

## ФОРМИРОВАНИЕ КОНЦЕПТА «ЧУЖОЙ ЯЗЫК» КАК РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОПЫТА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ <sup>1</sup>

### Аннотация

**Метавысказывания современных поэтов о чужом (испанском) языке – общие характеристики чужого языка и моделирование его звукового образа – представляют собой концептуализацию сложившегося опыта межкультурного трансфера. Концептуализация образа чужого языка обусловлена не только языковым окружением, но и дискурсивной практикой, привычной для респондента. Поэты склонны репрезентировать и формировать образ чужого языка в виде псевдотекста, помещающего звучащую речь в предзаданные когнитивные рамки знакомой литературной традиции.**

*Ключевые слова:* чужой язык, образ языка, поэзия, концептуализация, прецедентный текст, псевдотекст.

В 1995 г. Ю.С. Степанов использовал словосочетание «образ языка» [1995: 7-34] по отношению к тому представлению о языке, которое реконструируется из сменяющихся исторических парадигм научного знания, прежде всего лингвистического и философского. На современном этапе этот термин оказывается удобным не только для исследования концептуализации языка в научном дискурсе, но и в других типах дискурса, причём как концептуализация по модели «язык вообще» [Там же: 9], так и конкретных языков, причём постижение языка, «этого скрытого предмета, происходит в результате реконструкции идей, упоминаемых в речи» [Демьянков 2014: 12]. В данной статье термин «образ языка» используется по отношению к реконструкции идей о «чужом» языке: даже если мы не понимаем какой-то язык, всё равно мы его представляем как некий образ. Можно ли выявить паттерны, которые использует носитель русского языка в процессе концептуализации образа чужого языка? Как формируется образ чужого языка (например, испанского) в сознании поэта? Поэт в данном случае выступает в роли продвинутого носителя современного русского языка и представителя русской культуры, но в то же время необходимо определить меру «поэтического» в моделировании поэтом образа чужого языка.

Исследование опиралось как на метаязыковые высказывания современных русских поэтов, так и на их тексты в соотношении с конструктом

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

испанского языка в русской классической поэзии и поэзии XX в. В опросе приняли участие 55 современных поэтов. Им было предложено охарактеризовать тремя эпитетами испанский язык, привести набор звуков, которые создали бы «образ» испанского языка, дать оценку испанского языка по шкале *свой-чужой* от 1 до 10. Поэтам также был задан вопрос, слушали ли они когда-нибудь испанскую речь или поэзию на испанском языке без перевода, и если да, то как они её воспринимали: через сравнение с русским или с другими языками, или через чисто поэтическую фонику (ритм, метр, сочетания звуков). Далее сходный опрос был проведён среди студентов не-поэтов.

Из атрибутов испанского языка в ответах поэтов самым частотным эпитетом является *чувственный*. Целый ряд эпитетов подчёркивает фактурность испанского языка для русского уха и, характеризуя звучание, в то же время относит его к сфере чувственности: *звучный, звонкий* (20 % опрошенных), *густой, глубокий* (15 %), *грудной, бархатный, ласковый, интенсивно-ласковый, журчащий, влажный*. Закономерно, что сходными характеристиками Вадим Шершеневич характеризует в лирической драме «Цыганка Кармен» речь героини: *Сколько ласки певучей в наречьи родном. / Оно, словно песнь золотая!*<sup>2</sup>

В.З. Демьянков, классифицируя набор качеств, участвующих в формировании образа языка в разных культурах отмечает: «Многие качества языка свойственны человеческому характеру, морали, темпераменту, что поддерживается олицетворением языка-агенса... Например, говорить гордым языком = говорить так, как говорит гордый человек. Преувеличением было бы утверждать, что язык – это сам человек. В то же время, приписывание языку эпитетов и предикации,

23

свойственных человеку (а не неодушевленному предмету), очень характерно для русского узуса» [Демьянков 2000: 239] и приводит примеры таких качеств: благородство, веселье, безмятежность, гордость, беспокойность, мятежность, нечестивость, бесстыдство, язык без совести, злобность [Там же]. Интересно, что из всех перечисленных качеств человека в концептуализации образа чужого (испанского) языка используется только качество *гордый*, оно широко представлено в ответах респондентов, но и в текстах русской поэзии *гордый* присутствует и как характеристика внешности Кармен (*в движеньях гордой головы*, Александр Блок), и как перенесённая характеристика языка (*Стал / протестный / «телефон» / гордым / «телефон»* – и сразу далее «Чернь волос / в цветах горит», Владимир Маяковский, «Испания»). *Гордый*, как и большая часть других представленных атрибутов-характеристик языка, выдаёт своё

---

<sup>2</sup> Здесь и далее поэтические тексты цитируются по: Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Составитель Т.В. Балашова. М.: Центр книги Рудомино, 2011. 528 с.

литературное происхождение, связанное с характерными испанскими персонажами, освоенными русской литературой (поэзией), такими, как Кармен, Дон Жуан, Дон Кихот, то есть является репрезентацией опыта межкультурного взаимодействия, а не концептуализацией непосредственного восприятия речи.

Это и эпитет *эмоциональный* (15 %), и эпитеты языка, метонимически соотносящиеся с другими эмблематическими персонажами из прецедентных текстов: к Кармен можно было бы отнести такие характеристики языка, как *стремительный, энергичный, экспрессивный, на взводе, пламенный, страстный, скандальный, быстрый, резкий, гордый, чувственный*; к Дон Жуану – *решительный, пронзительный, испепеляющий, испытующий, острый, блестящий, холодный, гордый, чувственный* (целый ряд этих эпитетов соотносим и с фреймом шпаги, вернее, «гитары и шпаги», идущим от Пушкина); моделированием Дон Кихота можно объяснить появление таких характеристик, как *честный, мудрый и гордый, печальный* (Ср. «рыцарь печального образа» в романе Сервантеса). Продолжая мысль В.Е. Багно о Константине Бальмонте «...образ Испании и испанца у Бальмонта полностью совпадает с его интерпретацией образа Дон-Жуана. ... в то же время по всему тексту дают о себе знать пушкинская лексика, стилистика, образность» [Багно 2006: 414], можно отметить, что некоторую литературную подоплёку имеют и эпитеты языка, построенные, казалось бы, по моделям «пейзаж/климат-язык» (*горячий, жаркий, тёплый, соляренный, суровый*) или «внешность-язык» (*яркий, тёмный, кинематографичный*). Ту же множественную соотносённость и литературно-символическую природу (прежде всего, с Кармен и с корридой) демонстрируют цветные эпитеты языка: *красный* (неоднократно), *красный на голубом, контрастный*, а также группа эпитетов, берущих своё начало в музыкальной теме и теме танца: *невучий, напевный, музыкальный, танго-аргентинский*. Один из авторов прямо указывает на литературный источник атрибута *музыкальный*, давая в скобках *гитара* (это работает культурная рамка «гитары и шпаги»). В целом ряды атрибутов демонстрируют сохранение некоего романтического представления об Испании (при его неоднозначной оценке), заявленное ещё Ф. Шлегелем: «Многоцветную полноту образов и картин, рождаемых плодovitою фантазией Юга, которая составляет особенную отличительность внешней формы и поэтического языка испанской трагедии, можно признать прекрасною там, где такое изобилие природно: переимчивости же искусства она не даёт» [Шлегель 1830: 137-138].

В ряду общих ответов некоторым особняком стоят ответы поэтов, живущих за границей (разумеется, кроме испаноязычных стран). Например, Сергей Завьялов характеризует испанский язык эпитетами *униженный, попраный, расколотый*, давая следующий комментарий: «И тут же (по контрасту) - архаические по стилю, вымершие в других европейских странах носители традиционной культуры. ... Испанский язык (как и португальский) - более, чем другие европейские языки травмированы социальной пропастью: подавляющая часть их носителей - латиноамериканские бедняки. Это языки западноевропейской прислуги». Для этих поэтов образ языка раздваивается: выделяются два слоя концептуализации, почти не связанные друг с другом:

- приобретённый на основе непосредственного социально-коммуникативного опыта (услышанная речь на улице, речь прислуги, официантов) и полученный в результате образ языка объявляется ненастоящим, неподлинным образом языка и в любом случае воспринимается как вторичный;

- образ, такой же, как у остальных поэтов, основанный на восприятии прецедентных текстов русской и переводной литературной традиции, репрезентирующий русский опыт межкультурного взаимодействия.

Отличие заключается в том, что этот идеальный образ, неприкосновенный, статичный, противопоставляется реально звучащей речи.

В рядах эпитетов, названных поэтами в качестве общей характеристики испанского языка, такие

24

эпитеты, как *очень красив, родной, свой, очень свой, незнакомый, слегка понятный, слегка непонятный*, дают общую оценку с точки зрения взаимоотношения или отталкивания культур, понимания.

Возможно, ответ на вопрос *свой-чужой* по отношению к иностранному языку релевантен именно для носителей русского языка, потому что в ряде европейских языков (французский, испанский и др.) «иностранный» и «чужой» по отношению к языку обозначается одним словом (*étranger, extranjerо* и т.д.). Именно русское сознание, благодаря различию именовании, позволяет концептуализировать образ иностранного языка не однозначно как чужого. Возможно, в какой-то степени это влияет на столь доверительное отношение русских к переводу и к переводному тексту, который мыслится как освоение своего или близкого своему, а не как присвоение чужого.

В оценке современных русских поэтов по шкале *свой-чужой* от 1 до 10 испанский язык получает среднюю оценку 5,1, однако по количеству отвечающих есть некоторое смещение в сторону своего. Оценку от 1 до 5 дают две трети поэтов, а от 6 до 10 – одна треть. Но в то же время встречаются и цифры 8, 9 и даже 10, причину появления которых можно искать не столько в отношении непосредственно к испанскому языку, сколько в концептуализации языка вообще. Иными словами, из метавысказываний ряда поэтов следует, что для поэта любой язык, даже свой, может восприниматься как чужой, незнакомый, неизвестный (Сергей Огурцов: «мне и русский язык кажется чужим не реже испанского»)<sup>3</sup>. Ответы студентов-филологов показывают, что они настроены к чужим языкам более открыто, чем поэты. Средний балл, который выставляют студенты, - 4, причём оценки от 8 до 10 в их ответах отсутствуют.

Из комментариев и метавысказываний поэтов видно, что *свой* – это прежде всего положительная эмоциональная оценка, не связанная с владением

---

3 Ср. известное высказывание Ю. Тынянова: «Человек живёт не только в чужом доме, в доме чужих дедов, но и в чужом языке. Сколько слов и выражений человек не понимает! Он знает и всё же – не понимает» [Тынянов 2002: 209]

языком, и, как правило, не связанная с пониманием, даже относительным. Очевидно, это оценка самой страны, народа и литературы (прежде всего, поэзии), известной по переводам с испанского языка. Некоторые поэты в качестве критерия оценки языка прямо называют чтение литературных текстов. Образ испанского языка, почерпнутый прежде всего из русской классической литературы, так или иначе присутствует у всех поэтов, но отношение к подобной концептуализации может быть разным, и оценка *свой-чужой* языка отражает прежде всего приятие или неприятие этой традиции. Так, оценка 9 объясняется, например, неприятием поэтом сложившегося ходульного образа испанского языка в русской литературе: «То, что мы имеем в голове об Испании, - это чудовищно: донна Анна, Инезилья, чаши утра»<sup>4</sup> (Дмитрий Кузьмин). Обратим внимание, что в данном высказывании конструируемый ментально образ языка предстаёт в виде псевдотекста, о чём речь пойдёт ниже, и важно, что в комментарии концепт предстаёт как уже статичный, не подверженный варьированию, раз и навсегда усвоенный русской поэзией. В то же время реально звучащая испанская речь часто не участвует в формировании образа языка и концепт предстаёт как уже раз и навсегда усвоенный русской поэзией.

Наиболее показательным для понимания того, как формируется концепт чужого языка, является ответ на вопрос о том, какими звуками представлен испанский язык, причём образ языка можно реконструировать не только из перечисления звуков поэтами, но и из анализа их ответов как текста. При конструировании звукового образа чужого языка приоритет отдаётся не самым частотным звукам или самым часто встречающимся в этом языке сочетаниям звуков, а называются отличные от русского языка составляющие (блоки) звучания. Образ чужого языка, как правило, создается либо гипертрофией ряда гласных, либо ряда согласных (Ср. известный пример моделирования остранированного языка в стихотворении Романа Якобсона: мзглыбжвуо ийхьяньдрю чтлэщк хн съп ськыполза / а Ватб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница [Якобсон, цит. по Бирюков 1994: 257]), где создается звуковой образ максимально не характерный для родного (первого) языка. Классическим примером подобного моделирования в поэзии является стихотворение Елены Гуро «Финляндия», воспроизводящее ряды гласных, но не прямо транслируемые из финского языка, а как некий образный конструкт<sup>5</sup>.

---

4 Кроме пушкинских Донны Анны и Инезильи здесь в качестве прецедентного текста фигурирует перевод стихотворения «Гитара» Федерико Гарсиа Лорки Мариной Цветаевой.

5 Это-ли? Нет-ли? / Хвои шуют, – шуют / Анна-Мария, Лиза, – нет? / Это-ли? – Озеро-ли? / Лулла, лолла, лала-лу, / Лиза, лолла, лулла-ли. / Хвои шуют, шуют, / ти-и-и, ти-и-у-у. / Лес-ли, – озеро-ли? / Это-ли? / Эх, Анна, Мария, Лиза, / Хей-гара! / Тере-дере-дере... Ху! / Холе-кулэ-нээ. / Озеро-ли? – Лес-ли / Тио-и / ви-и...у. По аналогичной схеме создаётся образ английского языка в португалоязычной поэме Ф. Пессоа. Подробнее см. [Азарова 2014]

Подавляющее большинство (85 %) поэтов называет в качестве характерного звука *p*, причём имеется в виду, как правило, рокочущее двойное *p*, которое обозначается либо как *pp*, либо *ppp*, либо *pppppp*, либо как *раскатистый "p"*. Так, выделяя звук *ppp*, один из опрошенных прокомментировал: «один характерный звук, других характерных нет». Это соответствует и некоторым данным поэтами характеристикам языка, таким, как *рокочущий, рыкающий*.

Как характерные, также выделяются звукосочетания *кр*, *мбр*, *крб* (не столь уж часто встречающиеся в испанском языке), которые явно объясняются транслированием когнитивных рамок восприятия испанского языка в классической русской литературе. Основным прецедентным текстом, формирующим этот паттерн, необходимо признать «Желание быть испанцем» Козьмы Пруtkова. Например, выделение *мбр* явно имеет литературный источник – пародийный замок *Памбра*, возникающий как рифма к *Альямбра* (Альгамбра). Устойчивости паттерна способствует сильная рифменная позиция и сильная начальная и конечная позиции текста (первая и последняя строфы): *Тихо над Альямброй, / Дремлет вся натура, / Дремлет замок Памбра. / Спит Эстремадура!*

Очевидно, пародия, сама опирающаяся на процедуру моделирования, имеет больше шансов стать устоявшимся паттерном образа чужого языка, чем так называемые «серьёзные» тексты. И наличие такой широко известной пародии, как текст Пруtkова, порождает довольно большое количество последующих пародийных и непародийных текстов<sup>6</sup>. Так, в пародии Андрея Белого транслируются рифмы *Гренада-серенада* и *Памбра-Альгамбры*.

Процентов 60 опрошенных называет в качестве самого характерного звука непривычное звучание *л*, некоторые обозначают его мягкостью, или говорят, что это какое-то странное *л*, некоторые указывают его в сочетании *эль*, *ля*, *лье*. Выделение сочетания *ля*, очевидно, обязано слову *Севилья* - одному из ключевых слов в русском «испанском тексте», услышать *ля* в испанском очень сложно (испанское *lla* произносится как *ja*). С другой стороны, именно *Севилья* является текстообразующим элементом в пушкинском тексте, порождая ряд слов на *ля*, *нья*. Далее у Пруtkова *Севилья* стоит во главе ряда: *Инезилья, мантилья, кавальеро, кастаньеты, дуэнья: Дайте Инезилью, / Кастаньетов пару. ... Пусть дуэнья старая / Смотрит из окна.*

Смоделированный в пародии звуковой образ в дальнейшем транслируется, возможно, как сознательно, так и не сознательно, далеко не только в пародийные тексты. В поэзии Серебряного века в «серьёзных» стихах Иннокентия Анненского, Игоря Северянина, Валерия Брюсова и др. испанская тема регулярно демонстрирует аллитерацию на *ль* с элементами *ля*, *льё* и т.д.,

<sup>6</sup> Ср. «С точки зрения художественных канонов пародия всегда производит впечатление несурзанности, создает ощущение смещенности, сдвига. И вот этот смысловой сдвиг оказывается привлекателен для не-пародии» [Новиков 1989: 212]

поддержанные, как правило, темой *нья*. У Максимилиана Волошина в стихотворении «Кастаньеты» находим характерный ряд в сильных позициях начал или концов строчек: *льётся, кастаньет, сталью, колдуньи, плясуньи*. У Игоря Северянина в стихотворении «Сказка» ключевое слово *кабальеро* тянет за собой появление *ль* в русских словах в сильных позициях окончания строк: *колокольца, Триоль, кольца, пароль*, – того самого загадочного мягкого *ль*, которое выделяют современные поэты.

Далее 30% опрошенных называют *с, съ, эс*, выделение которого в качестве формирующего звуковой образ языка, соотносится с такими характеристиками испанского, как *шепелявый* и *свистящий*. Четвёртую позицию (28 %) занимает *х* и сочетания *хэ, ха*, что соотносится для русского уха с такой общей характеристикой языка, как *хриловатый*. Пятое место (25 %) среди согласных занимает *д, да, дэ*. Истоки подобных ответов следует искать не столько в частотном предлоге *de*, сколько в таких словах прецедентных текстов, как *дон, донна* (Дон Жуан, Дон Кихот, Донна Анна и т.д.). И, наконец, *ч, ча* и *к* (7 %) – текстовые ассоциации *качуча* и *кукарача*.

Для русского сознания нехарактерными для испанского языка оказываются звуки: *б – 0* и *в – 0*, хотя на самом деле *b/v* очень частотны в испанском и обладают характерными особенностями произнесения. Интересно, что на ответы респондентов не влияет и наличие *b* в начальной позиции таких известных географических названий, как *Barcelona, Bilbao*, которые, безусловно, знакомы по поездкам в Испанию или просто постоянно на слуху. В разряд нехарактерных попадают и *ф – 0; г – 1; н – 0; т – 0* (но фигурирует в сочетании *тр*, где ведущим является *р*, и в сочетании *ст*). От обратного можно предположить, что русские поэты считают следующий набор согласных: *б, в, м, н, п, г, т, ф* – «своим» или «совпадающим» с чужим языком.

Интересно, что звук *з*, хотя отсутствует в испанском языке, из-за существовавшего в XIX в.

26

способа передачи испанских имён (под влиянием французского) прочно ассоциировался с образом Испании в классических стихах на испанскую тему, что сохраняется ещё в поэзии Серебряного века (*Я не рыцарь, я просто Алонзо Добрый!*, Елена Гуро). У Черубины де Габриак «*Z*» даже объявляется «испанским знаком», вокруг которого строится стихотворение («Испанский знак»). В ответах современных поэтов *з* отсутствует, то есть современные русские поэты уже несколько корректируют своё восприятие, и оно не полностью зависит от классических образцов («испанского текста») в русской литературе. Однако это изменение скорее связано с изменившимся способом транслитерации имён, чем с моделированием непосредственного восприятия устной речи.

Ещё более гомогенна картина восприятия носителями русского языка системы чужих гласных. Видимо, звуковой образ языка в целом основывается для русских (особенно русских поэтов) всё-таки на согласных, и в качестве

характерных звуков гласные практически не называются. Исключение составляет *o*, которое называет половина респондентов. Объясняется это тем, что русское ухо, привыкшее к редукции гласных, отмечает как «чужое» или «характерное» отсутствие редукции<sup>7</sup>. Очевидно, выделение *o* всё-таки имеет своим источником звучащую речь, а не «испанский текст» в русской литературе. Интересно, что *a* не выделяется в качестве характерного для испанского звучания гласного. Студенты, в отличие от поэтов, называют *a* наравне с *o*, что свидетельствует о том, что они больше, чем поэты, при конструировании образа чужого языка сориентированы на воспоминание звучащей речи. Поэты не отмечают (и, видимо, не замечают) отсутствие редукции в *a*; только два поэта отмечают *a* в качестве характерно испанского звука, и несколько поэтов указывают слоги, содержащие *a*. Это тем более парадоксально, что испанская поэзия очень часто использует ассонанс на *a*, и, более того, в русских подражаниях или отголосках испанской поэзии, в том числе тех, что называют сами поэты, главенствующим является именно ассонанс на *a*: *И тут, и там, - мне юноши Гренады / Бряцают саблями, - по вечерам – / Под окнами играя серенады, / А по утрам – сопровождая в храм.* (Пародия Андрея Белого «Под Гумилёва»); ср. также перевод Марины Цветаевой «Гитары» Федерико Гарсиа Лорки: *Начинается / Плач гитары, / Разбивается / Чаша утра.* Можно даже предположить, что превалирование *a* («аканье») мыслится поэтами как неотъемлемая принадлежность русского поэтического текста, и поэтому *a* вряд ли может участвовать в формировании образа чужого языка.

Выделение поэтами отдельных слогов восходит к конкретным словам, заимствованным в основном из прецедентной русскоязычной поэзии, но и не только: из популярных испанских песен, фамилий футболистов и географических названий, так, например, один из респондентов конструирует образ языка, в котором основным является сочетание «ст», и приводит целый ряд слов: *Конкистадор, Сервантес, Коста, Иньеста.* Можно выделить самые характерные испанские или испанизированные русские слова, которые воплощают в сознании говорящих образ испанского языка. Целый ряд поэтов, моделируя звучание, прямо называют то характерное испанское слово, которое для русского сознания является воплощением образа языка: *кабальеро, карамба, коррида, Санчо, донна Анна, Инезилья.* Даже если конкретные слова не названы поэтом, можно с очевидностью предположить, что выделение *kr* и двойного *rr* обязаны ряду *Кармен, коррида, каррамба, кавалер, конкистадор, командор, кукарача.*

Важно обратить внимание на характерные орфографические ошибки в ответах, например, в таком ответе: *Каррамба, коррида и черт побери,* воспроизводящем прецедентный текст Владимира Высоцкого «Песенка попугая». *Карамба* по-русски, как и по-испански, пишется с одним *r*, однако русское сознание, уже сформировав образ чужого, рычащего, рыкающего языка, приписывает его любым появлениям *r*, в то время как в испанском в большей

---

<sup>7</sup> Возможно, на ответы влияют и орфоэпические правила избегания редукции при произнесении заимствований, оканчивающихся на безударное *o* - типа *сомбреро, эскудо, дура.*



части плавное *r* не произносится раскатисто, а близко по звучанию *l*. *Каррамба*, находясь в соседстве с *корридой*, приобретает «литературное» звучание. Но и в поэзии Серебряного века можно найти сходные примеры «испанских ошибок», вызванных стремлением придать тексту интенсивное испанское звучание, например, написание *тореадора* с двумя *rr*: *Восторженный торреадор*; / *И ты, гитанная Севилья...* (Игорь Северянин «Кармен»).

Концептуализированный образ звучания в целом ряде ответов поэтов воплощается в специально написанных ими псевдотекстах, которые могут быть распространёнными или минимальными, состоять из одного псевдослова (*дэстло*

27

Елены Фанайловой, ХэЛэС Игоря Жукова и др.). Некоторые псевдотексты целиком состоят из выделенных выше звукосочетаний, которые по отдельности так или иначе называют все поэты (*лада, триста, канчо, ферра* – Алёша Прокопьев, *гра- тэ- эль- ха- да- му* – Владимир Аристов, *ола, уэба, ля, ида* – Андрей Сен-Сеньков), но и ряд выделяемых поэтами слогов или существующих слов тоже образуют некое подобие псевдотекста, имеющее литературную или смешанную природу, как это было видно на приведённом выше примере с *Конкистадором* и *Сервантесом* или в ответе Дмитрия Кузьмина. Современные тексты на псевдоиспанском соотносятся с реальными текстами на испанскую тему в русской поэтической традиции (формулу которых представляет Козьма Прутков), но в то же время отличаются от них. Это в основном тексты, составленные из реальных испанских слов, перемешанных с псевдоиспанскими словами: *лора ла карера торо бланка соло мучачос...* (Дмитрий Григорьев), *Лафатура фуэрте параты коррес аньос* (Света Литвак), *Ми бахоль астас, / перте эн сшьендо, / ой пахаро эрдэс анта йа рия, / тэкьеро, кантэ хоста мнья'вида сомбра...* (Анастасия Романова). Подобные псевдоиспанские тексты создавались и в эпоху Серебряного века. Приведём характерный пример в технике зауми Ольги Розановой: *Вульгарк ах бульваров / Варвары гусары / Вулье ара-бит/ А рабы бар арапы / Тарк губят тара / Алжир сугубят / Ан и енно / Гиенно / Гитана...* *Гримасы / Гремит / Гимн / Смерти*. Отличие текста Розановой от современных псевдотекстов и выделяемой в ответах поэтов модели образа испанского языка – это явное присутствие арабского компонента, с одной стороны, и звуковой повтор *gr* с другой. Подчёркнуто арабское звучание исчезает из современных псевдотекстов, и, следовательно, арабский компонент не участвует в формировании современного образа испанского языка. Уточним, что речь идёт именно о современном образе испанского языка, а не об образе современного испанского языка. Интересно, что звуковой комплекс *gr* не отмечается современными поэтами как характерный, хотя он частотен для русской поэзии с испанской или псевдоиспанской тематикой, начиная от пушкинского Гвадалquivира до «Гренады» Михаила Светлова. Именно звуковой образ Гренады символизировал романтическую Испанию в эпоху Гражданской войны и далее в советское время.

Таким образом, образ чужого (испанского) языка конструируется современными поэтами в основном под влиянием прецедентных текстов русской литературы, хотя и воспринимает эту традицию выборочно. Это касается и общих характеристик языка, и концептуализации звучания, тем не менее конструируемый звуковой образ языка лишь в незначительной степени опирается на звучащую речь.

Поэты более, чем рядовые носители языка, склонны репрезентировать и формировать образ чужого языка либо в виде псевдотекста, либо в виде слов, так или иначе связанных и транслирующих в ответы анкеты принцип «тесноты стихового ряда» [Тынянов 2002: 64]. Благодаря этому, на поэтов оказывают значительное влияние уже существующие в культуре псевдотексты или тексты, на основании которых можно легко сконструировать (ментально) псевдотексты, в том числе моделирование рифм известных русских «испанских» стихов, моделирование ряда собственных имён, географических названий, тоже заимствуемых из предшествующих текстов, или транслирование существующих пародий.

Это приводит к тому, что при формировании образа чужого языка поэты не склонны или мало склонны вспоминать или моделировать непосредственно звучащую речь. В случае, если речь всё-таки воспринимается на слух, как правило, не ставится задача декодирования, а восприятие идёт как чисто звуковой образ. Если декларируется восприятие через сравнение с другими языками, то в этой роли тоже выступает литературный романский язык – прежде всего, итальянский<sup>8</sup>, который тоже, скорее всего, неизвестен респонденту, а сформирован как некий образ звучащего литературного текста (псевдоитальянский текст). В этом случае псевдотекст одного незнакомого языка создаётся при помощи образа (возможно, тоже в виде псевдотекста) другого литературного языка (или по контрасту с ним), который кажется более освоенным в культуре.

Эта особенность – поместить звучащую речь в предзаданные когнитивные рамки более знакомой литературной традиции – несколько отличает поэтов от обычных носителей языка, особенно молодого поколения, которые моделируют

28

незнакомый европейский язык через сравнение с теми языками, которыми они владеют (прежде всего, английским и французским).

Известно, что восприятие звучания чужого языка на слух неодинаково у слушателей и зависит прежде всего от того языкового окружения, в котором

---

<sup>8</sup> Характерно, что в «несерьёзных», «забавных» текстах филологов, посвящённых теме, как «придумали» языки, отражается сходное моделирование образа испанского языка для русского сознания как вторичного по отношению к итальянскому: «Как придумали итальянский язык: - А давай все слова будут заканчиваться на гласные! - И руками махать. А то жарко». «Испанский язык: - А давай поприкальваемся над итальянским языком!» Материалы предоставлены Л.В. Зубовой.

находится слушатель [Escudero 2005: 14; Miyawaki 1975]. Однако исследование формирования и репрезентации образа чужого языка у поэтов, показывает, что концептуализация образа языка обусловлена не только языковым окружением, но и той дискурсивной практикой, которая является наиболее привычной для респондента. В этом смысле поэтическая практика задаёт довольно жёсткие когнитивные рамки формирования образа чужого языка, заставляя поэтов жертвовать непосредственным восприятием звучащей речи в пользу образа языка, сложившегося в текстах в исторических условиях культурного трансфера.

## Список литературы

*Escudero P.* Linguistic Perception and Second Language Acquisition. Explaining the attainment of optimal phonological categorization. Utrecht, 2005

*Miyawaki, K., W. Strange, R. R. Verbrugge, A. M. Liberman, J. J. Jenkins & O. Fujimura..*

An effect of linguistic experience: the discrimination of [r] and [l] by native speakers of Japanese and English / *Perception & Psychophysics*. 1975, no 18, 331-340.

*Азарова Н.М.* «Морская ода» Фернандо Пессоа: о критериях опознания прецедентного текста // *Новое литературное обозрение*, М.: 2014. № 128. С. 201-207

*Бирюков С.Е.* Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. 288 с.

Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Составитель Т.В. Балашова. М.: Центр книги Рудомино, 2011. 528 с.

*Багно В.Е.* Россия и Испания: общая граница / Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН. СПб: Наука, 2006.

*Демьянков В.З.* Образы языка в контрастивном освещении // *Критика и семиотика*. Новосибирск: Новосибирский национальный исследовательский государственный университет, 2014. № 2. С. 11–20.

*Демьянков В.З.* Семантические роли и образы языка // *Язык о языке / Под общим руководством и редакцией Н. Д. Арутюновой*. М.: Языки русской культуры, 2000. С.193–270.

*Новиков В.И.* Книга о пародии. М., Сов. писатель, 1989. 544 с.

*Степанов Ю.С.* Изменчивый «образ языка» в науке XX века // *Язык и наука конца XX века*. М.: 1995. С. 7-34

*Тынянов Ю.Н.* Литературная эволюция. Избранные труды. М.: Аграф, 2002. 496 с.

*Шлегель Ф.* История древней и новой литературы, СПб, 1830, Ч.2.

Azarova N.M.

The concept of “other language” as representation of intercultural exchange

Metadiscourse of contemporary poets about other languages (such as Spanish), which includes the basic characteristics of the other language and the modeling of its sound imagery, represents a conceptualisation of customary experience in cultural transfer. Conceptualisation of the image of other language corresponds not only to linguistic environment, but also to discourse practices habitual for a respondent. Poets adhere to represent and form the image of other language in terms of a pseudotext, which places the spoken word within the preconceived cognitive framework of a familiar literary tradition.

Key words: Other language, image of language, poetry, conceptualisation, precedent text, pseudotext