



Русское эхо иноязычного слова в языке современной прозы

© Н. Г. БАБЕНКО,
кандидат филологических наук

Слово, выражение, речь, будучи восприняты инофоном, неизбежно вступают в разнообразные ассоциативные связи с родным языком воспринимающего, что способствует актуализации фоносемантических соответствий / несоответствий, рождающих образную рефлексию. Проблематика межъязыковой интерференции привлекает внимание и филологов, и писателей. Так, Г.Д. Гачев, выбрав объектом ономастической игры оним *Людмила Нарайровна*, пишет о тех случаях, когда в чужом слове-незнакомце внезапно проступает *свое*, легко узнаваемое слово и это *свое* наполняет чужое смыслом, внятным, “родным” воспринимающему: «“Людмила” = “людям милая” – это открыто. Но вот и в отчестве: “НА-РАЙ-РОВ-НА!” Вслушайтесь: там “рай” предлагается: “на тебе рай” обещается! Но и – “ров на!” – яма, могила, ад – тоже “на!” Так что амбивалентна – как Тамара, что в теснине Дарьяла. <...> Но и выше во мне размышление началось – об откровениях языка. Вот я не знаю значения армянского имени “Нарайр”. Но вслушавшись в него из русского слуха, – неслышимые там смыслы извлекаю, о чем и невдомек в языке туземном, того народа родном» [1]. “Откровения языка”, провоцируемые реакцией “русского слуха” на звучание чужого слова, о которых рассуждает Гачев, стали основой лингвопоэтики “эха”, представленной рядом приемов в произведениях Андрея Битова, Дины Рубиной, Татьяны Толстой, Юрия Буйды.

Первый прием состоит в стяжении чужого слова, по звучанию идентичного или близкого русскому, и его русского эквивалента в лексическую пару, между компонентами которой устанавливается ассоциативная тематическая связь.

Для иллюстрации этого приема приведем отрывок из “Уроков Армении” Битова: «Я влюбляюсь в слова: в армянские благодаря русским и в русские благодаря армянским. <...>

пар – танец, пляска

гол – тепло

цех – грязь

Но парение есть в пляске, “голое” и “теплое” – так близко ... а вот “цех” – это “грязь” – точнее не скажешь» [2. С. 21].

Ассоциативные связи, устанавливаемые персонажем-повествователем между составляющими лексических пар, создают иллюзорный эффект близости армянского и русского языков, их семантической и эмоциональной общности; восхищение ассоциативно возникшими соответствиями объединяет чужое и родное. Так, Битов, не имея целью обеспечить процесс заимствования русским языком армянских слов, формирует у читателя “навык” любования как своим, так и чужим словом.

Непосредственным предшественником Битова в создании лингво-поэтики фоносемантического сопряжения своего и чужого языков посредством анализируемого приема является О.Мандельштам: «Голова по-армянски: глух'е с коротким придыханием после “х” и мягким “л”... Тот же корень, что по-русски... А яфетическая новелла? Пожалуйста. Видеть, слышать и понимать – все эти значения сливались когда-то в одном семантическом пучке. На самых глубинных стадиях речи не было понятий, но лишь направления, страхи и вожеления, лишь потребности и опасения. Понятие головы вылепилось десятком тысячелетий из пучка туманностей, и символом ее стала глухота. Впрочем, читатель, ты все равно перепутаешь, и не мне тебя учить» [3. С. 147–148]. Если в комментариях поэта слиты марровский мотив, поданный, как нам кажется, в мягкопародийной тональности, и этимологический эскиз в духе поэтической филологии, то опыт Битова имеет *чисто* поэтическую этиологию.

Второй прием предполагает создание эффекта спонтанного, “инсайтового” возникновения ряда русских лексических рефлексов в ответ на звучание иноязычного слова-стимула.

Этот прием организует несколько рассредоточенных по тексту романа Рубиной “Последний кабан из лесов Понтеведра” информационных блоков, которые образуют своеобразные русские субпространства в художественном пространстве произведения. Героиня Рубиной, русская еврейка, живущая в городке близ Иерусалима, воспринимает иврит через ассоциативно-звуковую призму родного ей русского языка (“Местное звуковое пространство – ивритская языковая среда – для моего бедного русского слуха навечно озвучена двойко” [4. С. 31]), становится “двуязычницей”, а “... двуязычие – это диалог мировоззрений, систем мира; при нем получается стереоскопичность зрения, объемность мышления” [5]. Звучание услышанного “русским слухом” рождает у персонажа-повествователя пучок фонетических ассоциаций с русскими словами, разворачивает компактные “ассоциативные поля” (Ш. Балли), и это двойное восприятие набрасывает новые смыслы (“рождает шлейф иносмысловых теней”), наводит на сказанное “по-ивритски” то

насмешливую (1), то поэтическую (2), то уничижительную (3) коннотации:

(1) «— Я призываю всех “раказім” спуститься в ущелье! (*Всем рога-тым козлам — настись в кизилowych рощах!*)» [4. С. 51]; (Курсив здесь и далее наш. — Н.Б.)

(2) «... первое золотистое масло, “шэмен катіт” — “шевеление плоти, шелест олив, платины свет”» [4. С. 176];

(3) «Моя должность, в сущности, называлась “Дина из Матиаса”. <...> *Мат-нас*. Такой вот “*матрас с поносом, носок с атласом, матом он нас послал...*” А в переводе на русский — Дворец культуры и спорта» [4. С. 13, 15].

Приведенные примеры доказывают, что на уровне двуязычия “... появляется плодотворная самокритика мысли и слова” [5]: русские лексические ассоциации становятся средством оценки как звукообразов ивритских слов, так и (косвенно, но очевидно) стоящих за ними объектов оценки (в первом примере — не референтов слова “раказим”, а субъекта речи — антипатичного героине директора Матиаса; во втором и третьем примерах — соответствующих референтов). Результатом применения описываемого приема является также возникновение в контекстной зоне его действия концептуально важного, окрашенного коннотациями грусти и нежности словесного образа скитальчества: «— Ты у нас теперь занимаешься этими ... русскими? (Он сказал “олим”, как и положено, так на иврите называются новые репатрианты. “Оле?” — единственное число обезумевшего от перемены мира вокруг немолодого интеллигента. А также молодого неинтеллигента, а также всякого, кого подхватил этот ураган, проволока черт-те куда и поставил вверх ногами. “Оле. Оле-лукойе, горе луковое, оля-ля, тру-ляля”. <...> А во множественном числе — “олим”. “Стада олим гуляли тут, олени милые, пугливые налимь...”» [4. С. 32–33].

Героиня Рубиной, поменяв страну проживания, не смогла или не захотела добиться “сознательного остранения, сознательного превращения своего сознания в *tabula rasa*” [6] ради обретения непосредственного, прямого, а не опосредованного русским языком восприятия израильского мира в зеркале иврита.

Третий прием — прием создания звукозрительного образа чужой страны посредством перехода от звучания речи населяющего страну народа к “звуковому” коду этой страны (звукам ее природы и жизнедеятельности) и к ее зримым реалиям.

Так, изоморфность звучания голландской речи и звукового кода Голландии, вобравшего в себя характерные звуки деятельности населения страны, передает Рубина в романе “Холодная весна в Провансе”: «...стихия чужого языка: отрывистые, рубленые звуки — хруст корабельных мачт, стук топоров, харканье усталых плотников, пересыпанные воздушным, вполне цензурным здесь выдохом: “hui”» [7]. Помимо

создания образа страны, стимулируемого звучанием голландской речи, и, наоборот, передачей звуковой стихии чужой речи через знакомые и русофонам звуки, лингвопоэтический прием выполняет еще одну функцию: он сближает два мира – русский и голландский – в их “народно-трудовых” проявлениях, и вкрапление *hui* играет в этом сближении не последнюю роль.

К этому же приему прибегает и Битов в уже цитированных выше “Уроках Армении”: «Я слушал чужую речь и пленялся ею. Действительно, – что за соединение жесткого, сухого, прокаленного и удивительно мягкого, “нежного” – как сказал бы мой друг! <...> Хич – россыпь мелких камней, джур – вода журчит в этих камнях, шог – жара над этим камнем и водой, чандж – муха, звенит в этой жаре. Хич, джур, шог, чандж – и вдруг среди всего этого лоллик – помидор» [2. С. 20].

Повествователь обостряет фоновомелодический контраст слов чужого языка (жесткие, твердые *джур*, *шог* и нежный, мягкий *лолик*), творит его экспрессивный, темпераментный звукообраз, формирует и закрепляет у читателя перцептивные, т.е. воспринимающие соощущения: мы приучаемся “сквозь” звуки речи не только “слышать” характерные, специфические звуки чужой страны – ее камней, воды, фауны, но и “видеть” эту натуру, ощущать зной Армении и нежный вкус ее плодов. На достижение эффекта синестезии, которая “... помогает осуществить перенос со слуховых ощущений на зрительные, обонятельные, кинестетические и т.д. и возможна благодаря способности человеческого мозга устанавливать ассоциативные полимодальные связи” [8], нацелена и лингвопоэтика необычного мандельштамовского словосочетания *хриплая охра*, дважды встречающегося в его стихах об Армении: “Окрашена охрою хриплой, / Ты вся далеко за горой...”, “Ах, ничего я не вижу, и бедное ухо оглохло, / Всех-то цветов мне осталось лишь сурик да *хриплая охра*”. По словам поэта, “нет ничего более поучительного и радостного, чем погружение себя в общество людей совершенно иной расы, которую уважаешь, которой сочувствуешь, которой вчуже гордишься” [3. С. 146]. Лингвопоэтическая огранка явления синестезии, без сомнения, способствует поучительному и радостному погружению читателя в стихию чужого языка.

Четвертый прием вполне традиционен: он представляет собой скорнение (Н.А. Николина понимает скорнение как «способ образования производных гибридных слов, который еще не получил в современной науке единообразного, устоявшегося обозначения: для его характеристики используются различные термины: “вставочное словообразование”, “наложение”, “аддитивный способ словопроизводства”, “гибридизация”, “телескопия”, наконец, “контаминация» [9]), базой которого является чужое слово, а внедряющимся в базу – слово родного языка.

Например, герой романа Т. Толстой “Кысь” грамотный варвар Бенедикт воспринимает чужие для него заимствования сообразно своей

языковой компетенции, “сквозь” собственный словарный запас, что оказывается чревато деформацией морфемного состава и значения чужого слова, а также неизменно является источником комического. Так, восприятие Бенедиктом незнакомого ему заимствования – книжного слова *мутировать* (“подвергнуться/подвергаться мутации” [10]) – как своего, разговорно-бытового и семантизация его через русский пароним *мутить* (Безл., разг. “о состоянии тошноты, дурноты” [11]) предопределяет один из многочисленных коммуникативных провалов в речи этого героя: “... Отчего бы это, – сказал Никита Иванович, – отчего это у нас все *мутирует*, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!

– Не все, – поспорил Бенедикт. – Вот разве если сыру съешь, то да, внутри *мутирует* и выворачивает” [12. С. 273].

Следующий пример иллюстрирует тот же механизм деформации чужого слова в восприятии человека-мутанта. Деформации, при которой происходит интерференция отвлеченного существительного *потенциал* и существительного *пуд*: “... Право, заходите... Об искусстве поговорим... Я знаю, вы способны тонко чувствовать... У вас, мне кажется, огромный *потенциал*.”

Потупила свой глазик единственный. О, какая... Бенедикт даже вспотел. Какие разговоры волнующие... Прямо на работе...

Да уж не маленький... Жалоб не поступало... Все чувствую тонко... А вы откуда знаете?.. Какой у меня *пуденциал*?” [12. С. 135].

Приведенные примеры представляют собой литературные рефлекс-ы в духе Н.С. Лескова, стилизованные под “плоды” народной этимологии, что обеспечивает их связь с культурной традицией творческого освоения чужого слова и в некоторой степени смягчает оценку Бенедикта как варвара.

Пятый прием состоит в демонстрации полного присвоения чужого слова не в его исходном качестве (в аспектах формы и значения), а в полностью пересотворенном виде.

Например, ключевым словом рассказа Буйды “О, Семерка!” является новообразование *Чунай*. По замечанию А. Хансен-Леве, «в России все русифицируется. <...> Оригинальность состоит в преображении другого, чужого – в собственное, в “свое”» [13. С. 444]. Функционально-семантический анализ загадочного слова *Чунай* подтверждает правоту приведенного суждения. Первый раз это слово встречается в контексте, провоцирующем ситуативное восприятие его как личного имени собственного: “Откуда ей было знать, что дочь встретится с Чунаем, если об этом не догадывалась и сама Тарзанка...” [14. С. 11]. Далее следует словообразовательный контекст, объясняющий читателю, что *Чунай* – не личное имя какого-то персонажа рассказа, а продукт практической транскрипции английского названия популярной песни: «Это было лето Сальваторе Адамо, из песен которого девушки предпочита-

ли – “Tombe la neige”, то есть “Амбала нежу”, и некоего испанца Мануэля, хриплым голосом сотрясавшего старый клуб своим “Tonight”, переведенным знатоками как “Чунай”» [14. С. 11].

Знакомство завсегдатаев клуба с “Tonight” можно обозначить как ситуацию интеркультурного контакта, отмеченную отсутствием каких-либо признаков как культурного шока (К. Оберг), так и стресса аккультурации (Дж. Берри): культурный шок чреват отторжением, тогда как персонажи рассказа едины в восторженномприятии инокультурного явления; аккультурация предполагает вживание в чужую культуру путем ее глубокого познания, в нашем же случае присутствует не интеллектуальное познание, а чувственное, моторно-двигательное и творчески-заумное (органическое) освоение / присвоение чужого (чужое “Tonight” превращается в свое “Чунай”): «Но тут Эвдокия поставила на проигрыватель “Tonight”, и толпа разгоряченных вином парней и полуслепых от атропина девушек ринулась на паркет с воплем: “Чунай! Чунай!”. Тарзанку толкнули, развернули – разверзлись небеса с ангельским воинством и адская бездна с тучами демонов, и грянул могучий хор: “Чунай!” Девушка закричала что-то бессмысленное, невразумительное, рвущееся из необъятных душевных глубин, вскинула руки, что-то сделала плечами, животом и ногами – и мгновенно обратилась в сумасшедший вихрь, захвативший всех этих парней и девушек, беспалую Эвдокию и Мануэля, клуб, звездное небо, реки, городок со всеми его людьми, собаками и свиньями, свергнув наконец всю вселенную в состояние, когда не было ни предметов, ни имен, ни даже Бога, которому лишь предстояло родиться, родив Слово...» [14. С. 12].

В данном случае от разности кодов передачи и восприятия коммуникация не рушится, как следовало ожидать, а трансформируется, замещающая одно содержание другим. Практическое транскрибирование становится творческим процессом трансформации, обеспечивающей заумно-магически-мистическое освоение, присвоение чужого, переплавку английского временного наречия в русский грамматический и лексический хамелеон: м о р ф о л о г и ч е с к и Чунай “смотрится” то как междометие, то как глагол в форме императива, то как существительное. Л е к с и ч е с к и Чунай являет собой слово с открытой, подвижной и амбивалентной семантикой. Действительно, Чунай одновременно реален и сверхъестественен, очевиден и непознаваем, радостен и ужасен, грешен и сакрален, спасителен и убийственен. Для семантизации лексического трансформы Чунай показательны и важны такие параметры семантики, как сила, интенсивность и оценка. И персонажи рассказа, и его читатели в соответствии с авторской интенцией оказываются солидарны в “шкалировании” Чуная по названным признакам: Чунай – это нечто сильное, интенсивное и оценочно противоречивое (с безусловным “перевесом” положительного). Так формируется ближняя периферия лексического значения трансформы с неоднозначно определи-

мым, вариативно колеблющимся ядерным комплексом. Ведь *Чунай* в контексте рассказа становится не только названием песни, но и номинацией танца под эту песню; воплощением вихревого, ураганного соло Тарзанки; того пограничного, аффективного состояния, в которое ввергал этот танец героиню рассказа, весь танцующий с нею мирок городка и всю вселенную; *Чунай* – это ностальгическая вопиющая мольба об утраченном и даже Божье благословение страждущих:

«– “Чунай”, – громко сказала Тарзанка. – “Чу-най”.

Стало тихо.

– “Чунай”, твою мать! – На сцену вылез пьянящий Синила и, схватившись за плюшевую штору, погрозил потолку кулаком: – “Чунай!” ...

– “Чунай”, Господи, – шепотом попросила Эвдокия, молитвенно сложив беспальные руки на груди. – Чуть-чуть “Чуная”, Боже милостивый. ...

“Чунай”, “Чунай”! – откликнулся голос Всевышнего. ...» [14. С. 16]

В контексте рассказа *Чунай* порождает у читателя паронимические ассоциации с *чуять*, *чувство*, *чудо*, *чудить*, *чума*. Скандирование «“Чу-най!” “Чу-най!” Да-вай! “Чу-най!”», маркируя слогораздел, актуализирует междометное *чу!* и осколок императива *-най!* (типа *пинай*).

О вхождении лексемы *Чунай* в лексикон микрогруппы свидетельствует возникновение производного от основы этого новообразования глагола *чунаила* (то есть пребывала во власти *чуная*, призывала танцем его магическую райско-адскую силу, завораживала и заражала ею других): “– Если весь мир переворачивался, когда ты *чунаила*, что же внутри тебя происходило?” [14. С. 15] По мнению Л.П. Крысина, “словообразовательная активность иноязычного лексического элемента, его способность служить базой производных слов с помощью аффиксальных средств заимствующего языка – один из показателей укоренения заимствования в этом языке” [15]. Глагол *чунаила* свидетельствует не о заимствовании английского наречия *tonight* русским языком, а об укоренении русского рефлекса чужого слова в “групповом” лексиконе героев рассказанной истории. В своем рассказе Буйда смоделировал все этапы перевода чужого слова в свое как процесса не заимствования, а коллективного стихийного словотворчества, спровоцированного иноязычным словом-стимулом.

Таким образом, проведенный анализ позволил выявить характерные для современной прозы инновативные и традиционные лингвопоэтические приемы, транслирующие русское эхо чужого слова в язык художественной литературы. По В. Гумбольдту, выйти из круга, очерченного одним языком, можно только вступив в круг, очерченный другим языком. Рассмотренный материал позволяет сделать вывод о том, что, несмотря на разительный контраст культурных цензов и “жизненных” обстоятельств упомянутых литературных героев современной прозы, ни один из них так и не покинул круга своего родного языка в ситуации

контакта с чужим словом: персонаж Т.Толстой бессознательно прибегает к ложной этимологизации иноязычных слов; герои Буйды присваивают иноземное слово, сотворив на его базе свое, заумно-магическое; персонажи-повествователи Битова и Рубиной так сближают свой и другие языки, что "круги" этих языков образуют виртуальный общий сегмент, в котором произрастают диковинные цветы ассоциативных словообразов.

Литература

1. Гачев Г.Д. Ухо языка расслышивает в инородном языке неожиданные смыслы. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://lib.user-line.ru/11962>.
2. Битов А. Путешествие из России. М., 2003.
3. Мандельштам О. Путешествие в Армению // Мандельштам О.Э. Четвертая проза. М., 1991.
4. Рубина Д. Последний кабан в лесах Понтеведра. М., 2005.
5. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988. С. 37.
6. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М., 2003. С. 143.
7. Рубина Д. Холодная весна в Провансе. М., 2006. С. 56–57.
8. Лагута О.Н. Метафорология: теоретические аспекты. Новосибирск, 2003. Ч. II. С. 102.
9. Николина Н.А. Скорнение в современном русском языке // Язык как творчество. К 70-летию В.П.Григорьева: Сб. науч. тр. М., 1996. С. 311.
10. Толковый словарь русского языка конца XX века. СПб. 1988. С. 404.
11. Словарь русского языка: В 4 т. / Под редакцией А.П. Евгеньевой. М., 1958. Т. 2. С. 429.
12. Толстая Т. Кысь. М., 2001.
13. Hansen-Löve A. Свое как чужое и наоборот (Примечание к теме: Россия Европы и Европа России) // Литературное произведение как литературное произведение. Wydgoszcz, 2004. С. 444.
14. Буйда Ю. О, Семерка! // Новый мир. 2000. № 5.
15. Крысин Л.П. Русское слово, свое и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике. М., 2004. С. 51.