

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА НЕМЕЦКОГО И ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКОВ

**ПЕСЕННЫЙ ЯЗЫК ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖОРЖА БРАССЕНСА)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.02.05 Педагогическое образование
профиль иностранный язык (первый, второй)
очной формы обучения, группы 02051311
КОЖАНА Вадима Сергеевича

Научный руководитель
д.филол.н., профессор
Аркадий Петрович СЕДЫХ

БЕЛГОРОД 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА.....	6
1.1. Дискурсные исследования в лингвистике	6
1.2. Понятие «песенного дискурса» в лингвистике	12
1.2.1. Песенный дискурс как объект лингвистических исследований	12
1.2.2 Компоненты песенного дискурса.....	16
1.3 Становление дискурса Жоржа Брассенса: исторический экскурс.....	23
1.4. ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	34
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ЖОРЖА БРАССЕНСА С ЦЕЛЬЮ ВЫЯВЛЕНИЯ ОСОБЕННОСТЕЙ ПЕСЕННОГО ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ	36
2.1 Дискурсные особенности текста песни «LA MAUVAISE RÉPUTATION».....	36
2.2 Специфика дискурсных построений песни «SUPPLIQUE POUR ÊTRE ENTERRÉ À LA PLAGE DE SÈTE».....	42
2.3 Дискурс и языковые структуры песни «LES DEUX ONCLES».....	53
2.4. ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	64
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
ЛИТЕРАТУРА	68

ВВЕДЕНИЕ

Анализ дискурса, часто определяемый как «использование языка выше уровня предложения» [Stubbs, 1983], предоставляет нам возможность изучить интерпретацию и смысловую нагрузку текстов и разговоров за пределами фразы. Мы уверены, что изучение дискурса может научить нас самому языку во всём его многообразии. Нас интересует структура и функции фрагментов речи или текста, выходящих за рамки единства предложения; мы исследуем то, как на структуру предложений влияет их функционирование в лингвистическом и социальном контекстах, в которых они раскрываются.

В сфере анализа дискурса как общего понятия существует уже немало исследований и работ, как в нашей стране [Бабаян, 1997; Баранов, 1993; Седых 2013], так и за рубежом [Norton, 1997; Brown 1994, Strega, 2005]. В данной работе мы рассматриваем частный вид дискурса, а именно песенный.

Песенный дискурс во всем его многообразии открывает бесконечные возможности для многомерного анализа, так как сочетает в себе социальные, лингвистические, психологические, визуальные, жестовые, ритуальные, технические, исторические и музыковедческие аспекты.

Актуальностью данного исследования является то, что до сих пор мало внимания уделялось дискурсивным аналитическим исследованиям и рассмотрению различных жанров песенного дискурса в социальном аспекте языка. Поэтому мы совершаем попытку рассмотреть область, которая не изучалась в предыдущих лингвистических исследованиях, сосредоточиваясь на таких компонентах песенного дискурса, как социальный контекст и текст и их роль в анализе песенных дискурсов.

Объектом исследования является дискурс французского барда Жоржа Брассенса, отображенный в его творчестве.

В качестве **предмета** исследования выступают лингвистические и паралингвистические средства, используемые в текстах Жоржа Брассенса.

Цель работы состоит в выявлении корреляций содержания текстов Жоржа Брассенса и песенного языка французской лингвокультуры.

Поставленная цель позволяет нам определить следующие **задачи**:

- Рассмотреть и обобщить трактовки понятия дискурс в лингвистике.
- Выявить характеристику исследований песенного дискурса в науке о языке.
- Описать становление песенного творчества и его отражение в дискурсе Жоржа Брассенса.
- Проанализировать дискурс Жоржа Брассенса в соотношении с общефранцузским песенным континуумом с целью выявления репрезентативных признаков песенного языка французской лингвокультуры.

Научная новизна исследования заключается в аналитическом подходе к рассмотрению особенностей лингвокультуры Франции. Впервые осуществляется анализ творчества Жоржа Брассенса с целью выявить лингвистические особенности языка. Элементы новизны присутствуют в схеме анализа текстов барда, а также в процессе выделения общенациональных признаков языковых структур.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что на основании анализа фактического материала подтверждены и развиты основные научные положения дискурсной и коммуникативной лингвистики. Методы, теоретические положения и результаты, полученные в настоящей работе, могут быть использованы в дальнейшей разработке проблематики языковой репрезентации.

Практическая значимость результатов проведённого исследования видится в том, что данный материал может быть использован для общего развития на занятиях по французскому языку и межкультурной

коммуникации, а также в практике подготовки филологов, переводчиков, теоретиков преподавания иностранных языков.

Эмпирическим материалом исследования послужили тексты песен французского барда («La mauvaise réputation», «Supplique pour être enterré à la plage de sète», «Les deux oncles»), в частности их лексические, семантические, синтаксические, фонетические структуры.

Характер исследуемого материала и задачи работы определили структуру дипломной работы, которая состоит из введения, двух глав и заключения.

Во введении даётся общая характеристика работы, обосновывается актуальность выбора объекта и предмета исследования, обозначаются основные цели и задачи, указываются методы исследования поставленной проблемы, отмечается научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе рассматриваются теоретические предпосылки изучения песенного дискурса и дискурса в целом

Во второй главе производится анализ творчества Жоржа Брассенса с целью выявления особенностей его дискурса и его влияния на язык.

В заключении подводятся основные итоги дипломной работы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА

1.1. Дискурсные исследования в лингвистике

Точного определения, признанного среди лингвистов, термин «дискурс» не имеет, независимо от того, какую распространённость термин приобрел в последние годы.

Дискурс- объект межпредметных исследований. Кроме теоретической лингвистики дискурс изучают и другие исследовательские направления (философия, психология и многие другие). Каждая из этих дисциплин, подходит к изучению дискурса, в своей собственной ей свойственной манере.

Дискурс, как текст, закрепленный коммуникативной ситуацией, имеет немало возможных вариаций. С точки зрения прагмалингвистики он является коммуникативным действием людей, взаимообмен данными, взаимовлияния, выстраивание разнообразных стратегий общения, вербальные и невербальные элементы в общения. С функциональной точки зрения предполагается анализ понятия дискурса через язык в обширном социальном и культурном контексте. [Чернявская, 2003].

Лингвостилистический анализ рассматривает составные части общения, разделяет жанры письменной речи от жанров устной речи, рассматривает особенности функциональных стилей. С точки зрения структурной лингвистики дискурс является языком, который находится над уровнем предложения, словосочетания. Лингвокультурное исследование дискурса выделяет специфику общения в пределах конкретного этноса, устанавливает формы этикета и речевого действия во всем его многообразии. Социолингвистический аспект к изучению дискурса подразумевает исследование соучастников коммуникации равно как членов разных социальных групп и исследование обстоятельств общения в объемном

социокультурном контексте. Заинтересованность к дискурсу равно как когнитивно-смысловому действию появился относительно не так давно [Сухих, 1998]

Любой коммуникативный процесс в границах спонтанного либо специально созданного дискурса предполагает собою реализацию этих, либо других коммуникативно-когнитивных систем. Подобными когнитивными системами считаются фреймовые модификации, включающие данные социокультурного типа. Фрейм является одним из методов представления шаблонной ситуации, включающий данные различных типов. Знаменитый нидерландский лингвист Т.А. ван Дейк разбирает термин «фрейм» в взаимосвязи с системой «всеобщего знания» в мировоззренческие концепции. Фреймы изучаются как части, созданные вокруг концепта и включают ключевую, образцовую и вероятные данные, которые соотносятся с этим либо другим концептом [Ван Дейк, 1989].

Все без исключения вышеупомянутые комбинация определения понятия дискурс взаимосвязаны. Разнообразные тенденции и технологии рассмотрения дискурса поясняют наличие значительного количества дефиниций этого определения.

Лингвистическое представление дискурса в иностранных исследованиях неопределенно. Таким образом, к примеру, П.Серио [Серио 1999] акцентирует внимание на 8 смыслах термина «дискурс»:

- эквивалент определения «речь», т.е. каждое определенное высказывание;
- единицу, которая согласно масштабам, превосходит фразу;
- влияние выражения на получателя с учетом всех условий в момент воспроизведения (в рамках прагматики);
- разговор как главный вид высказывания;
- использование единиц языка, их речевое осуществление;

- общественно либо идейно ограниченный вид выражений, к примеру, феминистический дискурс, управленческий;

- общетеоретический объект, созданный с целью изучения обстоятельств воспроизводства текста.

В соответствии с Т.А. ван Дейком, дискурс - значительная составная часть социокультурного взаимодействия, отличительные особенности коего - круг интересов, направленностей и манер [Ван Дейк, 1989].

Особо интересуют нас определенные утверждения российских языковедов. Исследователь М.Л. Макаров определяет дискурс по внешней, универсальной и ситуативной трактовки. Более ограниченное представление дискурса – это формирование взаимосвязи «текст и предложение» - «дискурс и высказывание». Контекст как один из критериев дискурса заставляет ученых сделать акцент на конфронтацию, того что заявлено, и того, что подразумевалось, и, таким образом, на всю коммуникацию [Макаров, 2003].

Ситуативное представление дискурса выявляется в языковедческом словаре, как «последовательный текст, объединенный экстралингвистическими, социокультурными, психическими и иными факторами; текст в событийном аспекте; разговор, осматриваемый как направленный, общественный процесс, как элемент, фигурирующий в коммуникации людей и их когнитивных процессах. Дискурс - это речь, «окунутая в жизнь».

В наши дни в лингвистике понятие «дискурс» подобен термину «текст». Непрерывный отбор российских эквивалентов: дискурс, разговор, тип речи, текст и его вид, связанность – говорят о разноплановой сути данного определения.

А.И.Варшавская внедряет представление дискурса-текста, объясняя дискурс как процедура языкового мышления, а текст - как итог данного процесса [Варшавская, 1984].

Исследуя различия дискурса и текста, Т.А. ван Дейк подмечает, то что «дискурс» – текст, сказанный в определенное время, определенной ситуации, а «текст» - теоретический грамматический компонент сказанного. «Дискурс» затрагивает актуальное речевое взаимодействие, в таком случае как «текст» затрагивает лишь систему языка. Текст – общетеоретический объект, проявляющийся в дискурсе [Ван Дейк, 1989].

В.В.Богданов анализирует разговор и текст как два аспекта, которые включает в себя дискурса. Далек не любую речь можно перекодированию и не каждый текст возможно «озвучить». По этой причине дискурс рассматривается обширно - как любая речь, будь она устной или письменной, иными словами, как коммуникация, представляющая собой языковой материал в каждой его демонстрации – акустической либо графической. Текст в узком значении подразумевается, как языковой материал, установленный на разных физических носителях с помощью начертательного послания. Исходя из этого, понятия речь и текст станут видовыми относительно соединяющему их наследственному термину дискурс [Богданов 1993].

Европейские лингвисты в 70-х годах пытались разграничить пересекающиеся определения текста и дискурса, в том числе категорию ситуации. Дискурс понимался как «текст плюс ситуация», а текст, в соответствии с этим, понимался как «дискурс минус ситуация».

Некоторые языковеды трактуют дискурс как интерактивный метод речевого взаимодействия, противопоставляя тексту, как правило являющемуся собственностью одного человека; это и приводит к типичной конфронтации диалога с монологом.

Но это разделение относительно, так, как и монолог в какой-то степени диалогичен, ибо имеет адресата, настоящего либо вымышленного.

Исходя из всего сказанного, отталкиваясь с пересмотренных дефиниций, можно заключить, то что в нынешней лингвистике под текстом

подразумевается теоретическая, формальная структура, а под дискурсом – множество разновидностей ее актуализации, осматриваемые в взаимосвязи с экстралингвистическими условиями.

Дискурс - сложное коммуникативное явление, как речевое действие, содержащее как социальную часть, дающую понимание об участниках коммуникации и их свойствах, так и процессы подачи и получения сообщения.

В узком значении, дискурс – связная очередность языковых единиц, формируемая разговаривающим для слушающего в конкретный период, в конкретном месте, с конкретной целью [Михалёва, 2009].

При исследовании дискурса возникает проблема о его систематизации: какие виды и типы дискурса имеются.

Каждый вид дискурса обуславливается комплексом правил и проходит в конкретной общественной сфере. При изучении видов дискурса главной проблемой считается представление структур стандартных для дискурса этого вида. Таким образом, в официальных моментах применяется стиль официального общения, характеризующийся наиболее трудными, наиболее совершенными, грамматически наиболее верными структурами.

Основные признаки в сфере типологии дискурса – это уровень формальности общения, а кроме того конфронтация произносимого и письменного типов дискурса.

По виду носителя данных выделяют такие типы дискурса как радио, типографский, телефонный дискурс, отправка сообщений в электронной почте и, конечно, общение в социальных сетях. Все без исключения типы дискурса обладают собственными характерными чертами, изучением которых активно увлекаются формирующиеся сферы современного анализа дискурса.

Отечественный учёный В.И. Карасик обозначил два специальных вида дискурса: персональный (лично-направленный) и институциональный

(статусно-направленный) дискурс. В первом случае адреса представляет из себя человек ас собственным обильным внутренним миром, во втором случае - как часть какой либо социальной группы. Персональный дискурс разделяется на два типа: домашнее и бытийное взаимодействие. Особенность домашнего общения подробно отображены в исследованиях разговорной речи. В бытийном дискурсе взаимодействие в большей степени монологично и находит себя в творениях художественной литературы. Институциональный дискурс предполагает собою взаимодействие в установленных рамках статусно-ролевых взаимоотношений и состоит из двух частей: цель и участники коммуникации [Карасик, 1993].

Вопросы дискурса сопряжены с проблемой о его связности. Связность рассматривается как один из главных, основных свойств дискурса. Российские и иностранные языковеды исследуют текстовые взаимосвязи, принимая во внимание их разнообразные характеристики, виды и нацеленность. Поначалу текстовые взаимосвязи описывались согласно аналогичным связям в предложении. Сейчас в изучение рассматривается особый вид текстовых взаимосвязей.

Также в исследовании дискурса различают глобальную и локальную связность. Глобальная связность дискурса- единство темы и цели, а локальная связность- это взаимосвязь между мелкими единицами и их частями.

Таким образом, понятие «дискурс» имеет бесконечное количество толкований. Данное понятие трактуется практически во всех разделах языкознания: социолингвистике, когнитивистике, психолингвистике, а также в лингвокультурологии и теории коммуникации.

1.2. Понятие «песенного дискурса» в лингвистике

1.2.1. Песенный дискурс как объект лингвистических исследований

Несмотря на растущий интерес к популярным песенным исследованиям и анализу песенного дискурса, коммуникация в сфере песенного искусства не подвергалась сложному лингвистическому анализу. Анализ дискурса был применен лишь к популярной музыке и всего тремя способами: изучении текстов песен, которые и представляют собой структуру языка языка, в описании дискурсов касающихся музыки, а также в анализе самой музыки как дискурса.

Как и для обычного дискурса, так и для песенного нет универсального определения и даже нет универсального варианта самого термина.

Однако принято считать, что песенный дискурс не может быть сведен к тому, что музыка и есть дискурс [Roy, 2010: 15]. Различные ученые предполагают включение различных внеучебных аспектов в анализ песенного дискурса, такие как психологические, личные факторы, социальная и историческая среда, стилистические условности, художественные цели и т. д. [Morgan, 1982; De Nora, 2000; Roy, 2010]. В конечном счете изучение песенного дискурса, без сомнения, является междисциплинарным вопросом: оно не может быть полным без учета социальных, языковых, психологических, визуальных, технических, исторических и музыковедческих аспектов [Tagg, 2003: 74].

В нашем исследовании цель состоит не в том, чтобы сосредоточиться на одном конкретном жанре или стиле песенного дискурса, вместо этого мы намерены рассмотреть песенный дискурс в целом и показать разнообразие в жанрах, связав их с творчеством Жоржа Брассенса. В работе мы проанализируем дискурс барда: использование арго и сленговых выражений, возвращение к классическим и архаичным словам, эллиптические

конструкции и как всё это взаимодействует, делая его произведения столь оригинальными.

Наш подход к анализу песенного дискурса основан на версии анализа критического дискурса, разработанного Норманом Фейрклаф [Fairclough, 1994]. Он выделяет три уровня в рамках социального анализа: социальные структуры, социальные практики и социальные события. Социальная практика - это «то, как что-либо обычно делается или происходит в определенных областях общественной жизни», и связаны с конкретными учреждениями и организациями.

Тексты можно интерпретировать, тогда как «дискурсные моменты социальных событий». В социальной практике, дискурс делится на три основных направления:

- жанры (особые способы действовать коммуникативно),
- дискурсы (конкретные способы представления некоторых аспектов или областей общественной жизни, общения),
- стили (дискурсные моменты социальной или личной идентичности)

Таким образом, песенный дискурс как социальная практика может быть определен как категория, ссылающаяся к конкретным средствам представления конкретных аспектов песенной жизни. Такое широкое понимание позволяет объединить различные направления в анализе песенного дискурса.

Анализ жанров обычно понимается как «изучение лингвистического поведения в институционализованных академических и профессиональных условиях», поскольку лингвисты концентрируются на динамическое объяснение того, как профессионалы (или профессиональные пользователи языка) манипулируют общими положениями для достижения целого ряда сложных целей, связанных с их специальными дисциплинами [Bhatia, 1993]. Будучи отражениями профессиональных культур, жанры сосредотачиваются на социальных действиях, «встроенных в дисциплинарные,

профессиональные и другие институциональные практики [Bhatia, 1993]. Таким образом, жанровый анализ объединяет элементы не только от лингвистики, но и от социолингвистики, этнографические исследования, психолингвистика и когнитивная психология, коммуникация теории, исследованиях дисциплинарных культур и понимания профессиональных пользователей языка.

Что касается песенного дискурса, то жанр можно понимать, как тип текста (дискурсивный жанр) и тип музыки (песенный жанр). Дискурсивные жанры - это особый способ общения, использования языка, связанный с определенной социальной деятельностью [Fairclough, 1994]. Они действуют как средство организации и формализации социальных взаимодействий в сфере современного песенного искусства.

В соответствии с недавней тенденцией в жанровой теории смещать акцент с текста на контекст, предлагается многоспектная модель дискурса, включающую три взгляда на дискурс (как текст, жанр, профессиональная практика или социальная практика), которые взаимодействуют и по существу дополняют друг друга. Эта общая точка зрения на анализ дискурса рассматривает дискурс как жанр и учитывает, как текстовые особенности (текстуализацию специфических особенностей лексики грамматики, так и текстовую организацию) и некоторые особенности социальных практик, особенно тех, которые связаны с профессиональной практикой [Bhatia, 1993].

Базовая аналитическая структура, использующая теорию критического дискурсивного анализа и теории жанров, оказывается соответствующей многоплановому и многомерному анализу различных жанров песенного дискурса и его структур.

Изучение и интерпретация данных позволяет составить общий вид песенного дискурса, который может быть представлен схематически в форме эллипса, иллюстрирующего основные четыре этапа «жизни» песенного произведения, включая его создание, распространение и восприятие (см. рис.

1). Этап «создания песенного произведения» включает множество элементов, таких как, джем-сейшены, песенные репетиции, студийные сеансы, съемка песенного видео и т. д. На стадии «завершенный песенный продукт» представлены тексты песен, партитуры, табулатуры, песенные CD / DVD, EP / LP, песенные клипы и т. д. распространение песенного произведения «включает в себя живые выступления, телевизионную/радиопередачу живых выступлений, песенные интервью, песенные статьи, презентации альбомов, песенные церемонии, концертные / экскурсионные уведомления, пресс-релизы, чарты, продажи CD / DVD и т. д. И» восприятие и оценка этапа песенного произведения охватывает песенные обзоры, общие интернет-форумы и чаты:

К основным четырем этапам «жизни» песенного произведения, можно добавить «описание / отражение» аспект песенного произведения, который представлен образовательным дискурс, академическим дискурс, художественной литературой, другими словами фильмы / книги / биографии, песенные викторины, уроки и семинары, телевидение / радио (образовательные) программы, учебники, словари, энциклопедии и т. д.

И, наконец, профессиональные интернет-форумы; и «управление документами», включающие переговоры, контракты, переписка, райдеры и другие аспекты песенного делового дискурса. Они могут войти в песенный дискурс на любом из четырех основных этапов. Например, песенный образовательный дискурс включает в себя обучающие элементы композиции и звукозаписи («создание песенного произведения»), обучение тому, как исполнять песенные произведения («распространение песенного произведения»), и основы обучения музыковедческому анализу («завершенный песенный продукт», «восприятие / оценка песенного произведения»).

1.2.2 Компоненты песенного дискурса.

Ключевыми компонентами песенного дискурса как социальной практики являются социальные агенты, социальные отношения, социальный контекст и текст. Все они взаимосвязаны и играют важную роль в анализе песенного дискурса: в зависимости от социального контекста, социальных агентов, которые находятся в конкретных социальных отношениях и создают текст, который связан с конкретным социальным контекстом. Каждый компонент можно анализировать под разными углами, создавая тем самым детальное изображение разных жанров песенного дискурса.

Социальный контекст определяет, каким образом социальные агенты, которые находятся в определенных социальных отношениях, общаются друг с другом и какой язык (семиозис) они используют. Понятие социального контекста в сфере современного песенного искусства очень широко: оно может обозначать место, время общения, социальные факторы и т. д. Социальный контекст интересен с точки зрения деятельности, коммуникативных технологий, уровня формальности, типа ситуации, места общения и нормативных ожиданий.

Коммуникативная цель считается «решающим жанровым детерминантом», [Bhatia, 1993: 13], поскольку он влияет на содержание, формирует структуру и определяет лингвистические особенности различных жанров в песенном дискурсе [Pavlovová, 2013: 7].

Следуя Норману Фейрклаф, коммуникативная цель в этой работе является деятельностью, адаптированной версии коммуникативной цели, которая лучше формулируется в вопросе «Что люди делают с дискурсом?» [Fairclough, 2003: 72]. Например, так называемые «джем-сейшн» занимают место где-то «между официальным публичным выступлением и частным песенным сопровождением» [Doffman, 2011: 22]. Цель этой импровизации - не создавать «готовый продукт, который затем будет отображаться или

продаваться в другом контексте; нет цели, внешней по отношению к импровизации [Sawyer, 2003: 5]. В импровизационном творчестве сам процесс является целью. Музыканты играют без остановок, одновременно слушают других участников группы и сразу же реагируют на то, что они играют. Таким образом, музыканты практикуют, разрабатывают новые материалы, находят подходящие механизмы для своих композиций, а также обмениваются песенными идеями и проверяют свои импровизационные навыки.

Дискурс и песенный дискурс, в частности, могут быть далее дифференцированы в отношении коммуникационных технологий с точки зрения двусторонней или односторонней связи и опосредованной или неопосредованной связи [Fairclough, 2003: 77]. Это дает нам четыре варианта:

- двусторонняя не-опосредованная (личная связь),
- двусторонняя опосредованная (телефон, электронная почта, видеоконференции),
- односторонняя неопосредованная (лекция),
- односторонняя (печать, радио, телевидение, Интернет, фильм).

Если студийная сессия характеризуется двухсторонней не-опосредованной связью, то результат студийной записи (завершенный песенный продукт, например трек на компакт-диске) обычно опосредуется в одну сторону. Уровень формальности также необходим для определения жанров песенного дискурса, предполагая формальность или неформальность общения в определенном жанре, это в значительной степени обуславливает использование конкретных лексем и синтаксических структур и связано с местом общения и положением дел. Тип ситуации представлен либо институциональными, либо повседневными (рутинными) ситуациями, в зависимости от места общения. Примерами институциональных ситуаций являются живые выступления на аренах и концертных залах, студийные занятия в студиях, занятия музыкой в песенных школах или колледжах и т.

Д. Напротив, повседневные ситуации, такие как прослушивание радиопрограмм, просмотр живых выступлений онлайн / по телевидению / на DVD, беседа или чтение песенных интервью в журнале, не ограничены песенными институтами. Место общения вообще (например, страна или город) иногда также влияет на язык, используемый в разговоре: для того, чтобы угодить местным публичным музыкантам, обычно используют некоторые высокочастотные слова на местном языке, такие как «привет», «спасибо», «добрый вечер», «до свидания» или названия некоторых феноменов местной культуры (кухня, музыка, одежда, архитектура, литература и т. д.).

Во время концертных выступлений в Москве или в песенных интервью для российских радиостанций, журналов или телеканалов иностранные музыканты обычно вставляют какие-то русские слова или фразы, которые они знают или узнают во время пребывания в стране, обычно «привет», «как дела», «спасибо» и т.д. В определенной степени социальные агенты контролируются социальными ожиданиями и нормами. Например, в живых выступлениях (концерты или фестивали поп-музыки / хэви-метала / джаза / хип-хопа и т. д.), хотя обычно они характеризуются формальной обстановкой, вполне нормально ожидать, что зрители будут танцевать, петь или взаимодействовать с исполнителями в другими способами. Песенные жанры также могут определять нормативные ожидания в некоторых дискурсивных жанрах, особенно в отношении одного песенного жанра (рэп-битвы или публичные пробки в джазовых кафе). Таким образом, участники «джет-сейшн» разделяют набор социальных конвенций, так называемый «этикет» импровизации [Becker, 2000], изученный в процессе профессиональной социализации. Эти конвенции на практике сводятся к следующим утверждениям:

- 1) все музыканты должны иметь свободу самовыражения;

2) игроки взаимозависимы и должны ограничивать свою личную свободу на благо группы.

Различные социальные контексты определяют различные комбинации социальных агентов. Прежде всего, социальные агенты или коммуникаторы в песенном дискурсе выполняют различные социальные роли: они могут быть музыкантами, вокалистами, менеджерами, продюсерами, дирижерами, тренерами, звуками техников, промоутеров концертов, производителей звукозаписей, сотрудников розничных песенных магазинов, песенных критиков и журналистов, музыковедов, радиолюбителей и VJ на песенных каналах, а также многих других представителей современной песенной индустрии, включая потребителей песенной продукции. Таким образом, студийные сессии обычно включают музыкантов, сессионных музыкантов, вокалистов, вокалистов, продюсеров; песенные интервью музыканты / продюсеры / вокалисты и т. д., журналисты и зрители; и профессиональные форумы привлекают широкий круг социальных агентов от музыкантов, вокалистов, звукорежиссеров до музыковедов, тренеров, продюсеров и т. д.

Помимо социальных ролей, которые они выполняют в различных социальных контекстах, социальные агенты могут различаться по уровню знаний, профессионалов, полупрофессионалов или непрофессионалов. Поэтому мы можем говорить о трех уровнях коммуникации в песенном дискурсе, в частности, разных пропорций специализированного языка и общих языковых лексем, в разных жанрах песенного дискурса. Связь между профессионалами обычно характеризуется высокая доля специализированных лексем, в то время как общение между профессионалами и полупрофессионалами характеризуется значительно меньшей долей специализированного словаря. В случае «Профессиональное - непрофессиональное» общение, профессионалы используют общий язык, чтобы дать упрощенные описания специализированной концепции.

Таким образом, профессиональные интернет-форумы представляют собой «профессионально-профессиональный» тип коммуникации, где эксперты имеют общий опыт, специальные знания и

специализированный язык. Например, песенные журналы объединяют песенные интервью

(распространение песенных произведений) и песенных обзоров (восприятие и оценка) и относятся к «профессионально-полупрофессиональному» типу, где полуспециалисты могут быть знакомы с некоторыми из рассматриваемых терминов и понятий. Тексты песен или живые выступления представляют собой песенные произведения и их распространение и относятся к «профессионально-непрофессиональному» типу общения, адресованному широкой аудитории с низким уровнем знаний.

Социальные отношения могут быть либо симметричными (горизонтальными), либо асимметричными (вертикальными). В песенном дискурсе, из-за доминирующей неформальной обстановки, долгого сотрудничества, очень часто близких взаимодействий в жизни, преобладают симметричные отношения, другими словами, роли, исполняемые коммуникаторами, равны. Однако в каждой группе есть лидер, занимающий более высокую позицию. Или музыканты могут позиционировать себя выше в отношении с, например, студией или звукорежиссерами. В этом случае связь основана на асимметричных отношениях, то есть один из коммуникаторов выполняет ведущую, доминирующую роль. Горизонтальные отношения характерны, например, для джем-сессий и профессиональных интернет-форумов, в то время как вертикальные отношения характерны для песенных обзоров и академических публикации. Социальные отношения в песенном дискурсе могут быть более сложными. Например, студийная сессия характеризуется симметричными отношениями между членами группы и асимметричными отношениями между членами группы, и звуковым

продюсером. Кроме того, лидер группы может позиционировать себя выше своих коллег.

Различные дискурсивные жанры характеризуются различными типами текстов. Текст является продуктом социальной активности, результатом взаимодействия социальных практик и социальных агентов. Согласно Fairclough, некоторые социальные события, такие как лекции или интервью, могут иметь очень текстовый характер, в то время как другие не могут: хотя футбольный матч действительно содержит разговоры (например, игрок, призывающий к мячу), это относительно маргинальный элемент, и большая часть действия не является лингвистической». [Fairclough, 2003: 21]

В отношении песенного дискурса различают два основных типа текстов:

«Тексты» и «песенные тексты». Вербальные тексты, относящиеся к музыке, появляются в различных типах источников: журналы, сайты, записи интервью, контракты, гонщики и т. д. Они могут быть написаны или произнесены. Песенные тексты включают в себя различные виды нотации, табулатуры, компакт-диски / DVD-диски, треки, синглы и т.д. Песенные тексты могут быть записаны (оценки, нотация, табулатура) или исполнены (треки / песни, исполняемые на концерте или записанные на CD / DVD и т.д.). Например, в ходе импровизации (в основном, на джем-сейшн) социальные агенты производят в основном песенные тексты и, в меньшей степени, устные тексты, и ни одна из них не написана из-за акцента на самом процессе импровизации. Типы текстов также можно различать, основываясь на их структуре. Чтобы сообщать о своем намерении, социальные агенты следуют определенным соглашениям, когда они организуют сообщения / тексты, и эти конкретные шаблоны представляют собой узнаваемые жанры.

Существует описание основную организацию типичного концерта в следующей последовательности [[Pavlovová 2013: 19]]:

- 1) дата, время;

- 2) место проведения;
- 3) заголовок (необязательно);
- 4) исполнители;
- 5) композиции;
- 6) достижения исполнителей / качества работы;
- 7) цитаты из обзоров (необязательно);
- 8) цена, время работы, спонсоры.

Публичные сеансы джема обычно состоят из песенных и словесных частей. Прежде всего, они имеют четко определенный песенный формат (открытый микрофон, витрина или открытый круг и т. д.), который контролируется модератором и объявляется перед событием. Песенная часть выступления начинается с мелодии песни, чтобы зрители могли распознать песню, а затем музыканты быстро продвигались к серии сольных импровизаций [Sawyer, 2003: 31]. Однако, прежде чем начнется песенная импровизация, социальные агенты обычно имеют ограниченное словесное обсуждение последовательности аккордов, темпа и кто сыграет основную мелодию [Doffman, 2011: 214]. В конце концов, социальные агенты могут оценивать участие друг друга и обсуждать возможности дальнейшего сотрудничества.

Песенный дискурс представляет собой сложное многоплановое и многомерное явление. Социальный контекст, социальные агенты, социальные отношения и текст в их разнообразных аспектах согласовывают как текстовые, так и внешние особенности песенного дискурса. Коммуникация тесно связана и напрямую зависит от других компонентов анализа песенного дискурса. В этом отношении он представляет особый лингвистический интерес, поскольку он наглядно иллюстрирует, как различные социальные контексты соотносятся с различными синтаксическими структурами и как они предлагают различные пропорции специализированных и общих языковых лексем [Swales, 2009: 14].

Песенный дискурс как многогранное явление предлагает большое количество тем и идеи для дальнейших лингвистических исследований. Режимы общения, отличные от языка, все чаще рассматриваются как релевантные в социальных лингвистических исследованиях. Поэтому изучение языка как такового распространяется на изучение языка в сочетании с другими ресурсами, такими как образы, жест, действие, музыка и звук [Bezemer & Jewitt, 2010].

1.3. Становление дискурса Жоржа Брассенса

Жорж Брассенс, одна из самых важных фигур во французской музыкальной истории. Он создал свой неповторимый стиль в 40-е годы, создав легендарную репутацию с его поэтическими текстами, в квинтэссенции с простыми, но запоминающимися мелодиями.

Жорж Брассенс родился в Сете, небольшом портовом городке на французском средиземноморском побережье, 22 октября 1921 года. Его отец Луис Брассенс, строитель и местный предприниматель, женился на Эльвире Дагросе (недавно овдовевшей в Первой мировой войне) в 1919 году и Жорж был воспитан со своей девятилетней сестрой, Симоной, ребенком от предыдущего брака его матери.

Хотя у его родителей были принципиально разные точки зрения на многие вопросы, в том числе на религию (Эльвира была чрезвычайно благочестивой женщиной, тогда как Луи был пресловутым анти-клериком). Жорж вырос в счастливой семейной среде. Музыка начала захватывать Жоржа уже в детском саду. Действительно, его мать, под сильным влиянием ее неаполитанского происхождения, питала настоящую страсть к традиционным итальянским народным песням и музыке мандолины. Молодому Жоржу было предложено играть на мандолине с раннего возраста,

и именно на этом инструменте он узнал простые аккорды, которые он позже разработал на гитаре.

Жорж был средним учеником в школе, но его французский учитель Альфонс Боннаф (который продолжил писать первую биографию Брассенса в 1963 году) вскоре познакомил его с поэзией, которая должна была стать страстью молодого Жоржа в жизни. Жорж вскоре начал писать стихи и тексты песен в свободное время, установив их на модные мелодии. Затем Жорж сформировал свою собственную группу «Джаз», небольшой оркестр, который выступал на местных фестивалях и культурных мероприятиях. (Жорж был барабанщиком).

К этому времени Жорж доказал, что его таланты определенно не связаны с его школьными занятиями. Его будущее было решено для него, когда после кражи в его школе осенью 1938 года (кража, в которой Жорж был замешан, но фактически не участвовал), он был вынужден покинуть школу. В любом случае, Жорж уже перерос маленький город Сет, и он подумывал упаковать вещи и перебраться в Париж. Но когда в конце года разразилась война (событие, которое на самом деле не повлияло на жизнь в Сете), Жорж продолжал работать с отцом, откладывая свои планы на некоторое время. В феврале 1940 года, в конце концов, он, наконец, прибыл в столицу, где в первые месяцы он жил со своей тетей, Антуанеттой Дагросой, и работал на автозаводе Renault, чтобы зарабатывать себе на жизнь.

Однако Жорж продолжал писать стихи, и он часто возвращался с работы и садился за рояль своей тети, чтобы сочинять новые песни. Когда Париж был обстрелян в том же году, он вернулся в Сет на несколько месяцев, но опять вернулся в столицу к сентябрю. С этого момента Жорж посвятил все свое время и энергию своей поэзии, и к 1942 году ему удалось опубликовать два коротких сборника стихов «A la venvole» и «Des coups d'érée dans l'eau».

В марте 1943 года Брассенс был отправлен в Германию для работы в качестве обязательного военного работника в Басдорфе. Именно здесь Брассенс встретил своего коллегу Пьера Онтенти, который станет одним из друзей на всю жизнь. В 1956 году Пьер, станет его частным секретарем и ближайшим доверенным лицом.

Брассенс придавал огромное значение дружбе, и на протяжении всей своей жизни он оставался верным своим детским друзьям из Сета и новым друзьям, с которыми он познакомился в Германии. Брассенс также был близок со многими знаменитостями (в том числе писателем Рене Фалле, бельгийским певцом Жаком Брелом, французским комиком Раймондом Девосом и актером Лино Вентура).

В марте 1944 года Брассенс вернулся домой в отпуск. Пообещав, что он никогда не вернется в Германию, он скрылся в Париже в доме Жанны и Марселя Планш, пары, которой Брассенс оставался преданным всю оставшуюся жизнь. Действительно, в ходе своей карьеры Брассенс посвятил многочисленные песни Плащам, таким как «La canne de Jeanne» (в 1953 году) и «Chanson pour l'auvergnat». Певец будет жить вместе с парой до 1966 года.

Пока он жил в доме Планш, в окружении кошек, которых он обожал, Брассенс сочинил много своих классических песен. Певец редко сочинял свою работу, выбирая аккорды на своей гитаре. Вместо этого он начинал с создания рифм в своих текстах, выбивая ритм на своем столе вручную. Затем он выбирает простую мелодию на фортепиано, подгоняя лирику. Хотя его мелодии всегда казались чрезвычайно простыми, они были в целом довольно сложными композициями. Брассенс, не получив никакого формального музыкального образования, создал свои собственные правила.

В 1946 году Брассенс начал зарабатывать на жизнь, публикуя статьи в анархистском обзоре «Le Libertaire». В то время как Брассенс, возможно, не выражал свою личную форму анархии политическим путем, как это сделал известный французский протестный певец Лео Ферре, его песни были

откровенно непочтительными и антиконформистскими. Брассенс уже был готов коснуться на лицемерие и социальные убеждения, и особенно стремился начать «нападение» на религию. Брассенс также напишет многочисленные песни о низком обществе, наполняя свою лирику бродягами и проститутками.

В 1947 году Брассенс опубликовал свой первый роман «La lune écoute aux portes». На этом этапе своей карьеры Брассенс все еще продолжал посвящать время и энергию своей карьере сочинения песен. Действительно, в этот период он написал некоторые из своих самых известных песен (таких как «Brave Margot», «La mauvaise réputation» и «Le Gorille», крик души против смертной казни, который в течение нескольких лет оставался запрещенным французскими радиоволнами).

Примерно в это же время Брассенс встретил и влюбился в Йоху Хейман, эстонскую женщину, с которой он разделил бы всю оставшуюся жизнь. Хотя пара никогда не выходила замуж или не жила в одном доме, они были преданы друг другу. Жорж прозвал Йоху «Пюпчен» (Маленький Щенок) и однажды сказал о ней: «Йоха не моя жена, она моя богиня».

Головокружительный подъем Брассенса на самом деле не начинался до 1950-х годов. В первые дни своей карьеры Брассену пришлось бороться за то, чтобы его работа была принята на кабаре. Однако благодаря Жаку Грелло, певцу, уже известному на кабаре, Джорджу удалось разместить несколько песен в Caveau de la République, Milord l'Arsouille, la Villa d'Este и знаменитом кабаре Lapin Agile на Монмартре. Но зрители не интересовались его лирикой.

Поэт-песенник начал терять надежду когда-либо зарабатывать на жизнь в кабаре, когда в 1952 году он прослушивался для певицы Паташу, которая владела одним из самых модных ночных заведений в Париже. 6 марта в аудитории было очень мало людей, когда Брассенс спел свои песни, но некоторые из них приветствовали его выступление с восторженными

аплодисментами, и Паташу нанял его на месте. (Благодаря этому прослушиванию Brassens также встретится с Пьером Николасом, который на протяжении всей своей карьеры станет его лояльным бас-гитаристом). Паташу, очень впечатленная работой Brassensa, наконец сумела убедить его, что он должен быть на сцене, исполняя его работу, а не ее. Несмотря на то, что Brassens был чрезвычайно робким человеком, который никогда не представлял себе ничего, кроме простого автора песен, он, наконец, преодолел страх своей сцены и начал петь в кабаре.

Brassens ждал огромный успех, как с аудиторией кабаре, так и с музыкальными критиками, а Жак Канетти, художественный руководитель лейбла Polydor и владелец кабаре Les Trois Baudets, сразу же предложил певцу постоянное место. Канетти также стремился завести Жоржа в студию звукозаписи. Но сначала он отправил певца в летнее турне, чтобы получить опыт, необходимый для того, чтобы противостоять парижской публике. Канетти, возможно, не волновался, Brassens показал огромный успех со зрителями, когда он выступал с Генри Сальвадором. Ничто не могло остановить Brassensa на пути к славе – даже противоречивые песни вроде «Le Gorille» (которые открыто осуждали смертную казнь).

Тексты Brassens также вызвали некоторые проблемы, когда дело дошло до записи, но благодаря непреклонной воле Жака Канетти в лейбле Polydor в 1952 году вышли первые виниловые синглы Brassensa.

16 октября 1953 года Жорж Brassens провел свой первый крупный концерт в Париже, выступая в театре Бобино. (Имя Brassensa оставалось бы неразрывно связанным с историей Бобино, поскольку певец выступал там не менее 13 раз). В 1953 году также был опубликован новый роман Brassensa «La Tour des miracles». В декабре того же года был выпущен дебютный альбом Brassensa под юмористическим названием «Georges Brassens chante les chansons poétiques (et souvent gaillardes) de ... Georges Brassens». («Жорж Brassens поет поэтические (и часто довольно рискованные) песни Жоржа

Брассенса»). В 1954 году Брассенс также выступал в Олимпии впервые (дважды в феврале в легендарном парижском мюзик-холле и вернулся в сентябре за очередным успешным концертом).

В 1954 году также была опубликован «La mauvaise réputation» сборник стихов и текстов, который доказал, что Брассенс был не только талантливым певцом с инновационным стилем пения, но и одаренным поэтом, обладающим абсолютным мастерством французского языка. Исключительный талант Брассенса был признан в том же году, когда ему был вручен «Grand Prix de l'Académie du Disque Charles Cros» за его альбом «Le parapluie». Брассенс также продолжит работу других французских поэтов с музыкой (Франсуа Вийон в песне «Ballade des dames du temps jadis», Виктор Гюго в «Gastibelza» и его другом Полом Фортом в песне «Le petit cheval»),

После выхода его второго альбома в 1954 году Брассенс, теперь под разумным управлением Канетти, отправился в многочисленные туры по Европе и Северной Африке. В 1955 году вновь созданная радиостанция Europe 1 стала первой французской станцией, которая решилась сыграть спорную песню Брассенса «Le Gorille», которая ранее была запрещена эфирными волнами страны. После выхода своего третьего альбома в апреле 1955 года Брассенс отправился в тур, еще раз продемонстрировав незабываемое выступление на Олимпии в октябре.

После серии концертов в Бобино в январе 1956 года Брассенсу была предложена роль в фильме Ренеса Клэра «Portes des Lilas». Со своей первой и единственной ролью в фильме Брассенс отлично справился, играя персонажа, очень похожего на самого себя. В начале 1956 года старый друг Брассена Пьер Онтенти стал его частным секретарем, помогая ему создать свою собственную звукозаписывающую компанию «Les Editions Musicales 57». Между тем Брассенс продолжил свой напряженный живой график, выступая на Олимпии в мае, L'Alhambra в октябре и Бобино (с 29 ноября по 18

декабря). Певец провел в следующем году тур, вернувшись в Париж для краткого выступления на Олимпии (с 22 октября по 17 ноября).

Позднее в том же году Брассенс, который продолжал жить со своими старыми друзьями Марселем и Жанной Планкой, купил особняк в Креспире (на севере Франции).

В 1959 году вечно энергичный Брассенс приступил к новому туру и дал еще одно незабываемое выступление на Олимпии в ноябре. Но в то время как певец отдыхал в Биаррице в этом году, он сильно заболел (инцидент, который позже вдохновит его на песню «L'Épave»).

На самом деле с момента окончания войны Брассенс страдал от почечных колик и камней в почках, и он часто испытывал такую боль, что ему приходилось покидать сцену в самые разгар выступления.

1960 год оказался для Брассенса несколько более счастливым годом, начиная с успешной серии концертов в Олимпии (21 января - 15 февраля), а затем в апреле в Бобино. (Это было во время одного из его концертов в Бобино, где Брассенс узнал о смерти одного из его ближайших друзей, поэта Пола Форта, 20 апреля). В следующем году Брассенс вылетел в Канаду на обширный тур, который длился октябрь и ноябрь. Затем певец вернулась, чтобы провести еще одно успешное шоу в Олимпии.

Декабрь 1962 года ознаменовался двумя важными событиями: выпуском «Les trompettes de la renommée», девятого альбома Брассенса и смерти его матери Эльвиры 31 декабря.

В следующем году Брассенс был госпитализирован для операции на почках 16 января 1963 года, всего за несколько недель до того, как его старый учитель Альфонс Боннафе опубликовал свою первую официальную биографию. Позже в том же году был выпущен пакет из 10 записей, посвященных десятой годовщине певческой карьеры Брассенса.

В 1964 году Брассенс возобновил свои связи с французским кино, написав песню «Les Copains d'abord» для фильма Ив Роберта «Les Copains».

Эта песня была включена в новый альбом Брассенса, выпущенный в ноябре того же года. Выпуск совпал с чрезвычайно успешной серией концертов в Бобино (с 21 октября 1964 года по 10 января 1965 года), 120 000 болельщиков стекались, чтобы увидеть Брассенса на концерте.

28 марта 1964 года Брассенс потерял отца, и вскоре этому печальному событию последовала смерть его старого друга Марселя Планша.

12 октября 1965 года Брассенс получил возможность выступить с одним из своих величайших идиолов Чарльзом Трене, когда пара пела вместе по радиопрограмме «Musicoga», записанной в прямом эфире на ABC. В следующем году после обширного национального тура Брассенс продолжил свое выступление вместе с Джульеттой Греко в Национальном театре Парижа (16 сентября - 23 октября).

Живя в крошечном доме Жанны и Марселя Планша в тупике Флоримонт уже более 20 лет, Брассенс наконец переехал жить в более современную квартиру. Современные квартиры, очевидно, были не в его вкусе, почему он вскоре и уехал, чтобы купить дом в 15-м округе в 1969 году.

После серии концертов в Бобино и еще одного успешного тура, Брассенс был отправлен обратно в больницу, где 12 мая 1967 года он прошел еще одну операцию. В том же году Брассенс удостоился награды французской академии, которая присудила ему престижный «Prix de poésie de l'Académie Française». Писатель Рене Фалет также воздал должное своему давнему другу, опубликовав биографию певца.

Жорж Брассенс был вынужден наблюдать за революционными событиями мая 1968 года с его больничной койки, где он оправлялся от очередной атаки почечной колики. Позже в том же году новости о гораздо менее счастливом событии достигли певца, когда он узнал о смерти своего старого друга Жанны Планши (которая умерла 24 октября 1968 года).

Однако к концу 60-х годов Брассенс твердо встал на переднюю часть музыкальной сцены. Вместе с его верным басистом Пьером Николасом и новым

музыкантом, молодым гитаристом Joël Favreau, Брассенс со страстью вернулся в свои живые выступления.

6 января 1969 года Брассенс был приглашен принять участие в легендарной программе, организованной французским музыкальным журналом «Rock et Folk» и радиостанцией RTL, которая привела Брассенса в студию с двумя другими самыми важными звездами французского шансона, Лео Ферре и Жак Брель. Работа Брассенса была также отмечена в системе образования в этом году, его тексты были включены в вступительный экзамен для престижной Ecole Normale Supérieure. Брассенс закончил год серией триумфальных концертов в своем любимом месте, Бобино (14 октября 1969 года - 4 января 1970 года). После двух концертов в La Mutualité в марте Брассенс отправились в еще один обширный тур в 1970 году.

В 1972 году выпущен сборник, состоящий из 11 альбомов и полной коллекции стихов и текстов Брассенса, посвященных 20-летию его карьеры. Позже в том же году Брассенс должен был купить дом в Лезардье (около Паимполя) в Бретани. Брассенс, родившийся на побережье Средиземного моря, обнаружил Бретань через свою старую подругу Жанну Планш. На протяжении многих лет Брассенс любил этот регион, где живописные порты, наполненные болтовней рыбаков, напомнили ему о его детстве в портовом городе Сет. Он зашел так далеко еще и для того, чтобы изучить бретонский диалект.

С октября 1972 года по январь 1973 года Брассенс провел еще одну длинную серию концертов в Бобино (поддерживаемый множеством молодых и будущих звезд, таких как Максим Ле Форестье, Анри Ташан, Ив Симон и Филипп Шатель, которые продолжили писать книга о Брассенсе). Хотя Брассенсу было всего 51 год, певец, который был значительно ослаблен своими проблемами со здоровьем, уже начал находить свой гастрольный график утомительным. Тур Брассенса в 1973 году по Франции и Бельгии это доказывал. К счастью, концерт Брассенса в театре Шермана в Университете

Кардиффа 28 октября того же года был записан (одна из немногих живых записей Брассенса, когда-либо сделанных) и выпущен как альбом «Live in Great Britain» в 1974 году. В 1975 году Брассенс был награжден «Grand Prix de la ville de Paris».

Брассенс записал свой последний альбом в 1976 году. 20 марта 1977 года певец дал заключительное выступление в Бобино (последнее в серии «прощальных» концертов, в которых приняли участие тысячи поклонников).

В 1979 году старый друг Брассена музыкант Мушташ уговорил его вернуться в студию, чтобы принять участие в записи альбома джазовых версий его самых известных песен. Брассенс, который с детства был поклонником джаза, с принял предложение и присоединился к целому ряду известных американских джазовых музыкантов в студии, когда они записали «Chanson pour l'auvergnat», «le Pornographe», «la Chasse aux papillons» и «Elégie pour un rat de cave» (единственный неинструментальный трек на альбоме). В том же году Брассенс также спел для альбоме Филиппа Шателя «Emilie Jolie», исполняя «La Chanson du hérisson» в качестве дуэта с Анри Сальвадором.

В конце года Жак Ширак, мэр Парижа в то время, наградил Брассенса желанным «Grand Prix du Disque» за его выдающийся вклад во французскую музыку. В 1980 году певец, уже очень больной, совершил заключительную поездку в студию, чтобы записать серию старых классических песен (Charles Trenet, Jean Boyer, Paul Misraki и его собственные работы), чтобы собрать деньги для благотворительной организации его старого друга Лино Вентурой «Perce Neige» для детей-инвалидов.

В ноябре у Брассенса, диагностировали рак, прошла третья операция с почками. В следующем году смерть, которую он так часто изображал в своей поэзии и его песнях, наконец догнал его 29 октября 1981 года. Брассенс умер в крошечной деревне Сен-Гели-дю-Феск, недалеко от своего родного города

Сет, в доме его врача и пожизненного друга Мориса Буске. Певец был похоронен в Сете в Cimetière du Ру, известном как «Кладбище бедных».

Скромная простота Джорджа Брассенса сделала его одной из самых любимых фигур на французской музыкальной сцене. Его репертуар классических песен, часто спорный, но не вызывающе провокационный, нарисовал портрет общества, в котором он жил. Его поэзия и песни живут сегодня, обучая миллионы французских школьников в рамках национальной учебной программы. Его творчество охватило певцов и музыкантов во всем мире. Graeme Allwright записал песни Брассенса на английском языке, а Сэм Альфа спел их в Creole and Pasco Ibanez на испанском языке. Разумеется, множество знаменитых французских звезд пели, так называемые, каверы на самые известные произведения Брассенса (Максим Ле Форестье, Рено, Барбара и Фреш Жак все посвятили целый альбом песням Брассенса). Специальный альбом дани, «Chantons Brassens», детище Жоэла Фавро, также включал в себя материалы от актеров и певцов, таких как Мишель Фугейн, Ману Дибанго, Филипп Леот и Франсуаза Харди.

Таким образом, Жорж Брассенс вошел в историю, как «знаменитый певец с усами», а также сострадательный гуманист, которого беспокоят его соплеменники. Брассенс стал легендарной частью французского и мирового музыкального наследия.

1.4. ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

1. Дискурс, как текст, закрепленный коммуникативной ситуацией, имеет немало возможных вариаций. С точки зрения прагмалингвистики он является коммуникативным действием людей, взаимообмен данными, взаимовлияния, выстраивание разнообразных стратегий общения, вербальные и невербальные элементы в общения. С функциональной точки зрения предполагается анализ понятия дискурса через язык в обширном социальном и культурном контексте. Дискурс считается одним из главных определений в коммуникативной лингвистике.

Как и для обычного дискурса, так и для песенного нет универсального определения и даже нет универсального варианта самого термина. Однако принято считать, что песенный дискурс не может быть сведен к тому, что музыка и есть дискурс. Предполагается включение различных внеучебных аспектов в понятие песенного дискурса, такие как психологические, личные факторы, социальная и историческая среда, стилистические условности, художественные цели и т. д. Таким образом, анализ объединяет элементы не только от лингвистики, но и от социолингвистики, этнографические исследования, психолингвистика и когнитивная психология, коммуникация теории, исследованиях дисциплинарных культур и понимания профессиональных пользователей языка.

2. Ключевыми компонентами песенного дискурса как социальной практики являются социальные агенты, социальные отношения, социальный контекст и текст. Все они взаимосвязаны и играют важную роль в анализе песенного дискурса: в зависимости от коммуникативной цели, социальные агенты, которые находятся в конкретных социальных отношениях, создают текст, который связан с конкретным социальным контекстом. Коммуникативная цель считается «решающим жанровым детерминантом»,

поскольку он влияет на содержание, формирует структуру и определяет лингвистические особенности различных жанров в песенном дискурсе.

3. Различают два основных типа текстов песенного дискурсного пространства: «вербальные тексты» и «песенные тексты». Вербальные тексты, относящиеся к музыке, появляются в различных типах источников: журналы, сайты, записи интервью, контракты, гонщики и т. д. Они могут быть написаны или произнесены. Песенные тексты включают в себя различные виды нотации, табулатуры, компакт-диски / DVD-диски, треки, синглы и т.д. Песенные тексты могут быть записаны (оценки, нотация, табулатура) или исполнены (треки / песни, исполняемые на концерте или записанные на CD / DVD и т.д.).

4. Жоржа Брассенса – одна из самых ярких фигур в музыкальной истории современной Франции. Он имеет свой неповторимый дискурс, и создал легендарную репутацию с его поэтическими текстами, в квинтэссенции с простыми, но запоминающимися мелодиями. Его поэзия и песни живут сегодня, обучая миллионы французских школьников в рамках национальной учебной программы. Его творчество охватило певцов и музыкантов во всем мире.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО ЖОРЖА БРАССЕНСА И ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОГО ЯЗЫКА ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРЫ

2.1. Дискурсные особенности текста песни «LA MAUVAISE RÉPUTATION»

Песня, по началу, не бросается в глаза, но... Она была переведена на испанский язык Пьером Паскалем и исполнена Пако Ибаньесом. Любопытно, что в Испании, песня воспринимается как социальный протест против армии, крик справедливости... когда на самом деле, Brassens в основном стремится к «braves gens», акцентирует на них своё внимание, как он это делает во многих других песнях. Создается впечатление, что для Brassens «l'ennemi» не общество само по себе, а человек, который является его частью.

Так давайте перейдём к анализу. Для удобства, мы пронумеровали строки песни. Проанализируем, по нашему мнению, самые яркие из них:

1. Au village, sans prétention,
2. J'ai mauvaise réputation.
3. Qu'je m'démène ou qu'je reste coi Спокойный
4. Je pass' pour un je-ne-sais-quoi !
5. Je ne fais pourtant de tort à personne
6. En suivant mon ch'min de petit bonhomme.

«Chemin de petit bonhomme»: Здесь Brassens ссылается на известное выражение «suivre son petit bonhomme de chemin», что означает жить спокойно, идти медленно, в своем собственном темпе.

7. Mais les brav's gens n'aiment pas que

«que»: мы знаем, что Brassens любит играть с рифмами. Как правило, на слове, которому подбирается рифма, делается акцент; но в соответствии с

французским языком акцента на служебной части речи «que» быть не должно.

8. L'on suive une autre route qu'eux,

«que» рифмуется с «qu'eux»: фонетически, рифма ложна в отношении разговорного французского во времена Брассенса к северу от линии Лион-Бордо. Но на юге Франции «que» фонетически довольно закрыта и может рифмоваться с «qu'eux». Это странно, но региональные акценты стремятся стать стандартизованными по моделям того, что мы слышим по радио с одной стороны, и, с другой стороны, под влиянием арабских акцентов 60-х и 70-х годов. Нам кажется, что фонетическая разница между «que» и «qu'eux» становится тоньше. дополнение

Хотелось бы также дополнить, что на самом деле это произношение не всегда может быть связано с остатками акцента юга, но также может быть плохой ассимиляцией фонем исторического французского языка в кругах поэтов и писателей.

9. Non les brav's gens n'aiment pas que

10. L'on suive une autre route qu'eux,

11. Tout le monde médit de moi,

12. Sauf les muets, ça va de soi

В последних двух строках этого стиха приводится первое метафорическое изображение о недостатках, связанных с потерей телесной функции. Здесь «médire» относится к «mauvaise reputation» и «muets» к «rester soi».

Последняя строка каждого куплета, который представляет собой ироническую метафору о физических недостатках, относится к предыдущей строке, которая её как бы противопоставляет:

1. «médire» и «les muets»

2. «montre au doigt» и «les manchots»

3. «se rue» и «culs de jatte»

4. «viendra me voir» и les «aveugles»

Что также интересно, в дальнейшем во всей песне мы можем наблюдать градацию:

- tout le monde médit de moi
- tout le monde me montre au doigt
- tout le monde se rue sur moi
- tout le monde viendra me voir pendu voilà où mène la rumeur...

13. Le jour du Quatorze Juillet

«Quatorze Juillet»: день национального праздника взятия Бастилии. По этому поводу французские военные войска проводят парады на Елисейских полях под звуки духового оркестра. В этой строке Брассенс выражает свой отказ участвовать в этом мероприятии. «Lit douillet» для него предпочтительней, чем «la musique qui marche au pas». В этих нескольких стихах Брассенс иллюстрирует как его антиконформизм, так и его антимилитаризм.

14. Je reste dans mon lit douillet.

15. La musique qui marche au pas

«Marche au pas»: Если перевести на французский, Альберт Эйнштейн говорил: «Pour marcher au pas d'une musique militaire, il n'y a pas besoin de cerveau. Seule la moelle épinière suffit».

16. Cela ne me regarde pas.

«Regarde»: Здесь автор мог употребить выражение *Cela ne m'intéresse pas* или ему подобное, но выбор глагола, относящегося к семантическому полюю пяти чувств, еще раз подтверждает весь колорит и специфику дискурса Жоржа Брассенса.

17. Je ne fais pourtant de tort à personne,

18. En n'écouter pas le clairon qui sonne

19. Mais les braves gens n'aiment pas que

20. L'on suive une autre route qu'eux,

21. Non les brav's gens n'aiment pas que

22. L'on suive une autre route qu'eux,

23. Tout le monde me montre au doigt

24. Sauf les manchots, ça va de soi.

«Manchots»: в конце этого второго стиха метафора относится к «одноруким». Но мы не находим связи с куплетом, который относится к глухоте. В связи с этим один из многих переводчиков и адаптеров Брассенса, Ральф Таухманн, заменил в немецкой версии, «manchots», протого эквивалента которого нет в немецком, на «sourds». Затем создается связь между «prêtent l'oreille», «les sourds», «le clairon qui sonne» и «la musique qui marche au pas».

По правде говоря, ссылка на глухоту является только поверхностной; на самом деле это антимиитаризм, ведь именно так относятся к «les braves gens» указывают пальцем, порой очерняют.

25. Quand j'croise un voleur malchanceux,

26. Poursuivi par un cul-terreux,

27. J'lance la patte et pourquoi le taire,

«Lance la patte»: Выставляет ногу, чтобы вор «croche-pied» или «croc-en-jambe», т.е. чтобы заставить его упасть.

28. Le cul-terreux s'retrouv' par terre.

«Le cul-terreux»: Это выражение переводится как «крестьянин». Слово «terreux» используется в данном случае, чтобы показать, что вор находится на своём месте, а именно «par terre». Очередной замечательный тонкий пример неповторимого дискурса Жоржа Брассенса.

29. Je ne fais pourtant de tort à personne,

30. En laissant courir les voleurs de pommes.

«Voleurs de pommes»: в традиционном фольклоре «voleurs de pommes» - это дети или цыгане, которые также известны как «voleurs de poules». Не забывайте, что католическая речь осуждает Адама и Еву как первых «voleurs

de rommes» в истории. Возможно, Брассенс сравнивает свой поступок с тем, как поступил сам Господь, он наказал виновного. Но почему-то люди всё равно его не любят и бросаются на него.

31. Mais les brav's gens n'aiment pas que

32. L'on suive une autre route qu'eux,

33. Non les brav's gens n'aiment pas que

34. L'on suive une autre route qu'eux,

35. Tout le monde se rue sur moi,

36. Sauf les culs-de-jatte, ça va de soi.

«Cul-de-jatte»: представляет собой круглую вазу без обода; но также в дополнение «cul-de-jatte» - это человек, лишенный ног или калека.

Метафора часто находится в одном семантическом поле, в данном случае - физическим недостаткам. И ссылки на остальную часть стиха здесь очевидны: «poursuivi», «la patte», «courir», «cul-terreux» et «culs-de-jatte».

37. Pas besoin d'être Jérémie,

«Jérémie»: Библейский пророк, чье предсказание подготовило еврейский народ к испытанию изгнанием. В общем, Иеремия немного передает пророк несчастья, плача. До такой степени, что «jérémiades» в конечном итоге приняли значение непрекращающихся причитаний, насильно внушаемыми и болезненными для слушателей. Пример: «Arrête un peu tes jérémiades, tu nous casses les pieds.»

38. Pour d'viner l'sort qui m'est promis,

39. S'ils trouv'nt une corde à leur goût,

«Corde à leur goût»: Буквально это означает «если они найдут какую-то причину». Также образ «corde» проходит сквозь весь куплет.

40. Ils me la passeront au cou,

41. Je ne fais pourtant de tort à personne,

42. En suivant les ch'mins qui n'mènent pas à Rome,

«Les chemins qui ne mènent pas à Rome»: Отсылка к пословице «tous les chemins mènent à Rome». Используя это известное выражение, Brassens показывает свое несоответствие, его отказ следовать по тому же пути, чтобы жить также, как и «braves gens», которые криво смотрят на тех, кто думает иначе, чем они сами.

43. Mais les brav's gens n'aiment pas que

44. L'on suive une autre route qu'eux,

45. Non les brav's gens n'aiment pas que

46. L'on suive une autre route qu'eux,

47. Tout l'mond' viendra me voir pendu,

«Tout l'mond' viendra me voir pendu»: не так давно зрелище «châtiment suprême» или «высшей меры наказания» (казнь осужденного) было публичным зрелищем и очень популярным. Также сквозь другие тексты прослеживается одержимость Brassens быть именно повешенным. Стоит лишь обратить внимание на тексты песен «Voir Le verger du Roi Louis», «La messe au pendu», «Le moyenâgeux», «Le grand chêne»

48. Sauf les aveugles, bien entendu.

«Aveugles»: Симметрия развернутой метафоры продолжается до последнего стиха. Это строчка, наверное, самая удивительная во всей песне. Конечно, сперва «bien entendu» воспринимается как устойчивое выражение. Но почему автор, придерживаясь выражения «ça va de soi» меняет его на «bien entendu». Только ли ради рифмы? Или за этим что-то кроется? Возможно это отсылка к тому, что у слепых лучше развиваются другие чувства, к примеру, слух. Или же это противопоставление всей песни, в которой многократно прослеживалась метафора отсутствия слуха.

Можно лишь догадываться. Но ясно одно – дискурс Жоржа Brassens неповторим. Его подача, метафоризм, стихосложение и стиль невозможно оставить без внимания.

2.2 Специфика дискурсных построений песни «SUPPLIQUE POUR ÊTRE ENTERRÉ À LA PLAGE DE SÈTE»

Во многих текстах Брассенс использует «consonne d'appui» или «согласную поддержку». Она основана не только на последней интонации рифмы, но и на последнем слоге.

Главным достоинством Брассенса является знание и реализация поэтических принципов: богатые рифмы (с поддержкой согласных), мужско-женский чередование и т. д. Среди шансонье он единственный, кто сделал это тонко и поэтически точно. Это не богатая рифма сама по себе удивительна. Это великая заслуга Брассенса: чтобы музыканты так влюбились в поэзию, а поэты влюбились в музыку.

Мы переходим, непосредственно, к анализу песни. Как было уже принято, строки буду пронумерованы.

1. La Camarde, qui ne m'a jamais pardonné

«Camard»: курносый, человек с плоским носом и раздавленным. Также слово «camard» приравнивается слову «mort»

2. D'avoir semé des fleurs dans les trous de son nez

«Trous de son nez»: Обратите внимание, как прекрасная игра слов с «camarde»: дословный смысл, вставить в большие дыры кривого носа цветы, и одновременно, как бы возложить цветы умершему. Также есть выражение «semer des fleurs sur la tombe de qqn», где последняя часть как раз-таки и была заменена на метафору. Без сомнения, заметна склонность Жоржа Брассенса к использованию слов семантического поля «смерть», делая его поэтичными.

3. Me poursuit d'un zèle imbécile.

4. Alors cerné de près par les enterrements,

5. J'ai cru bon de remettre à jour mon testament,

6. De me payer un codicille.

«Codicille»: Дополнение к завещанию, которое прописывается позже.

Традиционно «Codicille» называются стихотворения Франсуа Вийона, которые не вошли в «Le testament». Брассенс делает отсылку к Вийону. Брассенс уже написал песню под названием «Le testament». Поэтому логично, что он заявил, что хочет «*payer un codicille*». Более того, нам кажется, что он изначально планировал, что просьбу о похоронить на пляже Сет следует назвать «Le codicille». Качество дискурса Брассенса заключается в том, чтобы объединить в словах рифмы, которые не должны ассоциироваться ((*imbécile / codicille, pardonné / trous de nez, etc.*). Это добавляет силу стихотворению, которое удивляет рифмой, возникающей как сюрприз.

7. *Trempe dans l'encre bleue du Golfe du Lion,*

«Golfe du Lion»: Он находится на краю Средиземного моря. Синие чернила - это синее море, столь дорогое для Брассенса, и на краю которого он хочет отдохнуть.

8. *Trempe, trempe ta plume, ô mon vieux tabellion,*

«Tabellion» Два смысла:

1) Должностное лицо, ответственное за осуществление действий, протоколы которых составлялись нотариусами.

2) Государственный служащий, выступающий в качестве нотариуса в подчиненных юрисдикциях

В Римской империи, «tabellion» являлся нотариусом. Учитывая контекст, именно в этом смысле мы должны взять здесь слово, но с рассматривать его, как архаизм, что предаёт определенную ценность слову и дискурсу автора.

9. *Et, de ta plus belle écriture,*

10. *Note ce qu'il faudrait qu'il advînt de mon corps,*

«Advînt»: Сослагательное наклонение обосновывается предыдущим условным, и мы наблюдаем обычное правило согласования времен. Следует

отметить, что люди юга Франции дольше всех употребляли «*passé simple*» и «*l'imparfait du subjonctif*».

11. Lorsque mon âme et lui ne seront plus d'accord

12. Que sur un seul point : la rupture.

Здесь мы видим наличие двух точек «:». Как прекрасно автор сочетает пунктуацию со словами. Используя «:», автор дает нам прочувствовать «*la rupture*»

13. Quand mon âme aura pris son vol à l'horizon

«*Prendre son vol*»: Эта фраза имеет двойной смысл: «*s'envoler*» и «*améliorer sa position, sa situation*». Эта строфа выполняет именно «*rupture*» заявленный в предшествующей строфе. Душа летит к горизонту, и вся остальная часть песни будет касаться только тела и эха хороших моментов физической жизни и человеческих радостей.

14. Vers celles de Gavroche et de Mimi Pinson,

«*Gavroche*» персонаж Виктора Гюго «*Отверженные*»: Парижский беспризорник, поющий озорные песни, он умер на баррикадах восстания 1832.

«*Mimi Pinson*»: Аккордеонист, который создает скандал в «*Le coeur sur la main*», комедия Андре Бертомие, изданная в 1948 году.

«*Celles*»: Нельзя игнорировать то, что «*Celles*» употреблено во множественном числе, но слушатель может слышать это в единственном числе. Особенно интересно, что двусмысленность все же воспринимается в единственном числе и подразумевает наличие единого глобального образа, провокационного певца, в котором просто смешались Гаврош, Мими Пинсон, Brassens. Во всяком случае, если это множественное число, то можно сказать, что Brassens проектирует рай как пантеон провокационных певцов.

15. Celles des titis, des grisettes,

«Grisette»: Молодая девушка скромного состояния, обычный рабочий класс

16. Que vers le sol natal mon corps soit ramené

17. Dans un sleeping du «Paris-Méditerranée»

«Sleepin»: это «train-couchettes» т.е. ночной поезд.

«Sleeping du Paris-Méditerranée»: Можно задаться вопросом, почему похороны должны быть в ночном поезде? с английского «sleeping» переводится как сон. Неужели это аллюзия на «последний сон»? Англицизмы у Жоржа Брассенса редки, но все же иногда он использовал английские выражения, подчеркивая их экзотичность.

18. Terminus en gare de Sète.

Неудивительно, что поезд идет до станции города Sète, ведь это место рождения Жоржа Брассенса, его родной город.

19. Mon caveau de famille, hélas, n'est pas tout neuf.

20. Vulgairement parlant il est plein comme un oeuf

21. Et, d'ici que quelqu'un n'en sorte,

22. Il risque de se faire tard et je ne peux

23. Dire à ces braves gens : «Poussez vous donc un peu !

«braves gens»: в первой части второй главы мы не раз встречали выражение «braves gens», разбирая песню «La mauvaise reputation», но здесь мы прослеживаем отличие: фраза «braves gens» в песне «La mauvaise reputation» была наполнена иронии, в данной песне иронии нет.

24. Place aux jeunes !» en quelque sorte.

«Place aux jeunes»: Брассенс понимает, что время скоротечно, и нынешние певцы и поэты вскоре перестанут существовать, и следует дать дорогу молодым, даже если для этого придется «se pousser».

25. Juste au bord de la mer, à deux pas des flots bleus,

26. Creusez, si c'est possible, un petit trou moelleux,

27. Une bonne petite niche,

28. Auprès de mes amis d'enfance, les dauphins,

«Mes amis d'enfance»: Брассенс, был хорошим пловцом. Поэтому ему часто приходилось плавать со своими друзьями в Средиземном море, где случалось, они встречали дельфинов. При этом «Les dauphins» было официальным названием команды пловцов из города Сет. Также стоит обратить внимание, что дельфин расположен на гербе города Сет.

29. Le long de cette grève où le sable est si fin,

«Grève»: пологий пляж, служил речным портом для разгрузки

пшеницы и дерева. Использование этого слова - поэтический приём, можно даже сказать, противоречие в строке, потому что «grève» должен быть сделан из гравия и без песка, тем более мелкого.

30. Sur la plage de la Corniche.

31. C'est une plage ou même, à ses moments furieux,

32. Neptune ne se prend jamais trop au sérieux,

33. Où, quand un bateau fait naufrage,

34. Le capitaine crie : «Je suis le maître à bord !

35. Sauve qui peut ! Le vin et le pastis d'abord !

«Le vin et le pastis d'abord»: Прозрачный намек на фразу «Les femmes et les enfants d'abord!», используемый во время кораблекрушений. Парафраза «Les femmes et les enfants d'abord!» также является намеком на «Corpains d'abord», еще одну парافразу.

36. Chacun sa bonbonne et courage !»

37. Et c'est là que jadis, à quinze ans révolus,

38. À l'âge où s'amuser tout seul ne suffit plus,

39. Je connus la prime amourette.

«Prime»: Здесь мы видим, как автор опять употребляет архаизм или литературный вариант слова «première».

40. Auprès d'une sirène, une femme-poisson,

«Femme-poisson»: Следует отметить, что Чарльз Тренет написал песню под названием «Le fils de la femme-poisson», возможно, это дань уважения или воспоминания со стороны Брассенса. Чтобы сделать акцент автор использует синонимы, женщина-рыба является ни больше, ни меньше, чем сиреной, которой никто не может противостоять.

41. Je reçus de l'amour la première leçon,

«Leçon»: Слово имеет здесь двойное значение:

1) Советы, правила поведения, которые даются человеку.

2) Полезные знания, которые можно извлечь из чего-то, в особенности ошибки, неудачи.

42. Avalai la première arête.

«Avalai»: Брассенс играет со значением этой фразы. Он сохраняет для этого глагола *passé simple*, что позволяет нам думать, что «avalai la première arête» - это повторение «recevoir de l'amour la première leçon», а не то, что «avalier la première arête» является первым уроком. И он покрывает тенью сомнения, что же такое первый урок любви.

Трудно поверить, но эмоциональную окраску придает грамматический фактор. Автор неожиданно стал использовать *passé simple*. Причем в обоих случаях. Что же автор хотел сказать? Давность его первой любви? Или же подчеркнуть параллельность событий и что одно выражение просто является парафразой другого? С одной стороны, простой способ, придаёт такую невообразимую глубину строкам. Это и есть тот неповторимый дискурс Жоржа Брассенса. Ссылка на сирену может относиться к «Одиссее», где Гомер изображает сирен с приятным и убийственным вокалом. Проблема в том, что сирена Брассенса не поют. Но возможно слово «leçon» и есть отсылка к пению. Автор услышал пение, которое вторило ему, и он пошёл за ним, получив урок на всю жизнь.

43. Déférence gardée envers Paul Valéry,

44. Moi, l'humble troubadour, sur lui je renchéris,

«Moi, l'humble troubadour»: Брассенс в первую очередь открылся для поэзии (начиная с третьего класса и благодаря профессору литературы Альфонсу Боннафе). Во всем смирении и, возможно, даже с воспоминанием об его первых устремлениях, поэтических «притязаниях», Брассенс следит (возможно, бессознательно) свое путешествие от поэзии к песне, которая ее раскрыла. Следует отметить, что Брассенс правильно использует термин «troubadour» здесь. Действительно, трубадуры не были жонглерами или менестрелями, а поэтами-песенниками. Трубадуры, не очень обеспокоенные мнением Церкви, не стеснялись завершить свои отношения с «Leur Dame», антиконформисты, как Брассенс в свое время.

45. Le bon maître me le pardonne,

46. Et qu'au moins, si ses vers valent mieux que les miens,

«Vers»: Бесподобная игра слов. Что же автор имеет здесь ввиду? Этот вопрос задают «les vers» этой строфы (тема которой - и поэзия, и смерть). Что же то единственное: «стих», поэзия или «червь», который грызет трупы?

На наш взгляд, эти два значения сосуществуют. Поэт или нет, это не имеет значения для червей на кладбище. Брассенс снова разрушает один из вводящих в заблуждение мифов цивилизации: что поэт имеет большую ценность, чем любой другой человек.

47. Mon cimetière soit plus marin que le sien,

«Cimetière marin»: это очередная игра слов «Cimetière marin» - это название кладбища, в котором Paul Valéry был похоронен в Сете. Ко всему прочему, это название самого известного его стихотворения. В Сете есть два кладбища. Так называемое морское кладбище называется «Saint Charles», где покоится Paul Valéry. Брассенс похоронен на кладбище «Le Ру», кладбище бедных. С кладбища «Le Ру» мы также видим море.

48. Et n'en déplaît aux autochtones.

«Autochtones»: нам кажется, здесь Брассенс ссылается на местную буржуазию, которая похоронила его семью в роскошных захоронениях,

таким образом разоблачая богатство семьи для всех. Его могила-противоположность – коллективна и очень скромна. Более того, «богатые» были похоронены на кладбище Святого Чарльза.

Следует вернуться к более раннему анализу этого стиха. 43 строка гласит «*Déférence gardée envers Paul Valéry*» показывает определенное уважение к Жоржа Брассенса к Полю Валери. Это также встречается в стихе 44 «*Moi, l'humble troubadour, sur lui je renchéris*», где глагол для «*renchérir*» имеет очень большое значение. Действительно, Поль выгравировал свое имя в истории Сета по качеству своих стихов, и Жорж Брассенс не может надеяться превзойти «*le bon maître*», это мы наблюдаем в строках 45 и 46, поэтому он выгравировал свое имя в истории Сета оригинальностью, отсюда сравнение в строке 47. Все это приводит нас к стиху 48 «*Et n'en déplaise aux autochtones*». Возможно, факт подъема Поля не понравился буржуа, так как это было дикостью, что ребенок народа может выгравировать свое имя в истории города.

49. *Cette tombe en sandwich entre le ciel et l'eau,*

«*Sandwich*»: очередное английское слово в этом тексте и новая ссылка на пищу после «*avalé la première arête*» и «*évoqué un oeuf*».

50. *Ne donnera pas une ombre triste au tableau,*

51. *Mais un charme indéfinissable.*

52. *Les baigneuses s'en serviront de paravent*

53. *Pour changer de tenue, et les petits enfants*

54. *Diront : «Chouette, un château de sable !»*

55. *Est-ce trop demander...? Sur mon petit lopin*

56. *Plantez, je vous en prie, une espèce de pin*

«*Plantez un pin*»: Жорж Брассенс похоронен в Сете на кладбище «*Le Ру*» (по прозвищу «кладбище бедных»), которое муниципалитет засаживал соснами. Нельзя не отметить, что Брассенс относится к стихотворению Мюссе: «*Mes chers amis, quand je mourrai, Plantez un saule au cimetière*»

57. Pin parasol, de préférence,

«Pin parasol»: Именно это будет являться неким оазисом для автора, убежищем для мечты, для сна. После, сосна была высажена возле гробницы Брассенса, на кладбище Сет. И нельзя не отметить прекрасно завуалированную метафору. Все мы понимаем, что разговор идет о вечном покое, а что лучше, чем зонтик для тех, кто «лежит» на пляже на юге.

58. Qui saura prémunir contre l'insolation

59. Les bons amis venus fair' sur ma concession

60. D'affectueuses révérences.

61. Tantôt venant d'Espagne, et tantôt d'Italie,

62. Tout chargés de parfums, de musiques jolies,

63. Le mistral et la tramontane

«Mistral»: Слово связано с балансом воздушных масс, одним жарким, на Лазурном берегу, другим холодным, в Ландах. Мистраль обходит Центральный массив к северу, а затем пролегает через Лион, вниз по долине Роны, что приводит к ускорению воздушных масс. Прибыв в Средиземное море (в устье Рона), он рассеивается в трех направлениях: к югу, к востоку (Лазурный берег) и к западу (Сет).

«Tramontane» - это ветер вдоль Пиренеев, к югу от Центрального массива. Таким образом, даже если эти два ветра проходят мимо цитируемых стран, с научной точки зрения, то для людей ветра приходят один с Запада (Испания), другой с Востока (Италия). Следовательно, это метафора: «mistral» с Италии приносит «villanelle», и «tramontane» с Испании приносит «fandango».

64. Sur mon dernier sommeil verseront les échos

65. De villanelle un jour, un jour de fandango,

«Villanelle»: это слово имеет два значения:

1. Полифоническая композиция популярного персонажа из Неаполя, популярная в пятнадцатом и шестнадцатом веках.

2. Пастырская и популярная песня, в виде стихотворения фиксированной формы, состоящего из нечетного количества терций и заканчивающегося четверостишием

«Fandango»: танцевальные мелодии с живым ритмом с гитарным сопровождением и кастаньетами. На испанском языке «fandango» также является определением для сильного шума.

66. De tarantelle, de sardane...

«Tarantelle»: это быстрый танец и один из стилей танца в Италии.

«Sardana»: Стиль танца в кругу, популярный в Каталонии.

Брассенс всегда знал, что является частью этой латинской, средиземноморской и окситанской культуры. Но это не помешало ему также купить дом в Бретани.

67. Et quand, prenant ma butte en guise d'oreiller,

68. Une ondine viendra gentiment sommeiller

«Ondine»: это русалка, нимфа вод, которая обычно стремится воплотиться в человека в кельтских и германских мифах.

69. Avec moins que rien de costume,

70. J'en demande pardon par avance à Jésus,

«J'en demande pardon par avance à Jésus»: очень деликатный поступок, который немного удивительно видеть от атеиста. Это то, что он по-прежнему является его крестом, который «s'y couche un peu dessus», и этот крест - это символ мучения Иисуса. Брассенс извинился за это довольно случайное использование сильного христианского символа.

71. Si l'ombre de ma croix s'y couche un peu dessus

72. Pour un petit bonheur posthume.

«Petit bonheur posthume»: это название одного из альбомов Жоржа Брассенса, одна из самых красивых его работ. Эти строки очень тяжело проанализировать, так как в эти несколько строк вложено так же много смысла и глубины, как чуть ли не во всю песню. В этом и есть очередная

прелесть дискурса Жоржа Брассенса. Пару строк могут показать невероятную глубину мысли и своими загадочными тропами завести нас далеко в глушь мыслей автора и наших мыслей.

73. *Pauvres rois pharaons ! Pauvre Napoléon !*

74. *Pauvres grands disparus gisant au Panthéon !*

«Panthéon»: с греческого «pan» - все, и «theos» = бог.

1) Храм, что греки и римляне, посвященные всем своим богам

2) Памятник, который держит тело выдающихся людей народа

Памятник Пантеона в Париже, на горе Сент-Женевьев, построен в 1790 Жан-Батистом Рондлетом. Это была церковь, посвященная святому покровителю Парижа. Революция сделала его храмом для гробниц великих людей и дала ему имя Пантеон. Вероятно, это намек на холодный (камень, мрамор, без тепла, огня...) и мрачный характер, вечное молчание, отсутствие веселья, отдаленность, одиночество великих людей этого мира.

Брассенс заканчивает свою песню, как стихотворение, умным перерождением, которое раздувается с воскрешением «великого исчезнувшего».

75. *Pauvres cendres de conséquence!*

«Cendres de conséquence»: Вывод выражения «Gens de conséquence», что означало лиц, обладающих властью или навыками межличностного общения, все вещи, очевидно, потеряны в их прахе в Пантеоне.

76. *Vous envierez un peu l'éternel estivant,*

77. *Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant,*

78. *Qui passe sa mort en vacances...*

79. *Vous envierez un peu l'éternel estivant Tribute*

80. *Qui fait du pédalo sur la vague en rêvant*

81. *Qui passe sa mort en vacances...*

«Qui passe sa mort en vacances»: вероятно это отсылка к книге «La marguerite et le chrysanthème», где автор Pierre Berruer пишет следующее: «Qui

fait du pédalo en rêvant qu'il passe sa mort en vacances» («Кто заставляет pedalную лодку мечтать о том, что она встретит смерть свою в отпуске»)

2.3 Дискурс и языковые структуры песни «LES DEUX ONCLES»

В 1964 году, спустя двадцать лет после освобождения, Брассенс вызывает этой песней большой шум! Хотелось бы отметить грусть, которую чувствуешь, слушая «Les deux oncles». Услышав, как он поет «Moi, qui n'aimais personne, eh bien! je vis encor.» сразу сомневаешься: неужели это написал сам Жорж Брассенс? Но за поверхностной крайне печальной оболочкой кроется еще и нечто более глубокое. Песня явно выбивается из репертуара. Возникает вопрос: может ли песня быть не совсем ироничной, особенно когда, вместо того чтобы выступать за национальное примирение, Брассенс сожалеет о нестабильности национальных интересов, людей, которые убивают за идеи, но которые не стесняются вести дела с их злейшим врагом?

Эта песня — это крик Брассенса, крик о том, что пришло время перевернуть страницу. Он ссылается на своих современников, которые все еще живут в прошлом и судят о людях абсолютно неверно. Брассенс не говорит здесь о Второй мировой войне, а о восстановлении после нее, о послевоенной Франции. И он упоминает «три Франции»: два спорящих дядьки (которые говорят о войне в мирное время, тем самым продлевая борьбу, навязываемую внешним миром) и племянник в середине (который представляет большинство: граждан Франции). И это ключевой момент этой замечательной песни, несмотря на некоторые детали могут быть менее счастливым: Брассенс пытается вернуть двух дядюшек в лоно французской гражданской семьи, которая и является образом самой Франции.

И снова мы возвращаемся к прекрасным строфам Жоржа Брассанса, которые буду пронумерованы для удобства анализа неповторимого дискурса одного из талантливейших бардов планеты.

1. C'était l'oncle Martin, c'était l'oncle Gaston

«Martin»: Имя распространено среди англо-американцев, а «Gaston» используется специально для рифмы

2. L'un aimait les Tommies, l'autre aimait les Teutons.

«Tommies»: Крайне интересно, что это прозвище, данное английским солдатам с 1-й мировой войны.

«Teutons»: Название жителей региона Древней Германии, т.е. идет отсылка на немцев.

Можем также добавить, что «Teutons», следует «Tommies», и тоже принимают уменьшительно-ласкательное значение и избегают прямого обозначения.

3. Chacun, pour ses amis, tous les deux ils sont morts,

«Pour ses amis»: Брассенс резюмирует здесь Вторую мировую войну и конфликт между англосаксами и немцами. Французы, которые сражались, как дяди, должны были выбрать один из лагерей, чтобы просто поддерживать его, что являлось очень странной и неоднозначной позицией в войне.

4. Moi, qui n'aimais personne, eh bien ! je vis encor. человек

«Personne»: Парадокс души Жоржа, который всю свою жизнь поет про любовь! Должно быть понятно, что он не любил ни идей Томми, ни идей Тевтонов. Это слово относится к «amis» в предыдущей строке. Брассенс отделяет себя от тех, кто любит друг друга, говоря «Moi, qui n'avais pas ce genre d'amitié, eh bien, je vis encore», что не имеет ничего общего с любовью к человеку.

5. Maintenant, chers tontons, que les temps ont coulé,

«Les temps ont coulé» Классическая метафора.

6. Que vos veuves de guerre ont enfin convolé,

«Convoler»: вдовы, которая оплакивали погибших, они снова вышли замуж.

7. Que l'on a requinqué, dans le ciel de Verdun,

«Requiquer»: переводится как «воспрять духом, что придаёт силы. Но «quinquer» также является масляной лампой, благодаря конверсии мы получаем глагол, который может означать, что лампа способна зажечь звезды.

8. Les étoiles ternies du maréchal Pétain,

«Les étoiles»: На его кепи, его посохе и его эполетах, у маршала семь звезд. Маршал Петен был провозглашён национальным собранием в городе 10 июля 1940 года «главой Французского государства» и наделён диктаторскими полномочиями: ему были переданы права всех ветвей власти упразднённой Третьей Республики. В дальнейшем он издавал указы с этим титулом, к которому был присоединён маршалский. В августе 1944 года, при приближении союзников и сил Сопротивления, Петен и его правительство были насильно эвакуированы немцами в Баден-Вюртемберг, в замок Зигмаринген. Там они были взяты весной 1945 года союзниками в плен и препровождены в Париж, где преданы верховному суду, открывшемуся уже в июле.

На суде Петен заявил, что всегда был сторонником Сопротивления, что ничего не имел даже против де Голля, что защищал Францию от оккупантов, что судить его должен весь французский народ, а не верховный суд и т. п., и потому отказался отвечать на вопросы, предложенные ему судом. Несмотря на это, было решено продолжать процесс, ограничившись допросом свидетелей и экспертов и прениями защиты и обвинения.

Подсудимый был признан виновным в государственной измене и военных преступлениях, за что приговорён к преданию смертной казни через расстрел, общественному бесчестию и конфискации всего имущества.

9. Maintenant que vos controverses se sont tues,

10. Qu'on s'est bien partagé les cordes des pendus,

«Pendus»: Аллюзия на Нюрнбергский процесс (1945-1946), в котором были осуждены двадцать четыре нацистских лидера. Двенадцать были приговорены к повешению.

«Les cordes des pendus»: Аллюзия здесь на «традицию» повешения, которая хотела, чтобы толпа разделила в качестве счастливого талисмана веревку, которая использовалась для исполнения казни. Здесь Брассенс указывает на период, следующий за освобождением, когда многие дела были быстро урегулированы, а виновных сразу приговаривали к казни без дальнейшего судебного разбирательства. Брассенс часто ссылается на легенду, что веревка приносит удачу.

11. Maintenant que John Bull nous boude, maintenant,

«John Bull»: прозвище, данное англичанам, часто грубым и сварливым. Также это британский эквивалент американского «дяди Сэма»,

12. Que c'en est fini des querelles d'Allemand,

«Querelles d'Allemand»: Ссора без причины иначе - недобросовестная. Фраза датируется шестнадцатым веком, немецкие князья Святой империи ценили своим прерогативам и не выносили посягательств, следовательно, возникали ссоры.

Можно также отметить здесь двойное значение: как мы уже сказали, ссоры без фундамента (устойчивое выражение) и ссылка на исторические события (три войны, противостояния Франции и Германии)

John Bull et les «querelles d'Allemands»: В 1964 году де Голль закрыл дверь Общего рынка (ЕЭС) для англичан, он чувствовал, что Альбион был «тройным коньком американцев», отсюда и сумасшествие Джона Булла. С другой стороны, он проповедовал «примирение» с Германией на одном и том же Общем рынке, отсюда и конец ссор.

13. Que vos fill's et vos fils vont, la main dans la main,

14. Faire l'amour ensemble et l'Europ' de demain,

«Ensemble et l'Europe»: В 1964 году это были ЕЭС, Европейское экономическое сообщество, союз из 6 стран, Бенилюкс (Бельгия, Нидерланды, Люксембург), Италия, но особенно Германия в лице Аденауэра и Франция в лице де Голля.

15. Qu'ils se soucient de vos batailles presque autant

16. Que l'on se souciait des guerres de Cent Ans,

«Guerres»: Столетняя война, состоящая из бесчисленных сражений (что оправдывает множественное число), противостояние англичанам и французам после династической ссоры 1328 года, когда Карл IV умер, являясь последним прямым наследником престола.

Фактически, этот период, который длился более ста лет, имел единство (воля двух королевских семей, чтобы сохранить или взять трон Франции), множественное число не обязательно, но используется, так как в этот период происходило много событий, например, время Великой чумы.

17. On peut vous l'avouer, maintenant, chers tontons,

18. Vous l'ami des Tommies, vous l'ami des Teutons,

19. Que, de vos vérités, vos contrevérités,

20. Tout le monde s'en fiche à l'unanimité.

«S'en fiche à l'unanimité» Всю песню он рассказывает о «ссорах» и «спорах» между англичанами и немцами. Здесь мы видим, что, наконец, сегодня все согласны с тем, что война окончена. Как правило, единогласность является результатом голосования. У Brassens в его манере отображено всё поэтично и приятно, поскольку это не добровольный выбор, а голосование, равнодушие, которое единодушно.

21. De vos épurations, vos collaborations,

22. Vos abominations et vos désolations,

«Abominations et desolations»: Со стороны Гастона, еврейский геноцид, рабство славян. Со стороны Мартина, взрывы Дрездена, Хиросимы.

«L'abomination de la désolation»: Библейская картина часто используется пророком Даниилом и указывает на полный распад еврейской веры, например, когда Антиох Епифан пожертвовал Юпитером Олимпом в Иерусалимском храме. Также выражение используется и в наши дни: «Les dernières vacances en Bretagne, ça a été l'abomination de la désolation: quinze jours de pluie non-stop!»

23. De vos plats de choucroute et vos tasses de thé,

«Thé, choucroute»: Если чай, несомненно, связан с английскими традициями, квашеная капуста блюдо больше эльзасское, чем немецкое. Тем не менее, это признак «немецкости».

24. Tout le monde s'en fiche à l'unanimité.

25. En dépit de ces souvenirs qu'on commémore,

«Souvenirs qu'on commémore»: Здесь есть омофония: «souvenirs consomme mes morts». Аллюзия на пропаганду мести, которая породила Первую мировую войну.

26. Des flammes qu'on ranime aux monuments aux Morts,

«Monuments aux morts»: Именно после войны 1870 года практика зажения огня памяти распространилась, чтобы почтить в родных краях солдат, погибших в огне. Поскольку война была ответственна за смерть полутора миллионов солдат, все деревни хотели почитать своих детей, «убитых на поле чести» этими стелами, иногда произведениями великих скульпторов.

Вечное пламя – это символ, хотя единственное реальное находится под Триумфальной аркой.

27. Des vainqueurs, des vaincus, des autres et de vous,,

«Des vainqueurs, des vaincus»: Этот стих иллюстрирует глубокую диалектику Брассенса, представленную в виде парадокса. Он добавляет к враждебным сторонам (завоевателям - побежденным) «других» (великая середина между двумя концами общего масштаба, которая является

человеческим масштабом), добавляя даже дядю, завуалировав его под «vous», поскольку четвертый элемент не имеет место во всем этом масштабе. Слушателю крайне непросто понять, что же закладывает автор под тем или иным выражением, но как сказал Гете о поэзии: «Все, что лирично, должно быть необоснованным в деталях и очень разумно в целом».

28. *Révérance parler, tout le monde s'en fout.*

«*Révérance parler*»: сокращение от «*pour parler avec révérence*», т.е. с уважением.

29. *La vie, comme dit l'autre, a repris tous ses droits.*

30. *Elles ne font plus beaucoup d'ombre, vos deux croix,*

«*Faire de l'ombre*»: Чтобы затенять кого-то, нужно раздражать его, беспокоить его. Тень креста - это еще один образ, который Жорж Брассенс использовал, среди прочего, в мольбе, чтобы его похоронили на пляже Сет. И снова он сзывает два изображения здесь, чтобы получить плотную и укороченную метафору: *Vos deux croix ne dérangent plus personne car on vous a oubliés.*

«*Deux croix*»: Этими двумя крестами могли быть также Свастика и Крест Лотарингии.

31. *Et, petit à petit, vous voilà devenus,*

32. *L'Arc de Triomphe en moins, des soldats inconnus.*

«*Soldats inconnus*» Неизвестный солдат был выбран из неопознанных тел французских солдат, павших во время битвы при Вердене (1916). Он был торжественно перенесен под Триумфальной аркой 11 ноября 1920 года. С тех пор его пламя возрождается каждый день группами ветеранов.

Два дяди не могут претендовать на эту честь: они не отдыхают под Аркой, и если они становятся неизвестными, то это потому, что они забыты.

Это похоже на критику военного поминовения, основанную на произволе уникальной и символической памяти неизвестного солдата,

благодаря которой абсурдная слава смерти в бою отмечается больше, чем память о реальных людях.

33. Maintenant, j'en suis sûr, chers malheureux tontons,

34. Vous, l'ami des Tommies, vous, l'ami des Teutons,

35. Si vous aviez vécu, si vous étiez ici,

36. C'est vous qui chanteriez la chanson que voici,

37. Chanteriez, en trinquant ensemble à vos santés,

38. Qu'il est fou de perdre la vie pour des idées,

«Mourir pour des idées» Тема, дорогая Брассенсу, которую он снова поднимает в одноименной песне в 1972 году «Mourir pour des idées»

39. Des idées comme ça, qui viennent et qui font

40. Trois petits tours, trois petits morts, et puis s'en vont,

«Trois petits tours»: Детские рифмы для очень маленьких детей:

«Ainsi font font font

Les petites marionnettes

Ainsi font font font

Trois petits tours et puis s'en vont»

Пойте, удерживая обе руки вертикально и поворачивая запястья. Посмотрите на голову ребенка, это часто стоит того.

«Trois petits morts»: Ссылка на рифму, очевидно, делает «идеи», за которые умерли еще более ребяческими и смешными.

41. Qu'aucune idée sur terre est digne d'un trépas,

«Trépas»: Жак Брель пел еще в 1955 году:

«Aucun rêve jamais Ne mérite une guerre»

42. Qu'il faut laisser ce rôle à ceux qui n'en ont pas,

«Idée / trépas // ce rôle / n'en ont pas»: в великой традиции классической риторики Брассенс использует хиазм, чтобы подчеркнуть идеологический тупик военных деятелей, и особенно демонстрировать буквальную игру рассуждений. Хиазм – риторическая фигура, заключающаяся в

крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов. Например, фраза К. С. Станиславского: «Умейте любить искусство в себе, а не себя в искусстве».

43. Que prendre, sur-le-champ, l'ennemi comme il vient,

«Sur-le-champ» В истинном смысле: на поле битвы. Также выражение приближается к значению «prendre sur le champ» или «exécuter sur le champ», немедленно, без другой формы процесса.

44. C'est de la bouillie pour les chats et pour les chiens,

«Bouillie»: Каша для кошек, собак. Представляет собой бесформенную вещь и, более конкретно, путаную и непонятную речь. Фраза не говорит о собаках, Брассенс, любит кошек и собак. Фразой «bouillie» он описывает мертвых солдат на поле битвы, которые, как бы отвратно это ни было, являлись кормом для собак.

45. Qu'au lieu de mettre en joue quelque vague ennemi,

46. Mieux vaut attendre un peu qu'on le change en ami,

47. Mieux vaut tourner sept fois sa crosse dans la main,

«Tourner sept fois»: Это крылатое выражение, которое означает «семь раз повернуть язык во рту. прежде чем говорить». Также наблюдается пересечение с другим выражением «mettre la crosse en l'air», отказывался сражаться. Возможно, здесь есть косвенный намек на мятежников 1916 года, которые также часто платили своей жизнью своим отказом сражаться.

48. Mieux vaut toujours remettre une salve à demain,

«Salve»: Это одновременная разрядка огнестрельного оружия, залп. Он использовался в боевых действиях до 18-го века. Залп больше используется в наши дни только в проявлениях радости (в этом случае мы стреляем в воздух) и расстрельных отрядов. Больше, чем подавление мятежей 1917 года («Les deux oncle», это Вторая мировая война), песня напоминает выстрелы оккупации и очищение.

«Remettre une salve à demain»: игра со знакомой фразой «ne jamais remettre au lendemain ce qu'on peut faire le jour même».

49. Que les seuls généraux qu'on doit suivre aux talons,

50. Ce sont les généraux des p'tits soldats de plomb.

«Soldats de plomb»: Это всем нам знакомые оловянные (свинцовые) солдатики из детства. Должны ли мы понять, что Брассенс скептически относится к военным играм маленьких мальчиков, так как это насилие врожденное, но в тоже время он хочет, чтобы война ограничивалась играми.

Стилистический процесс, направленный на высмеивание офицеров, сводя их к игрушкам (свинцовым солдатам), ассимилируя их к чему-то маленькому, наконец, к чему-то манипулируемому - вопреки тому, что эти военные считают.

51. Ainsi, chanteriez-vous tous les deux en suivant

52. Malbrough qui va-t-en guerre au pays des enfants.

«Malbrough»: «Malbrough s'en va-t-en guerre, mironton mironton mirontaine!». Знаменитая детская песня, датируемая 1722 годом, созданная после смерти английского генерала, герцога Мальборо. На той же мелодии англосаксы поют: «he's a jolly good fellow».

53. Ô vous, qui prenez aujourd'hui la clé des cieux,

«Clé des cieux»: Обычная метафора для Брассенса. Первоначальная версия, конечно, «prendre la clé des champs», чтобы убежать. Побег окончательный, и это смерть.

54. Vous, les heureux coquins qui, ce soir, verrez Dieu,

«Heureux coquins» Оксюморон: если вы изгои (нечестный, лживый, вор), вы вряд ли будете счастливы, достойны войти в рай и познакомиться с Богом.

Это предложение относится к Евангелию. В момент распятия один из воров сказал Иисусу: «Господи, подумай обо мне, когда ты в своем царстве».

Иисус отвечает ему: «Истинно вам говорю: сегодня вы будете со мной в раю».

55. Quand vous rencontrerez mes deux oncles, là-bas,

«Mes»: Впервые два дяди стали «моими» двумя дядями. Описание становится идентификацией.

56. Offrez-leur de ma part ces «Ne m'oubliez pas»,

«Ne m'oubliez pas» Выражение, обозначающее цветы незабудки, на французском, английском и немецком языках.

57. Ces deux myosotis fleuris dans mon jardin

«Mon»: Процесс идентификации продолжается: это не только мои двое дядей, но и мой сад, в котором вырастут две незабудки.

«Myosotis»: Во время Второй мировой войны масоны (по крайней мере, в Англии) носили незабудки вместо традиционных символов, чтобы скрыться от нацистов. Таким образом, несмотря на то, что один дядя выбрал немцев, а другой англичан, они действительно разделяли общие духовные ценности, которые служат иллюстрацией бесполезности войны между ними. Кроме того, они были бы преследованы немцами как масоны независимо от их национальности, делая войну между двумя дядями еще более бесполезной.

58. Un p'tit forget me not pour mon oncle Martin,

59. Un p'tit vergiss mein nicht pour mon oncle Gaston,

«Forget me not, vergiss' mein nicht» Это название, данное незабудкам на английском и немецком языках

60. Pauvre ami des Tommies, pauvre ami des Teutons...

«Pauvre»: Давайте не будем забывать, что Брассенс - Лангедок. В «Окситанском» термин «pauvre», приписываемый имени мертвого человека, является эквивалентом «feu» или «покойника»

2.4. ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Жорж Брассенс как никто другой может показать все краски песенного языка французской лингвокультуры. Каждое его предложение несет смысл, все его песни основаны на четко сформированном мнении о мире и на жизненном опыте. Его дискурс неповторим и уникален.

Песенный дискурс – это сложная система с множеством элементов, объединенных между собой, находящихся в постоянном взаимодействии. И Жорж Брассенс раскрывает эту систему во всем ее многообразии.

При изучении лингвосемантических особенностей дискурса Жоржа Брассенса, юбыло определено, что главным достоинством Брассенса является знание и реализация поэтических принципов: богатые рифмы (с поддержкой согласных), мужско-женский чередование и т. д. Поэтому он свободно играет с рифмами, как в строчках «Mais les brav's gens n'aiment pas que/ L'on suive une autre route qu'eux», где акцент делается на «que», хотя в соответствии с французским языком акцента на служебной части речи «que» быть не должно.

Автор крайне начитан, и мы это часто замечаем, например, строка «De me payer un codicille». Традиционно «Codicille» называются стихотворения Франсуа Вийона, которые не вошли в «Le testament». Брассенс делает отсылку к Вийону. Брассенс уже написал песню под названием «Le testament».

Бард затрагивает множество тем в своих песнях: дружба, любовь, война, смерть и многие другие. Лучшим примером является фраза «Avalai la première arête». Брассенс играет со значением этой фразы. Он сохраняет для глагола *passé simple*, что позволяет нам думать, что «avalai la première arête» - это повторение «recevoir de l'amour la première leçon», а не то, что «avalier la première arête» является первым уроком. И он покрывает тенью сомнения, что же такое первый урок любви. Трудно поверить, но эмоциональную

окраску придает грамматический фактор. Автор неожиданно стал использовать *passé simple*. Причем в обоих случаях. Что же автор хотел сказать? Давность его первой любви? Или же подчеркнуть параллельность событий и что одно выражение просто является парафразой другого? Такой с виду простой способ, придаёт невообразимую глубину строкам.

Строка «*Les chemins qui ne mènent pas à Rome*»- это отсылка к пословице «*tous les chemins mènent à Rome*». Используя это известное выражение, Брассенс показывает свое несоответствие, его отказ следовать по тому же пути, что и все.

Ссылки к пословицам и крылатым выражениям, собственные рифмы, множество разнообразных стилистических приемов все сильнее погружают нас в лингвокультуру французского языка. Но погружают не просто, а сквозь песню, сквозь бурю эмоций, сквозь прекрасное исполнение и мелодичное звучание, сквозь глубочайший и осмысленный текст. Это и есть главная особенность песенного дискурса. Благодаря песне создается особая связь между агентами этой своеобразной коммуникации. Мы погружаемся в особую среду и имеем возможность из множества песен выбрать контекст, который вам ближе всего.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование особенностей французской лингвокультуры в рамках дискурса Жоржа Брассенса проводилось на основе анализа творчества французского барда.

При обобщении результатов проведённого исследования было выявлено, что понятие «дискурс» имеет множество интерпретаций. Мы разделяем в данном плане мнение П. Серио, который акцентирует внимание на 8 смыслах термина «дискурс» [Серио, 1999]. Дискурс это:

- эквивалент определения «речь», т.е. каждое определенное высказывание;
- единица, которая согласно масштабам, превосходит фразу;
- влияние выражения на получателя с учетом всех условий в момент воспроизведения (в рамках прагматики);
- разговор как главный вид высказывания;
- использование единиц языка, их речевое осуществление;
- общественно либо идейно ограниченный вид выражений, к примеру, феминистический дискурс, управленческий;
- общетеоретический объект, созданный с целью изучения обстоятельств воспроизводства текста.

Проанализированный корпус языкового материала позволил прийти к выводу, что понятия «дискурс» и «песенный дискурс» крайне сложны и многоплановы. Проведённый анализ эмпирических данных позволяет говорить о том, что песенный дискурс наглядно иллюстрирует, как различные социальные контексты соотносятся с различными синтаксическими структурами и как они предлагают различные пропорции специализированных и общих языковых лексем. Песенный дискурс как многогранное явление предлагает большое количество тем и идеи для дальнейших лингвистических исследований.

В ходе исследования было выявлено, что творчество Жоржа Брассенса прекрасно отражает особенностей песенного языка французской лингвокультуры. Ведь это не просто талантливый бард. Жорж Брассенс общепризнан как лучший писатель, поэт и исполнитель Франции. Тексты барда уникальны и оригинальны: смесь сленга и чистого языка, классических ссылок, архаизмов и эллиптических конструкций объединяются и дополняют друг друга, чтобы сделать шедеврами произведения Жоржа Брассенса.

Цель работы была не только помочь самим себе и другим проникнуть в песенный язык французской лингвокультуры, но и заставить людей понять всю красоту французского языка, заставить хотеть открывать его для себя и позволять языку притянуть и, в самом лучшем смысле этого слова, поглотить душу того, кто коснется его.

В данной работе была рассмотрена лишь часть творчества Жоржа Брассенса, но она красноречиво выражает характерные признаки дискурса барда, на основе которых отражаются особенности песенного языка французской лингвокультуры. В плане постановки исследовательских задач целесообразно наметить перспективы дальнейшего изучения песенного дискурса, которые могут быть проведены на основе кросс-культурного анализа сходных песенных дискурсов в разноструктурных языках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: СЭ, 1990
2. Бабаян В. Н. Диалог в триаде с молчащим наблюдателем. – Ярославль: РИЦ МУБиНТ, 2008. – 290 с.
3. Бабаян В. Н. Критический анализ теории дискурса в плане учёта молчащего наблюдателя // Ярославский педагогический вестник. Ярославль: ЯГПУ имени К. Д. Ушинского, 1997. — № 2. — С. 30-32.
4. Баранов А.Н., Плунгян В.А., Рахилина Е.В., Кодзасов С.В. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка. – М., 1993
5. Богданов В.В. Текст и текстовое общение. – СПб., 1993. – С. 5-6.
6. Борботько В.Г. Элементы теории дискурса. Грозный, 1981; Николаева Т.М. Лингвистика текста: современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. Вып.8. – М., 1985.
7. Ван Дейк Т.А. Язык, познание, коммуникация. – М., 1989
8. Варшавская А.И. Смысловые отношения в структуре языка: (на материале современного английского языка). – Л., 1984.
9. Гутнер Г. Б., Огурцов А. П. Дискурс // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Стёпин, заместители предс.: А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, уч. секр. А. П. Огурцов. — 2-е изд., испр. и допол. — М.: Мысль, 2010. — ISBN 978-5-244-01115-9.
10. Дискурсивные слова русского языка, под ред. К.Киселевой и Д.Пайара. – М., 1998
11. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Ширяев Е.Н. Русская разговорная речь. – М., 1981
12. Ильин В.И. Потребление как дискурс: учебное пособие. – СПб.: Интерсоцис, 2008. – 446 с.

13. Ильин И.П. Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
14. Йоргенсен, Марианне В., Филлипс, Луиза Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод / Пер. с англ. – 2-е изд., испр. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2008. – 352 с.
15. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград, 2000.
16. Карасик В.И. Указ. соч.; Bhatia V.K. Analysing Genre: Language Use in Professional Settings. L., 1993.
17. Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм. – В сб.: Фундаментальные направления современной американской лингвистики. Под ред. А.А.Кибрика, И.М.Кобозевой и И.А.Секериной. – М., 1997
18. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М., 2003.
19. Михалёва О.Л. Политический дискурс: Специфика мапулятивного воздействия Текст. / О.Л. Михалёва. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
20. Откупщикова М.И. Синтаксис связного текста. Л., 1982
21. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. – М., 1999. С. 26-27.
22. Сухих С.А. Прагмалингвистическое измерение коммуникативного процесса: Дисс. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 1998.
23. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
24. Фуко М. Археология знания. Киев, 1996
25. Чернявская В.Е. Дискурс / под ред. М. Н. Кожинной // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – М.: Флинта : Наука, 2003. – С. 53-55.
26. Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса. – М.: Флинта: Наука, 2013. — С. 194. — ISBN 978-5-9710-0917-7.

27. Bezemer, Jeff & Carey Jewitt (2010). *Multimodal analysis: Key issues*. In L. Litosseliti (Ed.), *Research methods in Linguistics (180-197)*. London, New York: Continuum.
28. Bhatia, Vijay K. (1993). *Analysing genre: Language use in professional settings*. London: Longman
29. De Nora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
30. Doffman, Mark (2011). "Jammin' an ending: Creativity, knowledge, and conduct among jazz musicians." *Twentieth-century music/*
31. Fairclough, Norman (2003). *Analysing discourse: Textual analysis for social research*. London: Routledge. Brown G., Yule G. *Discourse Analysis*. Cambridge, 1983;
32. J. Sunderland (2004). *Gendered discourses*. New York: PalgraveMacmillan.
33. Leech G.N. *Principles of Pragmatics*. L., 1983.
34. Morgan, Robert P. (1982). "Theory, analysis, and criticism." *Journal of musicology*.
35. Pavlovová, Milada (2013). *Complex linguistic analysis of musical discourse: The genre of concert notice*. Saarbrücken: LAP.
36. Roy, William G. (2010). *Reds, whites and blues: Social movements, folk music, and race in the United States*. Princeton: Princeton University Press.
37. S. Strega (2005). *The view from the poststructural margins: Epistemology and methodology reconsidered*. In L. Brown, & S. Strega (Eds.), *Research as resistance* (pp. 199–235). Toronto: Canadian Scholars' Press.
38. Sawyer, R. Keith (2003). *Group creativity: Music, theater, collaboration*. Mahwah, NJ & London: Lawrence Erlbaum.
39. Stubbs M. *Discourse Analysis*. L., 1994.
40. Tagg, Philip (2003). *Analyzing popular music: Theory, method and practice*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.