсе непосредственно нацелено на эстетизацию прозаического и поэтического текста. Филолог рассуждал о том, что всякая составляющая художественного текста отличается полисемантической, а множество ее потенциальных смыслов производят некий «игровой эффект», вбирающий в себя множество потенциальных смыслов для каждого текстового элемента. Многозначность художественного произведения обосновывается тем, что благодаря игре читатель испытывает эстетические переживания и обнаруживает новые смыслы. Заметим, что читателю свойственно наделять объект своей рефлексии даже теми значениями, которые первоначально не были даже потенциально заложены автором текста, а особенно это характерно для интерпретации песенно-поэтических текстов (Лотман, 1998).

Приемы ЯИ отличаются разнообразием в зависимости от уровней языковой системы (фонологический (фонетический), морфологический, лексический, синтаксический).

На фонологическом уровне языковую игру принято понимать как «игру на созвучии» (Амири, 2007, с. 12). Ее реализация наиболее часто строится на повторении звуков и звукосочетаний, поэтому самыми распространенными способами осуществления таковой считаются ассонанс, аллитерация, паронимическая аттракция, консонанс, апокопа, фонетическая компрессия, рифма и звукоподражание (ономатопея).

ЯИ на морфологическом уровне является одной из самых сложных, поскольку далеко не каждый реципиент способен распознать намеренные нарушения языковых норм, на которых и строится такая игра. Среди приемов реализации выделяют окказиональную гиперболизацию (например, создание окказиональных прилагательных, их сравнительной и превосходной степеней), расширение значения слова посредством ему смежных, создание неузуальных оценочных шкал и словообразовательную игру (Амири, 2004).

Лексическая ЯИ более приближена к пониманию простым адресатом. К приемам относят эпитет, метафору, метонимию, синекдоху, гиперболу, литоту, полисемию, зевгму, каламбур, иронию, оксюморон, эвфемизм, парафраз и лексический повтор.

Как и на морфологическом, на синтаксическом уровне создание языковой игры тоже представляет некоторые сложности, ведь авторам приходится играть не только со словарными структурами и самими словами, но и с синтаксическими конструкциями, в состав которых они входят. Н. С. Собченко (2012) перечисляет следующие синтаксические явления: синтаксический повтор (включающий в себя, согласно точке зрения И. Р. Гальперина (1981, с. 23), анафору, эпифору, полисиндетон, анадиплосис и кольцевую конструкцию), антитезу, парцелляцию, односоставные и неполные предложения.

Разноуровневость ЯИ типична для песенной лирики, поскольку игровые приемы отражают творческую натуру артиста, стремящегося в эпоху глобализации донести свои мысли до максимального числа реципиентов, в том числе не владеющих его родным языком, в связи с чем становится актуальным перевод песенного дискурса (песенный дискурс – «взаимодействие вербального (песенный или поэтический текст) и невербального (музыкальное оформление) компонента» (Князьков, 2021, с. 7-8)). Это одна из разновидностей поэтического перевода, который равным образом представляет собой особую форму художественного перевода. Перевод

поэтического произведения требует от специалиста не только знания языка, но и навыков стихосложения, сохранения стилистики, ритмического оформления, индивидуальной манеры автора, вкладываемых замыслов и оказываемого эмоционального воздействия на реципиентов. То есть переводчик должен фактически пережить идиостиль поэта-песенника, естественно оперируя своим родным языком, и заодно сохранить коммуникативный эффект языковой игры первоисточника с точки зрения межъязыкового и межкультурного аспектов.

Перевод песен от сугубо стихотворного отличается тем, что песенный текст должен гармонизировать с невербальной составляющей произведения – с музыкой, поскольку ритмическое оформление обуславливает постановку ударений, произношение отдельных звуковых комплексов и определяет длину строк.

Кроме стихотворного перевода, существует также тенденция передачи песенного текста на другой язык прозаически. В связи с этим целесообразным будет ввести понятие филологического перевода как одного из методов перевода песенного текста, предложенного С. Ф. Гончаренко. Лингвист определяет его как перевод, производимый в прозаической форме и ориентированный на передачу смысла подлинника (Гончаренко, 2011). Отмечается, что такой перевод по обыкновению дополнен комментариями специалиста и несет научно-исследовательскую ценность. Одновременно с этим перед переводчиком сохраняется задача передать эстетический эффект оригинала. В нашем исследовании мы приняли решение рассмотреть как стихотворный, так и филологический перевод. Для проведения комплексного анализа переводов песенных текстов исследуемого альбома “Multitude” придерживаемся классификации переводческих трансформаций В. Н. Комиссарова (1999, с. 165): а) лексические; б) грамматические; в) комплексные.

Перевод песни *Santé*

С самого начала автор перевода пытается передать смысл композиции, не оставляя недосказанности, выбирая такой прием, как компенсация. Мы не можем говорить о том, что смысловые элементы текста подлинника при переводе были утеряны, однако изначально слушателю не совсем становится понятно, что подразумевает *Stromae*, и, таким образом, переводчик сразу начинает избавляться от расплывчатых формулировок, а следовательно, от полисемии (Пример 1).

À ceux qui n'en ont pas
À ceux qui n'en ont pas

За тех, кому не до праздников,
За тех, кто ничего не празднует

Пример 1. *Santé* (1 строфа)

Далее, помимо синтаксических перестановок и грамматических замен времен (в оригинале действия происходят параллельно, в то время как в русскоязычной версии последовательно), переводчик применяет одновременно транскрипцию (*Céline [selin]* – *Селин*) и модуляцию (логически выводит из исходной единицы – части слова *'bataire* – прилагательное *célibataire* (одинокая, незамужняя)), сохраняя имя одной из лирических героинь (*Céline* – *Селин*) и указывая на ее семейное положение (одинокая), при этом не воспроизводит оригинальную игру слов (*Céline* + *'bataire* = *célibataire*) (Пример 2).

Rosa, Rosa, quand on fout l'bordel, tu nettoies
Et toi, Albert, quand on trinque, tu ramasses les verres
Céline, 'bataire, toi, tu t'prends des vestes au vestiaire
Arlette, arrête, toi, la fête,
tu la passes aux toilettes

Роза, Роза, ты всё убираешь после того, как мы устраиваем бардак,
А ты, Альбер, ты собираешь стаканы после того, как мы выпьем,
Селин, одинокая, ты принимаешь куртки в раздевалке,
Арлетт, остановись, эй, сегодня праздник,
но ты проводишь его, убирая в туалете.

Пример 2. *Santé* (2 строфа)

В последней строчке данной строфы повторяются слова из самого начала песни. Несмотря на то, что здесь, очевидно, присутствует синтаксическое уподобление, автор текста на русском языке оставляет компенсацию, использованную еще в первой строфе, вероятно, для того, чтобы при помощи получившихся подобных образом лексических повторов (*праздник, праздников, празднует*) сфокусировать внимание реципиента на замысле композиции (Пример 3).

Et si on célébrait
ceux qui n'célébrent pas
Pour une fois, j'aimerais lever mon verre à ceux qui n'en ont pas
À ceux qui n'en ont pas

Почему бы нам не устроить праздник
в честь тех, кому не до праздников?
В этот раз я бы хотел поднять бокал за тех, кому не до праздников,
За тех, кто ничего не празднует.

Пример 3. *Santé* (3, 5, 7 строфы)

Как и в предыдущей строфе, переводчик не отходит от оригинальной синтаксической структуры, выдерживается возмущенный тон клиента, что передается посредством смыслового развития и контекстуальной замены (*mère* – *мамочка*, *responsable* (муж.) – *босс* (гендерно нейтр.), *manger par terre* – *есть с пола*). Применив конверсную трансформацию в завершающей строке, переводчик избавился таким образом от антиципации (*elle pourrait se finir comme ça, ta carrière*) и от нарастающей угрожающей интонации, хотя в то же время он трансформирует один возвратный глагол (*se finir* – *закончиться* (о карьере)) в другой (*ostater* (без работы)), что демонстрирует абсолютную незащищенность оскорбленного работника (Пример 4).

Quoi les bonnes manières ? Pourquoi j'ferais semblant ?
 Toute façon, elle est payée pour le faire,
 tu t'prends pour ma mère ?
 Dans une heure, j'reviens, qu'ce soit propre,
 qu'on puisse y manger par terre, trois heures que j'attends
 Franchement, ils les fabriquent ou quoi ?
 Heureusement qu'c'est que deux verres
 Appelle-moi ton responsable et fais vite,
 elle pourrait se finir comme ça, ta carrière

К чему хорошие манеры? К чему притворяться?
 В конце концов, ей платят за работу,
 не притворяйся моей мамочкой.
 Через час вернусь — чтобы было так чисто,
 что можно было бы есть с пола, я жду уже три часа.
 Seriously, у них там фабрика, что ли?
 Слава Богу, это всего лишь два стакана.
 Позови мне своего босса, и побыстрее,
 иначе останешься без работы.

Пример 4. Santé (4 строфа)

В бридже ввиду опущения парных возвратных и невозвратных глаголов *frotter / se frotter* (тереть, нати- рать / тереть себе) и *brosser / se brosser* (чистить щёткой / почиститься; чистить себе что-л.) переводчиком не было ретранслировано однообразие будней простых рабочих, а также слушателю становится не совсем понятно, от чьего лица произносятся угрожающие строки, а именно от лица доведенного потребительским отношением клиента сотрудника сферы обслуживания (Пример 5).

Frotter, frotter, mieux vaut ne pas s'y frotter,
 frotter si tu n'me connais pas
 Brosser, brosser, tu pourras toujours te brosser,
 brosser si tu n'me respectes pas

Если ты меня плохо знаешь,
 то со мной лучше не связываться,
 Если не будешь относиться ко мне с уважением,
 то можешь остаться на улице

Пример 5. Santé (6 строфа)

Последняя строфа перечисляет тех людей, за которых Stromaе предлагает поднять бокал, но и в данном отрывке были использованы некоторые переводческие трансформации. Например, единственное число существительного в русскоязычном тексте было заменено на множественное (*pilote d'avion* – лётчики, *boulangier* – пекари и т. д.); вновь задействован лексический повтор (*sœur* – сердце), чтобы подчеркнуть степень агонии, в которой находятся простые люди (Пример 6).

Pilote d'avion ou infirmière, chauffeur de camion ou hôtesse de l'air
 Boulangier ou marin-pêcheur, un verre aux champions
 des pires horaires
 Aux jeunes parents bercés par les pleurs,
 aux insomniaques de profession
 Et tous ceux qui souffrent de peine de cœur,
 qui n'ont pas l'cœur aux célébrations
 Qui n'ont pas l'cœur aux célébrations

За лётчиков, медсестер, водителей, стюардесс,
 Пекарей, рыбаков, бокал за всех, кто выиграл бы
 в соревновании на худший рабочий график,
 За молодых родителей, засыпающих под плач,
 за тех, для кого бессонница стала профессией,
 И за всех тех, у кого разбито сердце,
 за тех, в чьём сердце нет места для торжеств и праздников,
 В чьём сердце нет места для торжеств и праздников.

Пример 6. Santé (8 строфа)

Итак, переводчику, носителю русского языка, удалось сохранить содержательную составляющую песни *Santé*, но ввиду того, что не была сохранена ее ритмическая структура и информация была передана не в стихотворной форме, была утеряна метафоричность, благодаря которой строчки подлинника можно толковать по-разному.

Перевод песни *Fils de joie*

Прежде всего стоит отметить попытку переводчика передать эмоциональное наполнение песни, что прослеживается на примере внедрения знака тире, как бы отражающего на русском языке нервные паузы Ван Авера. Обо всем куплете вполне можно говорить как о ярком проявлении синтаксического уподобления: инфинитивы переданы инфинитивами, вводные слова – вводными конструкциями, пассивный залог – страдательным залогом и так далее (Пример 7).

Être seul, c'est difficile et, là, ça fait des années
 Et, de juger, c'est facile, surtout quand on n'y a pas goûté
 Le plus dur, bah, c'était la première fois
 Puis, le plus dur, c'est de savoir quand s'ra la dernière fois, hmm
 C'est vrai, j'suis pas contre un peu d'tendresse de temps en temps
 Et puis, cette fois ci, bah, j'pourrais l'faire en l'insultant
 Oui, tout est négociable dans la vie, moyennant paiement
 En plus, j'suis sûrement son meilleur client

Тяжело быть одиноким год за годом,
 А судить — легко, особенно когда сам этого не испытал.
 Самое трудное — это первый раз,
 А затем самое трудное — знать, когда наступит последний раз.
 По правде сказать, я не прочь иногда проявить нежность,
 Но на этот раз я мог бы все проделать в оскорбительной манере.
 Да, за деньги все в мире продается и все покупается,
 Кроме того, я наверняка ее лучший клиент.

Пример 7. Fils de joie (1 строфа)

Несмотря на то, что и в припеве переводчик старается придерживаться синтаксиса подлинника, преобразуя лексический ряд, он все-таки позволяет себе некоторые творческие вольности. Так, опущен один важный

содержательный элемент: от лица сына проститутки Stromaе обвиняет ее клиентов в лицемерии, ведь те одновременно ее обезчеловечивают (*te déshumanisent – déshumaniser – обезчеловечивать*) и пытаются добиться ее расположения (*te courtisent – courtiser – ухаживать (за женщиной)*). Однако уже в вариации песни на русском языке факт такого двуличия нейтрализуется, применяется генерализация (*te courtisent – к тебе ходят*), а *les mêmes* (автор имеет в виду одних и тех же мужчин, которые публично порицают проституцию, но при этом пользуются услугами женщин, занимающихся проституцией) утрачивает значение *те же* и неожиданно приобращает *все одинаковые*, а это означает, что была допущена смысловая ошибка (Пример 8).

Mais oh, laissez donc ma maman	Нет, не трогайте мою маму!
Oui, je sais, c'est vrai qu'elle n'est pas parfaite	Я знаю, она не идеальная, это правда,
C'est un héros et ce s'ra toujours fièrement	Но она — моя героиня, и только с гордостью
Que j'en parlerai, que j'en parlerai	Я буду говорить, говорить о ней.
J'suis un fils de pute, comme ils disent,	Я сын шлюхи, как они говорят
Après tout c'qu'elle a fait pour eux	После того, что она проделывает для них.
Pardonne leurs bêtises, ô, chère mère	Прости их глупость, милая мама,
Ils te déshumanisent, c'est plus facile	Они тебя расчеловечивают, так прощай для них.
Les mêmes te courtisent	Они все одинаковые, кто к тебе ходит,
Et tout l'monde ferme les yeux	А остальные закрывают глаза.

Пример 8. *Fils de joie* (2, 4, 6 строфы)

Во втором куплете автор перевода преодолел расхождения в морфологических категориях для придания естественности высказыванию (заменял множественное число существительного и прилагательного на единственное (*vies – жизнь, modestes – убогая*)), сохранил градацию (*s'raient bien plus modestes, seraient pourries – была бы убогой, они бы пропали*); в целом послание сутенера было передано безошибочно (Пример 9).

Pourquoi tout le monde me déteste	Почему они все меня ненавидят,
Alors qu'est moi qui les nourris?	Хотя именно я даю им пропитание,
Leurs vies s'raient bien plus modestes,	Их жизнь была бы куда более убогой,
Sans moi, elles seraient pourries	Без меня они бы пропали.
Le lit et la sécurité ont un prix, madame	Кров и безопасность имеют свою цену, мадам,
Bah oui, dans la vie, tout s'paye,	Да в жизни за все надо платить,
On n'te l'avait donc jamais appris ?	Ты разве еще не поняла?
On m'accuse de faire de la traite d'êtres humains	Меня обвиняют в том, что я торгую людьми,
Mais cinquante, quarante, trente	Но ведь пятьдесят, сорок, тридцать
Ou vingt pour cent, c'est déjà bien	Или даже двадцать процентов — это совсем неплохо.
Faudrait pas qu'elles se prennent un peu trop pour des mannequins	Напрасно они ведут себя, как супермодели,
Mesdames, ou devrais-je dire "putains"	Эти дамочки, или лучше сказать — шлюхи.

Пример 9. *Fils de joie* (3 строфа)

Наконец, в куплете от лица полицейского мы отмечаем, как пара синонимов была заменена одним нейтральным объединяющим словом (*boulot, métier – работа*), но тем не менее переводчик постарался придерживаться приемов языковой игры, например зевгмы (*reprends c'qu'il t'reste de dignité – забирайте остатки собственного достоинства*), что, несомненно, говорит о его бережном отношении к оригинальному тексту и идиостилю исполнителя (Пример 10).

Je sais qu'est ton boulot	Я знаю, что это твоя работа,
Mais faut bien qu'j'fasse le mien non?	Но ведь и мне нужно делать свою, правда?
Entre le tien et le mien	Твоя и моя
La différence, c'est que moi je paye des impôts	Различаются тем, что я плачу налоги.
Allez, circulez madame, reprends tes papiers	Давайте, мадам, проходите, забирайте свои документы
Et c'qu'il t'reste de dignité	И остатки собственного достоинства.
Pauvre femme, pff, trouve-toi un vrai métier	Несчастливая женщина, найди себе настоящую работу.

Пример 10. *Fils de joie* (5 строфа)

Перевод песни *L'enfer*

В противоположность предыдущим примерам здесь мы можем исследовать стихотворный перевод (автор Роман Уперчук), а следовательно, и отдельный поэтический художественный текст на предмет изоморфности подлиннику. По словам Е. Э. Разлоговой (2016, с. 128-136), изоморфизм может быть как локальным (подобны друг другу лишь определенные отрывки из оригинального и переведенного текстов), так и системным (полноценная эквивалентность обоих текстов). Изоморфизм осуществляется на разных уровнях текста, а именно на уровнях нарратива, стилистики, синтаксиса и лексики. О системном изоморфизме однозначно можно говорить в структурно-пунктуационном аспекте, поскольку сохранено деление на строфы и строки. Теперь рассмотрим перевод поэтапно.

В первом куплете согласно содержанию композиции переданы общее настроение лирического героя, наполнение его мыслей и депрессивное состояние. На стилистическом уровне воспроизведен лексический повтор (*pas tout seul à être tout seul – не один в том, что один*); в синтаксическом плане автор перевода аналогично Ван Аверу придерживается использования конструкций с личными местоимениями. Вторая переведенная строка лексически, но не контекстуально антонимична оригинальной: персонажу несколько легче от осознания того, что он не одинок в своей внутренней борьбе (Пример 11).

J'suis pas tout seul à être tout seul	Я не один в том, что я один
Ça fait d'jà ça d'moins dans la tête	С тем, что меня губит изнутри,
Et si j'comptais combien on est	И сколько нас – только посмотри...
Beaucoup	Полно...
Tout ce à quoi j'ai d'jà pensé	То, о чем думал я и не раз –
Dire que plein d'autres y ont d'jà pensé	Все ощущал это каждый из нас,
Mais, malgré tout, je m'sens tout seul	Но все равно я так одинок.
Du coup	И вот

Пример 11. *L'enfer* (1 строфа)

В припеве наблюдаются некоторые семантические девиации, и данную точку зрения можно обосновать тем, что в тексте подлинника действующее лицо лишь иногда предается мыслям о суициде, но не предпринимает никаких попыток его совершить и тем более не угрожает другим таким поступком. Метафора *vivre un enfer* нашла переводческое отражение в сравнении *жить как в аду* (Пример 12).

J'ai parfois eu des pensées suicidaires,	Я до самоубийства вновь дойду,
et j'en suis peu fier	Я не горжусь.
On croit parfois que c'est la seule manière de les faire taire	И это не шантаж, но больше выход не найду
Ces pensées qui me font vivre un enfer	От мыслей, и живу я как в аду,
Ces pensées qui me font vivre un enfer	От мыслей, и живу я как в аду.

Пример 12. *L'enfer* (2, 4 строфы)

С целью сохранения рифмы Р. Уперчук вновь произвел смысловую замену (*телевизор с каналом чувства вины* не выступает в пассивной роли, а наделяется характеристиками живого человека). На уровне синтаксиса изоморфны друг другу инфинитивные обороты и условное наклонение (Пример 13).

Est-c'qu'y a que moi qui ai la télé	А телевизор все говорит
Et la chaîne culpabilité ?	О том, кого кто опять винит,
Mais faut bien s'changer les idées	От этих мыслей бы отдохнуть.
Pas trop quand même	Чуть-чуть.
Sinon ça r'part vite dans la tête	Но возвращается все назад,
Et c'est trop tard pour qu'ça s'arrête	Им нет конца, нет для них преград,
C'est là qu'j'aimerais tout oublier	И все забыть был бы я так рад.
Du coup	И вот

Пример 13. *L'enfer* (3 строфа)

Особенный интерес вызывает заключительная часть перевода композиции. Strofae в завершающем куплете обращается с большой долей вероятности к самому себе на «ты», однако переводчик принял решение отойти от концепции так называемого внутреннего диалога и взамен сосредоточить внимание слушателей на том, что лирический герой борется с депрессией независимо от того, каковы внешние условия, то есть перманентно и безостановочно. Наряду с этим выявляется небольшое фонетическое (аллитерационное) уподобление: гор-таный французский звук [r] переходит в твердый русский [р] (*морозном, впрочем, проблема*) (Пример 14).

Tu sais, j'ai mûrement réfléchi	И с каждым днём всё сильнее гнетет,
Et je sais vraiment pas quoi faire de toi	В морозном холоде или в огне,
Justement, réfléchi	Но, впрочем, знаю –
C'est bien l'problème avec toi	Проблема ведь во мне.
Tu sais, j'ai mûrement réfléchi	И с каждым днём всё сильнее гнетет,
Et je sais vraiment pas quoi faire de toi	В морозном холоде или в огне,
Justement, réfléchi	Но, впрочем, знаю –
C'est bien l'problème avec toi	Проблема ведь во мне.

Пример 14. *L'enfer* (5 строфа)

В добавление хотелось бы обратить внимание на то, что автор представленного перевода, отойдя от буквализма, смог достичь эквивалентности, поскольку смысл, заложенный в композицию, был передан без каких-либо искажений.

Перевод песни Riez

Текст данной песни был переведен прозой аналогично первым двум проанализированным случаям.

Сначала переводчица опускает личное ударное местоимение *moi*, поскольку соответствующее ему *я* в русском языке не выделяется в самом начале предложения логически. Далее во второй строке применяет генерализацию одновременно со снижением регистра: *sou, t* (*французская денежная единица*) (Lagousse.fr) трансформировалось в разговорное *деньжата*. Вполне вероятно, что иначе автору перевода не представлялось возможным передать особенности речи лирического героя, наполненной сокращениями (*je s'rai* вместо *je serai*, *j'gagn'rai* – *je gagnerai*, *j'voyagerai* – *je voyagerai*). Затем дословный перевод переходит в завершении первого куплета в членение предложений (Пример 15).

Moi, un jour, je s'rai un grand artiste, j'gagn'rai même un Grammy	Однажды я стану великим артистом и даже выиграю «Грэмми».
J'aurai des sous et, tellement je s'rai riche,	У меня появятся деньжата и столько, что я стану богатым,
j'aurai même plein d'amis	окружённым друзьями.
Toujours escorté par la police, j'voyagerai jour et nuit	Всегда сопровождаемый полицией, я буду разъезжать день и ночь.
Mon épouse sera une grande actrice, pourquoi rêver petit ?	Моя жена будет знаменитой актрисой. Зачем же мечтать о малом?

Пример 15. Riez (1 строфа)

В припеве можно проследить небольшие перестановки и лексическое добавление *только*, нарушающее смысловое содержание, так как за счет наречия *seulement* Stromae прячет за показным равнодушием от лица героя злость на тех, кто насмеяется над его мечтами, в то время как в переводе совершенно непонятно, какие чувства тот испытывает (Пример 16).

Riez, riez, riez, ouais, ouais, riez seulement	Смейтесь, смейтесь, что ж, смейтесь! Только смейтесь!
Riez, riez, riez, ouais, ouais, riez seulement	Смейтесь, смейтесь, что ж, смейтесь! Только смейтесь!

Пример 16. Riez (2, 4, 6, 7, 9, 10 строфы)

В начале второго куплета снова опустили ударное местоимение *moi*; тут же и в третьей строке присутствует генерализация (*вилла с четырьмя фасадами* становится *большой виллой*). Далее заметим, что переводчица не стала сохранять ЯИ в виде лексического повтора числительного *quatre*, отображающую в оригинале одержимость персонажа богатством, а передала его зацикленность на финансовом благополучии при помощи прилагательных (*большая, огромная, полноприводный*) (Пример 17).

Moi, mon rêve, c'est d'avoir la piscine et la villa quatre façades	Моя мечта — иметь бассейн и большую виллу,
Trois, quatre chambres et puis un grand dressing	Три или четыре спальни, огромную гардеробную
Et l'coupé quatre fois quatre	И полноприводный автомобиль.
Non, mon but n'est pas d'être riche, juste le salaire d'un cadre	Нет, моя цель не в том, чтобы стать самым богатым, мне достаточно зарплаты руководителя.
Et j'finirai pas mes jours ici, dans cet appart' minable	Но не хотел бы я закончить свои дни в этой жалкой квартире.

Пример 17. Riez (3 строфа)

Перейдя к анализу третьего куплета, мы можем сделать вывод, что в пространстве целой композиции переводчица приняла решение избавиться от анафоры, которая служила у Stromae логическим вступлением к рассказу каждого из его героев (ударное местоимение *moi*), исходя из чего мы вправе говорить о том, что на уровне синтаксиса в русскоязычной версии персонажи отдалены друг от друга. Наконец, возвращаясь к построфному исследованию, видим грамматическое преобразование: придаточная конструкция переводится действительным причастием настоящего времени (*qui t'aime* (*которая меня любит*) – *любящая*). Исползованная модуляция (*terrain* (*участок земли*) становится *маленьким садом*) не меняет натуры действующего лица, ему не свойственны меркантильность и жадность (Пример 18).

Moi, plus tard, j'aurai une femme qui m'aime et des enfants tout plein	Позже я женюсь на любящей женщине, и у нас родится много детей.
Tu sais bien, j'suis pas très matériel, j'veux juste un p'tit terrain	Ты знаешь, я не очень материален, я хочу просто маленький сад.
Pas b'soin d'un quartier résidentiel, j'construirai de mes mains un potager, un vélo, le soleil et, tu sais, ça m'convient	И мне не надо целого квартала. Своими руками я разведу огород. Велосипед, солнце, ты знаешь, мне это подходит.

Пример 18. Riez (5 строфа)

Заключительная часть песни в переводе семантически несколько отдалена от оригинала: по замыслу персонаж не имеет крыши над головой и не уверен в том, переживет ли он очередную ночь; у переводчика он будто бы бесцельно бродит по свету. Кроме того, у Stromae герой склонен довольствоваться малым, не обременяя себя тягой к материальным благам, что не равноценно подходу *довольствоваться мелочами* (финансовым благополучием в определенной степени). В самой последней строке автор перевода смещает эмоциональное ударение посредством перестановки, тем самым задает риторический вопрос. Там же он избавляется от игры слов (*en grand* одновременно вводная конструкция (*в принципе / в целом*) и обстоятельство образа действия для глагола *rêver* – *мечтать масштабно*), заменяя ее на словосочетание *мечтать по-крупному*. Добавим, что при переводе была допущена речевая ошибка – смешение паронимов (Словарь паронимов русского языка онлайн) – в словосочетании *сыто есть*, где *сыто* необходимо заменить на *сытно* (Пример 19). Подводя итоги анализа переведенного текста, укажем, что, хотя нами и были выделены определенные проблемные моменты наподобие разъединения лирических персонажей, переводчица выполнила свою задачу, передав не только общее настроение композиции, но и воссоздав сюжетную литоту (от больших мечтаний к маленьким).

Si j'sais pas où j'dormirai demain, et ben, ça d'vrait aller	Я не знаю, где усну завтра, и это нормально.
Tu sais bien, j'me contente d'un rien, moi,	Ты знаешь, я довольствуюсь мелочами,
tant qu'j'ai les papiers	лишь бы у меня были документы.
C'que j'voudrai, c'est d'manger à ma faim tous les jours de l'année	То, чего бы я хотел — это сыто есть каждый день.
Et puis j'me demande si, enfin, en grand, j'pourrai rêver	И я спрашиваю себя, смогу ли я наконец мечтать по-крупному?

Пример 19. Riez (8 строфа)

Перевод песни *Mon amour*

Переведенный отрывок служит проявлением нулевой грамматической трансформации, порядок слов в русской адаптации аналогичен таковому в подлинной (Пример 20).

Y a d'abord eu Natasha mais, avant, y avait Nathalie	Сначала была Наташа, а еще раньше Натали.
Puis, tout d'suite après, y a eu Laura et, ensuite, y a eu Aurélie	Затем, сразу после этого, была Лора, после нее — Орели.
Évidemment, y a eu Emma, mon Emmanuelle et ma Sophie	Очевидно, были Эмма, моя Эммануэль и моя Софи.
Et, bien sûr, y a eu Eva et Valérie, mais	И, конечно же, были Ева и Валери, но...

Пример 20. *Mon amour* (1 строфа)

В припеве переводчик незначительно отклоняется от стратегии полного соответствия, передавая попытки персонажа песни задобрить свою избранницу через наречие *только*. У Ван Авера использован ограничительный оборот *ne... que*, при этом языковая игра присутствует имплицитно (согласно содержанию композиции): *ne...*, пока не сказано *que*, транслирует внутренние колебания героя-любownika, который как бы выбирает, какую вторую часть этого выражения озвучить (*il n'y a que* – *только* / *il n'y a pas que* – *не только*), по сути, врёт своей даме сердца, слегка не договаривая (произносит *ne que* (*есть только ты*), а думает *ne pas que* (*есть не только ты*)). Переводчик отразил лишь формальный контекст, который явно представлен в оригинале (*ne... que*), но не глубинный (*ne... pas que*) (Пример 21).

Mon amour, mon amour	Моя любовь, моя любовь,
Tu sais qu'il n'y a que toi et que je t'aimerai pour toujours	Ты знаешь, что есть только ты, и я буду любить тебя всегда.
Oui, mon amour, mon amour	Да, моя любовь, моя любовь
Tu sais qu'il n'y a que toi et que je t'aimerai pour toujours	Ты знаешь, что есть только ты, и я буду любить тебя всегда.

Пример 21. *Mon amour* (2, 4, 6, 8 строфы)

Второй куплет примечателен с переводческой точки зрения тем, что переводчик не сохраняет ЯИ, так как избавляется от фразеологизма (*mettre dans de beaux draps*), сразу раскрывая его суть и не оставляя для реципиентов возможности составить индивидуальное понимание высказывания *они меня укутали в красивые простыни*. В подлиннике могла обыгрываться семантическая двойственность: вымышленный рассказчик вполне вероятно спал с женщинами на красивых простынях, получал от этого удовольствие, но в разговоре со своей девушкой он пытается снять с себя ответственность за содеянное. В русскоязычном же тексте переводчик оставляет только идиоматическое значение, соответственно, осуществляет адекватную замену, но, с другой стороны, персонаж лишается своей двуличности, поскольку больше не говорит загадками в отличие от своего «двойника» из оригинала, где тот, будучи опытным манипулятором, привык выражаться витиевато. Использование такого приема может оправдать стремление переводчика сделать песню доступнее для ценителей творчества Stromae. В этом же куплете посредством замены времени Futur simple на настоящее обещание действующего лица трансформируется в констатацию факта (*tu ne découvriras plus aucune autre fille dans notre lit* – *в нашей постели больше нет других девушек*) (Пример 22).

Mon amour, oui, c'est promis, oui, c'était la dernière fois
Et j'te promets qu'j't'ai tout dit, plus rien,
tu ne découvriras
Plus aucune autre fille dans notre lit,
elles m'ont mis dans de beaux draps
Oui, bien sûr, j'ai choisi mais pas celles-là

Любовь моя, обещаю, что это было в последний раз.
И я обещаю тебе, что я рассказал все,
ты больше ничего не узнаешь
В нашей постели больше нет других девушек,
они поставили меня в затруднительное положение¹.
Да, конечно, я выбрал, но не их.

Пример 22. Mon amour (3 строфа)

В оригинале третьего куплета певец посредством анафоры передает недовольство главного героя, демонстрирует его манипулятивную натуру, что было сохранено при переводе на русский язык (*non, c'est pas... – нет, это не...*). Другой примечательный момент заключается в том, что переводчик снова отступил от двусмысленности, заявленной в подлиннике (*coup de soir – удачный момент; встреча на одну ночь*), и оставляет значение, наиболее подходящее по контексту, вновь прибегнув к приему идиоматизации (Пример 23).

Non, c'est pas c'que tu crois, je sais, ça paraît bizarre
Non, c'est pas ma faute à moi mais sans doute la faute au hasard
Pourquoi tu t'en vas ? C'était la dernière fois,
c'était juste un coup d'un soir, ça comptait pas
D't'façon, j'sais qu'au fond d'toi,
tu les aimes bien, les connards

Нет, это не то, что ты думаешь, я знаю, это звучит странно.
Нет, это не моя вина, возможно, это воля случая.
Почему ты уезжаешь? Это был последний раз,
Это был только секс на одну ночь², это не считается.
Кстати, я знаю, что в глубине души
тебе тоже нравятся всякие придурки.

Пример 23. Mon amour (5 строфа)

В последнем куплете автор перевода сохраняет общий смысл (герой давит на жалость, потому что не способен справиться с бытовыми проблемами самостоятельно), но не предпринимает никаких попыток воспроизвести на русском языковую игру: отсутствуют частичный анадиплосис (*n'a (n'ont) plus la même...*), повторение сравнительного оборота *plus que...* и игра на созвучии (*moi – mois – armoire – fois*) (Пример 24).

Depuis que t'es partie, la vie n'a plus la même saveur
Les draps n'ont plus la même odeur depuis qu'j'fais la lessive
Mais qu'est-ce qu'il a de plus que moi?
Est-ce qu'il en a une plus grosse que moi?
Vous l'faites combien d'fois par mois?
Et puis mes slips sont dans quelle armoire?

С тех пор, как ты ушла, жизнь перестала быть прежней.
Даже простыни пахнут иначе с тех пор, как я сам стираю белье.
Но что у него есть такого, чего нет у меня?
У него что, больше, чем у меня?
Сколько раз в месяц вы это делаете?
И потом, в каком шкафу мои трусы?

Пример 24. Mon amour (7 строфа)

Для более подробной иллюстрации проведенного исследования его результаты систематизированы в таблицы, представляющие, во-первых, приемы ЯИ, использованные Полем Ван Авером на разных уровнях языка при создании песенных композиций рассматриваемого альбома (Таблица 1), во-вторых, переводческие решения при воспроизведении лингвокреативного авторского механизма, неотъемлемым компонентом которого выступает ЯИ, обеспечивающая глубину межкультурной коммуникации через трансляцию авторской интенции иноязычным (русскоговорящим) реципиентам (Таблица 2).

Таблица 1. Приемы языковой игры в лирике альбома "Multitude"

Уровень языка	Прием и количество случаев применения
Фонологический (фонетический)	Аллитерация (1); паронимическая аттракция (1)
Морфологический	Словообразовательная игра (1)
Лексический	Полисемия (2); эвфемизм (5); метафора (5); лексический повтор (5); перифраз (1); зевгма (2); оказионализм (1); дисфемизм (1); изменение устойчивых выражений (4); олицетворение (1); литота (1)
Синтаксический	Антитеза (2); градация (2); анадиплосис (2); хиазм (1); анафора (2); синтаксический параллелизм (1)

Таблица 2. Переводческие трансформации, примененные при передаче приемов ЯИ с французского языка на русский язык

Прием ЯИ	Французский-русский
Эвфемизм	Компенсация
Паронимическая аттракция	Транскрипция; модуляция
Лексический повтор	Опущение; нулевая трансформация; генерализация; компенсация
Перифраз	Грамматическая замена
Анафора	Опущение
Полисемия	Дословный перевод
Градация	Грамматическая замена; нулевая трансформация
Зевгма	Нулевая трансформация
Фразеологизм	Модуляция; идиоматизация
Метафора	Контекстуальная замена; модуляция

Заключение

Таким образом, нам представляется возможным прийти к нескольким выводам. Творчество Stromae не только являет собой переживания и переосмысления его собственного опыта, рассуждения о пороках общества в музыкально-стихотворном модусе, но и богатый комплексный материал для лингвистических исследований, поскольку языковая игра на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях и интертекстуальность в качестве ее разновидности выступают излюбленными приемами артиста в создании композиций (Таблица 1), манифестируя лингвокреативный механизм воплощения его авторского «я».

Проведенное исследование переводов композиций на русский язык продемонстрировало, что ввиду нацеленности переводчиков передать смыслы, заложенные в тексты оригинальных композиций, а также их эстетическое наполнение (проявления языковой игры), они не стали воспроизводить ритмическую организацию подлинников и передали содержание преимущественно в прозе (за исключением *L'enfer*).

Также отметим, что поскольку русский и французский языки являются типологически разными, не всегда должным образом был воссоздан эстетический компонент оригинальных песенных композиций для слушателей, являющихся носителями русского языка (Таблица 2). Тем не менее в большинстве случаев переводчики справились с поставленной задачей.

С нашей точки зрения, перспективы дальнейшего исследования настоящей темы заключаются в необходимости постоянного изучения таких явлений, как языковая игра и песенный перевод, применительно к различным языковым парам, включающим типологически схожие и отличные друг от друга языки, поскольку перед специалистом в области перевода и переводоведения всегда стоит задача наиболее полно передать адресату форму и содержание оригинала.

Источники | References

1. Амири Л. П. Языковая игра в российской и американской рекламе: автореф. дисс. ... к. филол. н. Ростов н/Д, 2007.
2. Амири Л. П. Языковая игра в российской и американской рекламе: типология и функции // Тезисы докладов молодых исследователей. 2004. № 5.
3. Боярская М. И. Символизация в песенных текстах группы «Битлз»: дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2016.
4. Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы: сборник. М.: Гнозис, 1994.
5. Войцех К. Д. Иносказательные приемы языковой игры в песенном дискурсе // Языковые единицы в свете современных научных парадигм: материалы VIII всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 15-летию кафедры лингводидактики и переводоведения ИГСН. Уфа: РИЦ УУНиТ, 2024.
6. Войцех К. Д. Литературные аллюзии как основа языковой игры в песенном дискурсе (на материале английского, французского и русского языков) // Языки в диалоге культур: проблемы многоязычия в полиэтничном пространстве: материалы V всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Уфа: Башкирский государственный университет, 2022.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1981.
8. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность. 2011. http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/poetic-transl.shtml

9. Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество: монография. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1996.
10. Дец Л. И. Языковое выражение символов в современной англоязычной песенной поэзии: дисс. ... к. филол. н. Волгоград, 2022.
11. Клычкова М. А. Лексика и фразеология современного англоязычного песенного дискурса: семантика, стилистика, прагматика: дисс. ... к. филол. н. М., 2022.
12. Князьков Д. А. Суггестивные приёмы в песенном дискурсе: на материале произведений конкурса «Евровидение» XXI века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Мытищи, 2021.
13. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение. Курс лекций: учебное пособие. М.: ЭТС, 1999.
14. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. СПб.: Искусство, 1998.
15. Михайлова А. И. Средства выражения речевой агрессии в русскоязычном песенном дискурсе: прагматический, этический, лингвopsихологический аспекты: дисс. ... к. филол. н. Омск, 2018.
16. Мишуров Э. Н. Язык, «языковые игры» и перевод в современном лингвофилософском и лингвокультурологическом осмыслении // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2012. № 1.
17. Мурашев Т. И. Языковая игра в текстах песенного жанра: на материале английского языка: автореф. дисс. ... к. филол. н. Уфа, 2007.
18. Осокина Е. А. Средства и способы вербализации образов небесных светил в песенном дискурсе: автореф. дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2022.
19. Плотницкий Ю. Е. Лингвостилистические и лингвокультурные характеристики англоязычного песенного дискурса: автореф. дисс. ... к. филол. н. Самара, 2005.
20. Разлогова Е. Э. Об изоморфизме в переводе // Риторика. Лингвистика. 2016. № 12.
21. Сафина З. М., Терентьев О. С. Свойства сложной динамической системы в структуре игры слов и переводе // Теоретическая и прикладная лингвистика. 2021. Вып. 7. № 2.
22. Свешникова М. И., Сернова Е. И. Проблемы передачи графических и пунктуационных средств в переводе песенного текста // Гуманитарные исследования. 2022. № 4 (84).
23. Собченко Н. С. Языковая игра на синтаксическом уровне в рекламном тексте // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2012. № 4-2.
24. Фролова Л. Н., Смирнова А. Г. Языковая игра в песнях группы “Rammstein” как отражение языковой личности // Язык. Речь. Личность: современные тенденции профессиональной коммуникации: материалы международной научно-практической конференции для студентов, магистрантов, аспирантов. Екатеринбург, 2024.
25. Хорошева Е. А., Савина Е. В. Особенности передачи русскоязычного песенного дискурса во французской культуре // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2019. № 3 (34).
26. Янченко Я. М. Хип-хоп дискурс как способ репрезентации субкультуры хип-хопа: концептуальный и социолингвистический аспекты: дисс. ... к. филол. н. Красноярск, 2024.

Информация об авторах | Author information

RU**Борисова Полина Андреевна¹****Иванова Светлана Анатольевна²**, к. филол. н., доц.^{1,2} Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург**EN****Polina Andreevna Borisova¹****Svetlana Anatolyevna Ivanova²**, PhD¹ Yekaterinburg² Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg¹ polinaborisova180500@gmail.com, ² s.a.ivanova@urfu.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.12.2024; опубликовано online (published online): 31.01.2025.

Ключевые слова (keywords): языковая игра; лингвокреативное мышление; перевод песенного дискурса; филологический перевод; идиостиль; language play; linguo-creative thinking; song discourse translation; philological translation; individual style.