

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

На правах рукописи

Свиридова Екатерина Евгеньевна

ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ С. БЕННИ

Специальность 10.02.05 – Романские языки

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Школьникова Ольга Юрьевна

Москва – 2016

Содержание

<u>Введение</u>	<u>4</u>
<u>Глава 1. Понятие «языковая игра» и ее разновидности</u>	<u>10</u>
1.1. Игра как предмет научного исследования	10
1.1.1. Л. Витгенштейн и проблема определения понятия.....	17
1.1.2. Проблема определения понятия, терминологическое разнообразие ..	22
1.1.3. Отклонение от нормы и комизм как составляющие ЯИ.....	25
1.1.4. Функции языковой игры	30
1.1.5. Классификации видов языковой игры.....	32
1.2. Неология и языковая игра	41
1.2.1. К вопросу о понятии термина «неологизм»	45
1.2.2. Типологии неологизмов	48
1.2.3. Понятие окказионализма.....	49
1.2.4. Итальянская традиция изучения неологизмов	55
1.3. Выдуманнные языки как системная языковая игра	62
1.3.1. Известные искусственные языки и история их создания.....	62
1.3.2. Искусственные языки как часть вымышленного мира	67
1.3.3. Выдуманнные языки в итальянской традиции.....	74
1.3.4. Классификации искусственных языков.....	71
<u>Выводы по 1 главе</u>	<u>77</u>
<u>Глава 2. Лингвистические средства создания языковой игры</u>	<u>80</u>
2.1. Жизнь и творчество Стефано Бенни	80
2.2. Фонетика и графика	87
2.3. Морфология и авторское словообразование	90
2.3.1. Окказионализмы, образованные по продуктивным словообразовательным моделям	90
2.3.2. Использование греческих суффиксов / префиксов	93
2.3.3. Неологизмы с использованием иностранной лексики	94

2.3.4. «Parola macedonia» или контаминация	94
2.3.5. Нетиповые окказионализмы или «отпредложенческое» словообразование	98
2.3.6. Фразеологические окказионализмы.....	99
2.3.7. Аббревиатуры.....	99
2.3.8. Псевдолатинизация в романе «Страналандия»	100
2.4. Лексика.....	103
2.4.1. Поэтизмы и лексика высокого стиля	103
2.4.2. Архаизмы	104
2.4.3. Заимствования	104
2.4.4. Специальная лексика	105
2.4.5. Жаргоны и общенная лексика	105
2.5. Семантика	107
2.5.1. Метафора	107
2.5.2. Метонимия	109
2.5.3. Гипербола	110
2.5.4. Оксюморон	114
2.5.5. Сравнение	116
2.5.6. Каламбур	118
2.5.6.1. Игра, основанная на полисемии	118
2.5.6.2. Каламбуры, основанные на созвучии слов	118
2.5.6.3. Обыгрывание устойчивых выражений.....	120
2.5.6.4. Разделение каламбуров по характеру смысловых связей	121
2.6. Синтаксис.....	122
2.6.1. Параллелизм	123
2.6.2. Перечисление	126
2.6.3. Зевгма	131
Выводы по 2 главе	132
<u>Глава 3. Системное использование языковой игры в произведениях С.</u>	

<u>Бенни.....</u>	<u>134</u>
3.1. Стилизации	134
3.1.1. Понятия «стилизация», «пародия» и «пастиш» в отечественной и зарубежной лингвистике	134
3.1.2. Стилизации в произведениях Стефано Бенни	141
3.1.2.1. Формальные и неформальные регистры речи	141
3.1.2.2. Стиль литературных жанров	142
3.1.2.3. Бюрократический стиль	166
3.1.2.4. Религиозные тексты	168
3.1.2.5. Научный стиль	170
3.1.2.6. Объявление	172
3.1.2.7. Язык СМИ и рекламы	173
3.2. Выдуманные языки в произведениях С. Бенни	175
<u>Выводы по 3 главе</u>	<u>195</u>
<u>Заключение.....</u>	<u>196</u>
<u>Библиография</u>	<u>200</u>

Введение

Феномен языковой игры интересен двумя аспектами: с одной стороны, это явление наглядно показывает эволюционные возможности языка, с другой стороны, – творческий потенциал языковой личности. Именно поэтому в последнее время данная тематика активно разрабатывается как лингвистами, на материале разных языков, так и представителями других направлений – психологии, культурологии, философии.

Настоящая диссертация посвящена исследованию языковой игры в итальянском языке на материале произведений современного итальянского писателя Стефано Бенни. Языковую игру мы рассматриваем как многомерное, выходящее за рамки языка-системы явление, как неканоническое использование языка на всех языковых уровнях (фонетическом, графическом, морфологическом, семантическом, лексическом и синтаксическом).

На выбор темы оказал влияние интерес к авторскому словотворчеству и лингвостилистическим особенностям литературы постмодернизма. Важно отметить, что наше исследование не ограничивалось выявлением природы комического: несмотря на то, что языковая игра нередко направлена именно на достижение комического эффекта, мы хотели показать, что её эстетическое воздействие намного шире.

Объектом лингвистического анализа является языковая игра в современном итальянском языке.

Предметом исследования составляют лингвистические средства и приемы создания языковой игры в творчестве современного итальянского писателя С. Бенни. Мы рассматриваем языковую игру как лингвистический эксперимент, который писатель проводит с родным языком, выявляя границы нормы и нарушая их. В настоящее время как в отечественной, так и в итальянской лингвистических традициях существует большое количество теорий, в которых рассматривается природа языковой игры, а также

предлагаются много различные классификации.

ЯИ основана на намеренном отклонении от нормы, творческой «ошибке». Феномен ЯИ, прежде всего, связан со скрытым творческим потенциалом языка, что позволяет нам говорить о языковой игре как о целом комплексе языковых средств в пределах одного текста, направленных на достижение определенного эстетического эффекта.

Основная **цель исследования** заключается в выделении типов языковой игры, изучении языковых способов ее создания и выявлении ее функций в рамках данного текста.

Были выдвинуты следующие **задачи исследования**:

1. Выявить признаки и особенности игры в целом как врожденной способности человека. Рассмотреть понятие «языковая игра» как часть игры в широком понимании этого термина, обобщить результаты теоретических исследований языковой игры как философской и лингвистической категории. Выявить функции языковой игры в художественном тексте.

2. Изучить соотношение понятий «каламбур», «игра слов», «языковая шутка» в отечественной и итальянской лингвистической традиции. Определить, является ли языковая игра более широким явлением, объединяющим вышеперечисленные языковые приемы.

3. Выделить основные различия между неологизмом и окказионализмом, и определить положение авторского окказионального слова в общей системе языковой игры.

4. Произвести расшифровку и интерпретацию авторских окказионализмов и интерпретация ЯИ на других языковых уровнях.

5. Установить структурно-языковые особенности и операциональные приемы языковой игры в соответствии с традиционно выделяемыми языковыми уровнями (фонетика, графика, лексика, синтаксис), создать классификацию и выявить приоритетные направления в языковом творчестве С. Бенни.

6. Изучить специфику механизмов функционирования языковой игры в

творчестве Стефано Бенни и определить возможную сферу ее лексико-семантической интерпретации, обратив особое внимание на её многоплановость и системное использование.

7. Описать структуру выдуманных языков в творчестве С. Бенни как совокупность приемов языковой игры направленных, в большинстве случаев, на создание комического эффекта.

Актуальность исследования заключается в отсутствии на данный момент единого представления о природе языковой игры. В настоящее время наблюдается рост интереса научного сообщества к проблемам ЯИ. Однако, большая часть такого рода работ направлена на выявление природы комического как неотъемлемой составляющей ЯИ. Наше исследование должно показать многообразие форм проявления ЯИ в рамках художественного текста. Лингвостилистический анализ творчества Стефано Бенни может также стать вкладом в изучение лингвокреативного потенциала итальянского языка в целом, а так же положить начало работе по осуществлению художественного перевода данного материала.

Теоретической и методологической базой данного исследования являются работы отечественных и зарубежных ученых. Исследования природы языковой игры: В.М. Жирмунский, А.И. Ефимов, А.П. Сковородников, В.З. Санников, Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова, В.В. Виноградов, А.И. Молотков, Б.Ю. Норман, Н.Д. Арутюнова, С.Влахов, С. Флорин, О.В. Журавлева, М.С. Козлова, Аристотель, Й. Хейзинга, Л. Витгенштейн, Д. Кристал, М. Лонгбарди, Ст. Бартедзаги, Дж. Родари, Дж. Доссена, Ф. Хаусманн. Проблема языка и нормы: Л.П. Крысин, Б.М. Гаспаров, В.И. Шаховский, Т.А. Гридина, И. В. Данилевская, Ю.Д. Апресян, В.Г. Гак и др. О понятии неологизма и окказионализма: Н.З. Котелова, А. А. Уфимцева, Л.Б. Гацалова, М.А. Москвина, С.И. Алаторцева, О.А. Габинская, Н.А. Лаврова, А.Г. Лыков, Т.В. Попова, Р.Ю. Намикотова, Н.И. Фельдман, Т.Н. Ушакова, Э.И. Ханпира, Т. Де Мауро, М. Дардано, Б. Мильорини, А. Бенчини, Г. Берутто, Дж.

Верарди, П. Дзолли, С. С. Моргана, Л. Гальди, и др. О стилистике художественного текста: А.И. Ефимов, А.Б. Есин, А.И. Горшков, М. Бахтин, Э.М. Береговская, В.К. Приходько, Л.В. Щерба и др.

Научная новизна заключается в том, что в данной диссертационной работе впервые осуществлен комплексный анализ ЯИ на материале итальянского языка. Произведения Стефано Бенни практически не переведены на русский язык, не знакомы русскому читателю и не подвергались анализу со стороны отечественных исследователей. Более того, творчество Бенни мало изучено также и в Италии, где лишь в последнее время стали появляться статьи о его стилистике и языкотворчестве. В университетах же изучение его рассказов и романов не поощрялось в связи с ярко выраженной политизированностью текстов. Таким образом, это первое обширное исследование творчества С. Бенни как в России, так и в Италии.

Материалом исследования являются романы и сборники разных периодов творчества итальянского писателя Стефано Бенни (3 романа – «Stranalandia» (1984), «Baol. Una tranquilla notte di regime» (1990), «Achille piè veloce» (2003), и 5 сборников рассказов – «Il bar sotto il mare» (1987), «L'ultima lacrima» (1994), «Bar sport» (1997), «Bar Sport 2000» (1997), «Cari mostri» (2015). Все включенные работы на настоящий момент не переведены на русский язык и были изучены нами в оригинале. Вне исследования остались стихотворные и публицистические произведения писателя. Объем анализируемого материала составил более 1500 страниц, методом сплошной выборки было выделено более 500 примеров ЯИ на разных языковых уровнях.

Теоретическая значимость проведённого исследования определяется представленным в нем анализом лингвистических особенностей образования языковой игры и ее стилистических функций в современном итальянском языке, а также попыткой создания научно обоснованной лингвистической классификации языковой игры, что можно рассматривать как определённый вклад в создание теории языковой игры.

Практическое значение работы обусловлено тем, что приведенные в ней теоретические разработки, проиллюстрированные конкретными примерами, и представленная классификация видов языковой игры в творчестве С. Бенни могут быть использованы в качестве иллюстративного материала в курсах лексикологии, теоретической и практической грамматики современного итальянского языка, стилистики, переводоведения, а также в курсе общего языкознания, литературоведения, лингвистики текста. Материалы исследования также могут быть применены для решения проблем интерпретации текста, при создании спецкурсов, при написании курсовых и дипломных работ. Они могут быть использованы также при создании учебно-методических материалов по указанным выше курсам. Кроме того, данная работа может быть использована при осуществлении художественного перевода произведений С. Бенни.

Методология. Для достижения поставленной цели были использованы следующие методы и приемы исследования: логико-лингвистический анализ научной литературы, элементы компонентного анализа, структурно-семантический анализ, семантико-контекстуальный анализ, контрастивный анализ языковых средств, метод концептуального анализа, метод лингвокультурологической интерпретации, метод анализа и сопоставления словарных дефиниций, историко-этимологический метод, метод сплошной выборки, метод салиентности. Интерпретация отобранного материала производилась с применением процедур стилистики декодирования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Языковая игра представляет собой творческое переосмысление языковых норм, в том числе расширение комбинаторных возможностей элементов языковой системы с целью достижение определенного эстетического эффекта.

2. Совокупность авторских намеренных отклонений от нормы, служащих материалом для языковой игры, в рамках художественного текста выступает в качестве художественного языкового эксперимента С. Бенни.

3. Термин «языковая игра» включает такие языковые приемы как каламбур, языковая шутка, игра слов. Кроме того, считаем правомерным отнести сюда и авторские окказионализмы, то есть языковые единицы, функционирующие только в рамках определенного текста.

4. Особенность языковой игры заключается в потенциальной возможности ее реализации на всех языковых уровнях. Особый интерес в рамках данного исследования представляет изучение системного использования языковой игры в рамках одного художественного текста.

5. Выдуманнные языки С. Бенни представляют собой совокупность приемов языковой игры на разных уровнях с целью создания комического и выразительного эффекта.

6. Языковая игра демонстрирует эволюционные потенции языка, творческий потенциал автора и, в конечном итоге, направлена на раскрытие и развитие творческого потенциала читателя, а также формирование критического мышления по отношению к окружающему миру.

Апробация работы: результаты исследования обсуждались на кафедре романского языкознания филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова (2013- 2016 гг.). Основные положения диссертационной работы также были вынесены на обсуждение в рамках докладов и сообщений на научных конференциях:

Всесоюзная конференция «Ломоносов», Москва, в 2014, 2015, 2016 гг.

Романские языки и культуры: от античности до современности, Москва, в 2013 и 2016 гг.

Риторика в свете современной лингвистики, г. Смоленск, в 2016 г.

Результаты исследования отражены в 7 научных публикациях, 3 из которых входят в перечень ведущих рецензируемых научных журналов ВАК.

Диссертационная работа состоит из Введения, трех Глав, Заключения и Библиографии.

Глава 1. Понятие «языковая игра» и ее разновидности

«Однако что же мы назовем простою игрой теперь, когда мы знаем, что из всех состояний человека именно игра и только игра делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу?»

Ф. Шиллер

1.1. Игра как предмет научного исследования

Феномен игры всё чаще становится объектом внимания психологов, лингвистов, социологов и философов, которых объединяет стремление осмыслить особенности игровой деятельности в самых разных сферах человеческой жизни. Игра вообще, безусловно, является инстинктивной потребностью как животных, так и человека, заложенной в генах. Через игру проходит процесс обучения, закрепляются необходимые для взрослой жизни навыки, выстраиваются социальные роли (лидерство, сотрудничество и так далее). Для человека игра с давних времен являлась так же и попыткой осознания окружающего мира, ведь неслучайно именно игровую форму имеют все религиозные ритуалы, народные обряды. Пение может, например, служить для отпугивания злых духов, которые, по поверью, не трогают поющих. Хороводы воспроизводят кольцевое движение времени, смену времен года и вращение луны и солнца.

Само восприятие жизни определяется понятием игры. Индийское религиозное учение утверждает, что мир создан богом Брахмой, который, страдая от одиночества, начинает играть в сотворение Вселенной. В античной философии Платон в своей фундаментальной работе «Законы» впервые указал, что человек есть лишь игрушка в руках всемогущих богов, которые могут играючи изменить жизнь каждого из нас: «человек какая-то выдуманная игрушка Бога, и, по существу, это стало наилучшим его назначением». Он считал, что «надо жить, играя. Что ж это за игра? Жертвоприношения, песни,

пляски, чтобы снискать к себе милость богов, а врагов отразить и победить в битвах» [Платон 1923: 42-45]. Станным образом, такое видение вещей согласуется с представлениями Платона об идеальном государстве. Игра – это всего лишь уподобление, только через игру человек может быть свободным по отношению к земному миру, оставаясь максимально несвободным перед богами и законами государства. То есть игра – подражание свободе богов, но подражание иллюзорное.

Игра всегда была и остается зеркалом человеческого, личного самосознания. По играм детей можно многое сказать об обществе в целом. В качестве примера из художественной литературы можно привести роман-антиутопию Дж. Оруэлла «1984». Дети, выросшие в мире, в котором царят лишь война и ненависть, играют в убийство и пытки. Главного героя больше всего поражает недетская злоба, с которой подростки выслеживают предателей, обвиняют в совершении преступления и приговаривают их к расстрелу. Для этих детей игра уже практически стала реальностью.

Таким образом, характер игры может служить показателем культурного и общественного развития, политического и социального положения общества.

Игра «служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней недостает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок – начала импровизации» [Эпштейн 2005: 306]. Так образом, согласно идеям философа М.Н. Эпштейна, игра обладает силой гармонизировать не только человека, но и общество в целом. Существование искусства (начиная с самых примитивных его форм и до сегодняшнего дня) становится одним из главнейших доказательств этого тезиса.

Общая теория игры была заложена в трудах Фридриха Шиллера. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер высоко ставит эстетическую природу игры, видя в ней характеристику человека вообще. Философ рассматривает человеческую сущность через призму трех побуждений: чувственного побуждения, побуждения к форме и побуждения к

игре [Шиллер 1957]. Именно последнее из перечисленных побуждений, по мнению Шиллера, объединяет и гармонизирует два остальных, разрывающих человека на части: физическое влечение и нравственные устремления. Только при условии наличия этого связующего элемента, можно говорить о духовном и творческом потенциале: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [Шиллер 1957: 302]. Проблема понимания игры имеет первостепенную роль как для определения места искусства, так и для решения проблемы эстетического воспитания личности. Таким образом, в процессе игры, по Шиллеру, человек творит иную реальность, «эстетическую», самого себя как гармоничную личность и, следовательно, новое, «эстетическое» общество. Важно также то, что игра «снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением» [там же: 355], об этих словах мы вспомним, когда будем говорить о языковой игре в современной литературе. Шиллер также усматривал ценность игры в потенциальном освобождении личности: «Игра есть освобождение: стремление к игре понуждает дух одновременно физически и морально и потому даёт свободу как в физическом, так и в моральном отношении» [там же: 293].

Об игровом характере способности к познанию, присущей человеку говорил И. Кант, который, впрочем, вводит термин «игра» только в «Критике способности суждения» (1790 года): согласно идее Канта, эта работа должна была объединить «Критику чистого разума» (1788 года) и «Критику практического разума» (1788 года).

«Программной» работой, без сомнения, является трактат, опубликованный в 1938 году нидерландским историком и культурологом Йоханом Хейзингой, «*Homo ludens. Человек играющий*» [Хейзинга 1997]. Это сочинение полностью посвящено определению феномена игры и её значению в истории становления и развития человеческой цивилизации. Й. Хейзинга утверждает, что «животные играют – точно так же,

как люди» и «человеческая цивилизация не добавила никакого сколько-нибудь существенного признака в понятие игры вообще» [Хейзинга 1997: 21]. Игровые элементы, по его мнению, пронизывают нашу историю с самых истоков, и, хотя в нашем сознании игра противопоставляется серьезности, «сама по себе» она «не комична ни для игроков, ни для зрителей», лежит вне противопоставления мудрость-глупость, а входит, скорее, в область понятия эстетическое [там же: 25]. Игра непременно имеет правила, ограничена во времени и пространстве и свободна («игра по принуждению не может оставаться игрой» [там же: 27]). Человек полностью отличает реальное и нереальное, но в процессе игры не обращает внимание на данное ограничение. Также игра непосредственно связана с различными религиозными обрядами (о чем мы говорили ранее), участников которых вряд ли правомерно обвинить в несерьезности. Й. Хейзинга приводит в качестве примера магический танец дикаря, который, как мы можем сказать, «играет кенгуру», но «ведь сам дикарь не ведает о различии понятий «быть» и «играть», он полностью принимает сущность кенгуру. Следовательно, такое понимание игры никак не противоречит понятию священного [там же: 43].

Игровые истоки философ видит и в спортивных состязаниях, и в судопроизводстве (в античности неотъемлемым элементом любого суда также являлась случайность и жребий богов). Сравнивая войну и игру, Хейзинга приводит в пример средневековые рыцарские турниры, которые со временем из настоящих сражений превратились в торжественные зрелища, воспевающие культ доблести и чести, но далекие от реальных кровопролитных столкновений. Д. В. Сильвестров, комментируя труд Й. Хейзинги, подчеркивает: «Склонность и способность человека облекать в формы игрового поведения все стороны своей жизни – подтверждение объективной ценности изначально присущих ему творческих устремлений – важнейшего его достояния» [Сильвестров 1997: 13]. С этой особенностью игры связаны также любого рода ритуальные действия, чей смысл со временем был утерян.

По мнению Хейзинги искусство перестало быть игрой в тот момент, когда человек перестал воспринимать его как неотъемлемую часть своей жизни и превратился из творца в потребителя. Немало страниц философ посвящает анализу сознания людей своего времени и вводит понятие «пуелиризм». «Пуелиризм» противопоставлен особенностям сознания «человека играющего», его отличает грубость, нетерпимость, зависимость, смешение серьезного и игрового. Именно этим термином Хейзинга обозначает столь поверхностно-несерьезное отношение современного человека к работе и жизни, долгу и обязанностям, в то время как игра становится единственным достойным предметом. Но речь идет не об игре в её лучшем, природном проявлении, а о дешевой массовой культуре развлечений, не требующих от человека духовной и нравственной работы. Настоящая игра, в естественном её проявлении, неразрывно связана у Хейзинги с понятием красоты и гармонии. Спасение общества философ видел именно в принятии новой модели культуры, основанной на гуманистических ценностях, «культуры-игры». «Говоря об игровом факторе, нам было не трудно показать его чрезвычайную действенность и чрезвычайную плодотворность при возникновении всех крупных форм общественной жизни. Будучи ее существенным импульсом, игровые состязания, более древние, чем сама культура, исстари наполняли жизнь <...>, способствовали росту и развитию форм архаической культуры. Культ рос в священной игре. Поэзия родилась в игре и продолжала существовать в игровых формах. Музыка и танец были чистой игрою. Мудрость и знание обретали словесное выражение в освященных обычаях играх, проходивших как состязания <...>. Вывод должен быть только один: культура, в ее первоначальных фазах, играет. Она не произрастает из игры <...>, она разворачивается в игре и как игра» [Хейзинга 1997: 168].

Таким образом, Хейзинга постулирует, что игра сопровождает рождение культуры как таковой, и быть человеком разумным значит быть *homo ludens*, человеком играющим.

М. Бахтин рассматривал игру как характеристику исключительно народной культуры, которая противостояла социальной иерархии, навязыванию моделей поведения, правил и нравственных норм. Л.А. Хохлова в монографии «Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени» указывает на принципиальное различие понимания игры у Й.Хейзинги и М.Бахтина: «Если у Й. Хейзинги апология игры служит критике «истерической взволнованности» – необузданных природных инстинктов, враждебных и разрушительных для культуры, то у М. Бахтина критикуется именно «авторитарная спесь»» [Хохлова 2009]. То есть, игра для М. Бахтина связана, прежде всего, с низовой народно-смеховой культурой, она создает в мире средневекового человека некоторую параллельную реальность с другими, шутовскими, законами, некоторое игровое пространство, которое не подчиняется ни государству, ни церкви. Идея о «едином смеховом аспекте мира», объединяющем формы смеховой культуры, является сквозной в монографии Бахтина о творчестве Ф. Рабле. «Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных – церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов. <...> Это – особого рода двумирность, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми» [Бахтин 1990: 10]. М.Бахтин также много размышлял над языковой составляющей этого второго игрового мира, выделяя словесно смеховые формы (в том числе пародирования) и фамильярно-площадную речь (ругательства и т.д.) [там же: 9].

М. Эпштейн в труде «Парадокс новизны» проводит четкое разграничение между понятиями «game» и «play»: «Play» – это свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами, прелесть ее в том и состоит, что любые ограничения серьезной жизни могут в ней легко преодолеваются. <...> «Game» – это игра по правилам, о которых заранее договариваются между собой

участники, и она внутренне гораздо более организована, чем окружающая жизнь. Шахматы, карты, футбол, рулетка – примеры такой игры, в которой ценна не свобода выразить себя, а достижение выигрыша и избежание проигрыша» [Эпштейн 2005: 281]. «Play» – это игра детей, игра импровизированная, её задача «взорвать этот упорядоченный мир, опровергнуть его правила, стереть все различия в нем». Взрослея, человек входит в сферу влияния «game», учится подчиняться правилам, в игре появляется соперник, как в жизни. Без правил, как отмечает М. Эпштейн, игра «растворится в хаосе внеигровой деятельности» [там же: 282], четкая и логичная игра в шахматы превратится в детское дурачество, кулачный бой – в драку. Организованные игры укрепляют наши связи с обществом, объединяют в команду, учат подчиняться установленным правилам.

Игры импровизированные подразделяются на экстатические (слияние, единение с природой, внимание к природным «универсальным ритмам», что находит выражение в пении и танце) и мимитические («выделение из мира кого-то другого, отличного от нас» и подражание ему) [там же: 283].

Итак, мы можем сделать вывод о том, что игра как таковая есть неотъемлемый и естественный вид человеческой деятельности.

Обратимся к словарным определениям «игры». В. Даль в «Толковом словаре русского языка» дает следующее определение: «забава, установленная по правилам и вещи для того служащие (игра в горелки, в кости, в бабки, в карты...» [Даль 1979: 193]. В Энциклопедии Дзингарелли игра рассматривается как «любая деятельность, выбранная человеком добровольно и лишённая, по крайней мере с виду, конкретных полезных целей»¹ [Zingarelli 2015: 799], а согласно Словаря английского языка и культуры, это «деятельность, служащая только для развлечения»² [Longman 1998: 1025]. Таким образом, игра есть по сути развлечение, цель которого заключается в

¹ (здесь и далее – перевод мой, Свиридова Е.Е.) «qualsiasi attivita' scelta liberamente dall'individuo e priva, almeno in apparenza, di concreti risultati utili»

² «activity for amusement only»

получении удовольствия. Этот аспект вопроса изучает, в частности, психология: «Игра не является продуктивной деятельностью, её мотив лежит не в ее результате, а в содержании самого действия» [Леонтьев 1981: 484]. Той же позиции придерживался немецкий философ Ханс-Георг Гадамер, говоря о том, что «мир игры закрыт миру цели, поэтому человек может самозабвенно предаваться процессу игры не иначе, как, преобразовав целевые установки своего поведения в задачи игры» [Гадамер 1988: 153]. Игра в этом смысле предполагает обязательное наличие участников, правил и инструментария.

1.1.1. Л. Витгенштейн и проблема определения понятия

Рассмотрев, как развивается философская мысль, посвященная игре в общем, перейдем непосредственно к предмету нашего исследования – языковой игре.

Единого определения, что такое языковая игра, в настоящее время лингвистика не дает, существует большое количество различных определений и теорий. Изучение языковой игры имеет длительную традицию, восходящую к античности: упоминание об игре слов, «забавных словесных оборотах» как средстве шутки или «обмана» слушателей содержится еще в «Риторике» Аристотеля [Аристотель 1978].

Какие свойства языка дают исследователям возможность сравнивать его с игрой? Прежде всего, системность. Известно сравнение Ф. де Соссюра языка с игрой в шахматы по признакам системности и по противопоставлению внешнего и внутреннего. Параллель между правилами шахматной игры и правилами формальной грамматики также достаточно очевидна.

Термин «языковая игра» (Sprachspiel) впервые ввел австрийский логик Людвиг Витгенштейн (1889 – 1951 гг.), размышляя над системой простейших моделей работы языка. О языковой игре философ подробно рассуждает в двух работах – «Логико-философском трактате» (1921) и «Философских исследованиях» (1953). В «Логико-философском трактате» он описывает язык и мир как зеркальную пару: язык отражает мир, потому что логическая структура

языка идентична онтологической структуре мира. Например, можно отметить следующие высказывания, подтверждающие данную мысль: «Человек обладает способностью строить языки, позволяющие выразить любой смысл, понятия не имея о том, как и что обозначает каждое слово» или: «Язык преодолевает мысли» [Витгенштейн 1994: 18] или: «Предложение показывает логическую форму действительности» [там же: 25]. В предисловии Витгенштейн подчеркивает, что «смысл книги в целом можно сформулировать примерно так: то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, стоит молчать» [там же: 2].

Игра становится единственным возможным спасением от рациональности, поскольку Витгенштейн, доведя принцип логичности до абсурда, обнаруживает неразрешимый конфликт между многозначностью и непостижимостью языка и чистой логикой. Рациональность, доведенная до высшей степени выражения, исключает жизнь и многообразие смыслов и граничит с абсурдом.

Нам представляется интересным вопрос, почему феномен игры впервые заинтересовал мыслителей в рамках неоклассической философии. Ведь до этого момента игра воспринималась как нечто однозначное. А.А. Королькова в статье «Языковая игра как форма жизни в произведениях Витгенштейна» справедливо замечает, что «неоклассическая философия, обращаясь к опыту иррационального, открывает, наряду с измерением жизни, измерение игры», впервые начинает рассматривать игру как понятие амбивалентное [Королькова 2009: 172]!

В дальнейшем идеи Витгенштейна претерпевают изменения: язык перестает для него быть «логическим зеркалом», противопоставленным миру. Перейдем ко второй работе, то есть к «Философским исследованиям».

Нельзя не отметить стилистическое своеобразие данного труда: в нем нет ни четкого начала, ни логического вывода, более того, даже четко не поставлена проблема. Создается впечатление пространного монолога

образованного человека, который пытается поймать мысль, которая вертится на языке и все время ускользает. Книга написана в форме вопросов и ответов, череды концептуальных ловушек, непрерывного диалога с читателем, в попытке таким сократовским путем обойти систему нетождественных представлений о мире и о языке. Через такую форму повествования Л. Витгенштейн хотел наглядно показать главную свою идею: «передать атмосферу обыденного языка – того языка, каким мы пользуемся в нашей повседневной жизни» [Королькова 2009: 173].

Во всех многочисленных примерах разнообразных игр, приведенных Витгенштейном сложно выявить одну единственную общую черту, но «они родственны друг с другом многообразными способами» [там же: 110]. Это затрудняет процесс определения понятия игры вообще. На наш взгляд, особый интерес представляет пример с шахматами: если дать шахматную доску и фигуры двум аборигенам, совершенно незнакомым с правилами, они начнут выполнять с этими предметами некие действия, напоминающие игру в шахматы. Любой сторонний наблюдатель определит происходящее как игру. Но, если представить шахматную партию, «переведенную по определенным правилам в ряд действий, обычно не ассоциируемых с игрой, – например, выкрики, топанье ногами», при том, что правила останутся неизменными по своей сути, скажем ли мы, что наблюдаем игру и почему? [там же: 163]. Получается, что в понимании Л. Витгенштейна языковая игра есть не только проявление языка как такового (т.е. устной и письменной речи), но и мимика, жесты, самые различные человеческие действия, которые имеют конечной целью осуществление процесса коммуникации.

Л. Витгенштейн первый заметил и описал, по сути, очевидную вещь: когда люди беседуют, приказывают, шутят, ссорятся, благодарят, то создают бесчисленное количество новых языковых прецедентов, каждый из которых не является чем-то устойчивым и может наполняться противоположным смыслом в зависимости от контекста. Витгенштейн считал, что не существует

неопровержимых или фундаментальных суждений типа «это моя рука», и других выражений здравого смысла как потенциально неизменной системы. Фразу «это моя рука» можно поместить в совершенно иной контекст: воины напавшего племени собрали всех выживших мужчин и безжалостно отрубили им правые руки, которые свалили в кучу посреди деревни. Когда завоеватели покидают поселение, несчастные собираются вокруг кучи. Один восклицает: «Это моя рука!» Другой отвечает: «Нет, не твоя» [Витгенштейн 1991]. В работах Витгенштейна немало подобных примеров, призванных подтвердить данную теорию.

Вопрос о соотношении языка и мира – один из центральных во всей философии Витгенштейна, поскольку «представить ...себе какой-нибудь язык – значит представить некоторую форму жизни» [Витгенштейн 1994: 86]. Таким образом, можно вообразить язык, «состоящий только из приказов» (военный язык), или язык из одних только вопросов.

Витгенштейн представляет сам процесс изучения языков как игру. В его представлении, человек, осваивающий язык, оказывается в странном положении: мы привыкли, что «обучение состоит в наименовании предметов», что сходно с процессом «прикрепления языка к вещи». На самом деле, с этой точки зрения обучение оказывается невозможным, поскольку невозможно обучить человека всем существующим смыслам, всем возможным функциям слов и предложений: «бесконечно разнообразны виды употребления всего того, что мы называем «знаками», «словами», «предложениями». И эта множественность не представляет собой чего-то устойчивого, раз и навсегда данного, наоборот, возникают новые типы языка, или, можно сказать, новые языковые игры, а другие устаревают и забываются» [там же: 90].

Пытаясь объяснить принцип, согласно которому возможно выделить особенности ЯИ и игры как таковой, Витгенштейн указывает на «сложную сеть подобий, накладывающихся друг на друга и переплетающихся друг с другом, сходств в большом и малом». Философ полагает, что невозможно определить, в

какой момент, и с появлением или исчезновением какого признака игра, становится или перестает быть игрой, «мы не знаем границ понятия игры, потому что они еще не установлены» [там же: 112].

Витгенштейн рассматривает в качестве примеров языковой игры процесс покупки яблок, объяснение правил игры в шахматы, написание предложения под диктовку и так далее, подвергая развернутому анализу логические процессы, проходящие у коммуникантов. Например, в процессе того, как один человек записывает ряд чисел, второй может пытаться найти в них некий закон, применять алгебраические формулы, предаваться «смутным мыслям» и так далее [там же: 139-140]. Но, в конце концов, Витгенштейн приходит к выводу, что сам процесс понимания от нас скрыт.

Иными словами, Витгенштейн занимался вопросом, как в процессе речи происходит соотнесение языковых элементов со сферой общения. При этом ученый подчеркивал, насколько ошибочно представление о том, что язык всегда работает одинаково, ведь иначе мы не могли бы говорить о творческом потенциале языка: «Что служит критерием тождества двух представлений? – Каков критерий того, что представляется красным? Когда речь идет о ком-то другом, для меня таким критерием выступает то, что он говорит и делает. Если же это касается меня самого, то у меня таких критериев вообще нет» [там же: 200]. То есть, по сути, ставится под сомнение возможность абсолютного понимания между людьми, проблема достоверности, в связи с отсутствием полностью тождественных понятий, ведь «язык – это лабиринт путей. Ты подходишь с одной стороны и знаешь, где выход; подойдя же к тому самому месту с другой стороны, ты уже не знаешь выхода» [там же: 163].

Таким образом, по Л. Витгенштейну, вся человеческая жизнь представляет собой совокупность языковых игр: «Языковой игрой», – пишет Витгенштейн, – «я буду называть также единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен» [там же: 7].

1.1.2. Проблема определения понятия, терминологическое разнообразие

Языковая игра (в дальнейшем –ЯИ) стала объектом исследования в самых разных отраслях знания: психологии (работы Л.С. Выготского), философии (Й.Хейзинга), литературоведения (В.М. Жирмунский, А.И. Ефимов, М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман) и лингвистики (А.П. Сковородников, В.З. Санников, Е.А. Земская, М.В. Китайгородская, Н.Н. Розанова). Важное значение лингвистика придает изучению языковой игры в детской речи (К.И. Чуковский, Д. Слобин, С.Н. Цейтлин, В.К. Харченко).

Работы Людвиг Витгенштейна были опубликованы на русском языке только в 1985 году в 10-ом выпуске журнала «Новое в зарубежной лингвистике». В отечественной науке термин впервые появляется в работе Е.А. Земской, М.В. Китайгородской и Н.Н. Розановой «Языковая игра» 1983 года. Тем не менее, данное лингвистическое явление к тому времени уже получило достаточно широкое освещение в трудах отечественных ученых. Например, о том «новом, индивидуально-авторском», что «вносит писатель в систему средств литературного выражения» еще в 1957 году рассуждал А.И. Ефимов [Ефимов 1957: 166]. О «функциях воздействия» писал академик В.В. Виноградов в программном труде «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» в 1963 году [Виноградов 1963]. Можно отметить, что, говоря об эстетической функции языка, В.В. Виноградов во многом предвосхитил дальнейшие исследования по данному вопросу.

В интерпретации Е.А.Земской, М.В. Китайгородской и Н.И. Розановой языковая игра – это «реализация поэтической функции языка», направленная, прежде всего, на достижение комического эффекта [Земская, Китайгородская, Розанова 1983: 172-174]. Тем не менее, в данной работе нет четкого деления между понятием эстетического воздействия и собственно языковой игры. К сожалению, в данной работе философский термин был перенесен на лингвистическую почву без твердого и подробного его обоснования.

С течением времени появились работы, в которых была предпринята

попытка дать понятию «языковая игра» более четкое определение. Стоит отметить, например, «Русский язык в зеркале языковой игры» В.З. Санникова. В этом исследовании приводится достаточно полная классификация реализаций языковой игры на лексическом, семантическом, синтаксическом, словообразовательном уровнях, отдельное внимание уделено проблемам стилистики.

Исследованию понятия ЯИ посвящено большое количество научных работ, в которых данное понятие описывается разными терминами, такими, как: «языковая игра», «игра слов», «каламбур», «языковая шутка». С нашей точки зрения, они не полностью эквивалентны.

Родиной понятия «каламбур» традиционно считают Францию, хотя некоторые отечественные исследователи, например, Д.С. Лихачев, полагают, что каламбур как прием столкновения слов с комических эффектом имел бытование уже в Древней Руси (прибаутки, поговорки, шутки скоморохов и так далее) [Лихачев, Панченко, Поньрко 1984]. Существует также теория итальянского происхождения данного термина (от «calamo burlare» – «играть пером»).

Первые серьезные исследования феномена каламбура осуществил В.В. Виноградов в работе «О языке художественной прозы», определив его суть как сочетание двух компонентов: исходной фразы, основания, и так называемого «перевертыша», который и дает каламбуру жизнь [Виноградов 1980: 130]. О.С. Ахманова, продолжая эту мысль, пишет, что «каламбур – это фигура речи, состоящая в юмористическом (пародийном) использовании разных значений одного и того же слова или двух сходно звучащих слов» [Ахманова 2004: 188]. Эффект каламбура основан на неожиданности, именно по этой причине часто в основе каламбуров лежат фразеологизмы или устойчивые сочетания слов, поскольку в этом случае игра со словами проявляется особенно ярко.

Понятия игра слов (далее – ИС) и каламбур нередко выступают как синонимичные: «Каламбур – сознательная игра слов, построенная на

возможности их двоякого понимания» [Маслов 2005: 139]. А.И. Молотков в свою очередь рассматривает «игру слов» как фразеологическую единицу: по его мнению, это «остроумное каламбурное выражение» [Молотков 2001: 176]. Некоторые исследователи указывают на различие между каламбуром и игрой слов исключительно в сфере употребления терминов: «Одна из словесных форм выражения комического – каламбур. В общепринятом кратчайшем определении – игра слов» [Федоров 1983: 244].

Н.Л. Уварова так определяет различия между ИС и каламбуром: каламбур «возникает в результате совмещения значений в одной реплике», то есть образование третьего смыслового уровня на фоне первого и второго, а семантическая основа ИС заключается в «столкновении двух планов содержания в одном плане выражения» [Уварова 1986: 7]. Таким образом, полагаем, что каламбур можно считать частным случаем языковой игры.

Итальянский словарь *Treccani* дает определение каламбура через игру слов: «Шутка, основанная на игре слов, чаще всего как результат противопоставления или сочетания в известной фразе слов-омографов или полисемичных слов, замена одного слова другим с похожим звучанием, но совершенно другим значением»³ [Treccani].

Как отмечает В.З. Санников, ЯИ «основана на знании системы единиц языка, нормы их использования и способов творческой интерпретации этих единиц. Тем не менее, лингвист также указывает на необходимость ввести понятие «языковая шутка», как более узкое и обладающее «смысловой и грамматической законченностью». В.З. Санников полагает, что «между двумя этими явлениями нет четкой границы», но языковая шутка оказывается более логичным объектом для исследования, поскольку может быть извлечена из текста «без существенных смысловых потерь» [Санников 1999: 15].

Более полное определение дает Б.Ю. Норман: «Языковая игра (в

³ «Freddura fondata su un gioco di parole, risultante per lo più dalla contrapposizione o dall'accostamento di parole omografe o polisemiche o dalla sostituzione, in una frase nota, di una parola con altra di suono simile ma di sign. molto diverso». См.: Treccani <http://www.treccani.it/vocabolario/calembour/> 22/06/2016.

максимально широком понимании термина) – это **нетрадиционное, неканоническое использование языка**, это творчество в языке, ориентация на скрытые эстетические возможности языкового знака» [Норман 1987: 168]. Британский лингвист Д. Кристал также определяет языковую игру очень широко: «Игры со словами – это универсальное человеческое занятие», это «интонационное, ритмическое, фонетическое, лексическое, морфологическое и т.д. преобразование языковых норм, в основе которого лежат те же самые принципы, что и при функционировании языковых норм»⁴ [Cristal 2006: 64].

Таким образом, человек, работающий со словом, проводит эксперимент, исследуя и нередко нарушая установленные любым языком границы. Некоторые исследователи, например, лингвист Н.Д. Арутюнова, рассматривают подобного рода эксперименты в рамках понятий «норма и антинорма». По ее словам, «удачный эксперимент указывает на скрытые резервы языка», его потенциальные ресурсы [Арутюнова 2007: 16].

1.1.3. Отклонение от нормы и комизм как составляющие ЯИ

В. фон Гумбольдт писал о том, что всякий естественный человеческий язык имеет, буквально: «бесконечную» («unendliche») природу, которую едва ли когда-либо удастся постичь, тем более представить, описать [Humboldt 2000: 11].

Б.М. Гаспаров объяснял необходимость разработки языковых норм в психологическом стремлении коммуникантов к единению, как духовному, так и физическому: «Я чувствую, какие ощущения вызывает во мне речь других людей, ... и я пытаюсь предугадать, какие чувства вызовет моя речь. Этот учет опыта каждого контакта – стабилизирующий фактор, обеспечивающий стабильность наших коммуникативных усилий» [Гаспаров 1996: 48]. Это положение Б.М. Гаспарова очень важно для понимания проблемы нормы. Понять языковую игру, основанную на орфографии или произношении (не

⁴ «Playing with words is a universal human activity...», это «intonational, rhythmic, phonetic, lexical, morphological et. al. modifications of language norms which use the same principle, of deviating from language norms».

только), сможет только человек, знакомый с нормой, будь то правила произношения или грамматика. Можно сказать, что возможность шутить и понимать юмор – один из важнейших признаков высокого уровня владения иностранным языком. Впрочем, не стоит исключать и носителей. Некоторые шутки неизбежно будут непонятны ребенку, а другие навсегда останутся прерогативой интеллектуальной элиты. Понимание ЯИ может зависеть от особенностей местного произношения, диалектных значений, принадлежности к той или иной социальной группе и так далее. Тем не менее, очень важно, что с языком играют абсолютно все. Нередко языковая игра настолько проста, что может спонтанно воссоздаваться разными людьми, независимо друг от друга.

По словам Арутюновой, «норма и аномалия не разделены глухой стеной» [Арутюнова 2007: 74]. Мы склонны согласиться с этой точкой зрения, ведь еще Витгенштейн, основоположник теории языковой игры, отмечал, что «нормативность жизни не исключает ее непредсказуемости [Витгенштейн 1994: 80].

Л.П. Крысин в работе «Языковая норма и речевая практика» рассуждает о том, как соотносятся литературный язык и речевая практика. Он предлагает двойное понимание термина «норма»: «В широком смысле под нормой подразумевают традиционно и стихийно сложившиеся способы речи, отличающие данный языковой идиом от других языковых идиомов. В этом понимании норма близка к понятию узуса, т.е. общепринятых, устоявшихся способов использования данного языка.... В узком смысле норма – это результат целенаправленной кодификации языка. Такое понимание нормы неразрывно связано с понятием литературного языка. Территориальный диалект, городское просторечие, социальные и профессиональные жаргоны не подвергаются кодификации, и поэтому к ним неприменимо понятие нормы в узком смысле этого термина» [Крысин 2007: 308]. Таким образом необходимо отметить, что устная речь характеризуется постоянным нарушением литературных норм в узком смысле этого слова, при этом неизбежно оказывая

влияние на литературный язык путем «укрепления в нем новых моделей – словообразовательных, синтаксических и других» [там же: 310].

Вопрос об «отклонении от нормы» также подробно разбирает лингвист А.П. Сковородников. Его мнение идет вразрез с мнением большинства ученых, которые видят в основе ЯИ принцип намеренного отклонения от нормы («опрокидывание языкового стереотипа» [Гридина 2002: 26], «деструкция речевой нормы» [Данилевская 2003: 657]; «намеренные авторские аномалии» [Апресян 1990: 51] и др.). А.П. Сковородников ссылается на определение В.И. Шаховского: «На настоящий момент уже совершенно ясно, что языковая игра не является злокачественным нарушением языковых и речевых норм. Она – результат их оригинального, нестандартного варьирования на базе креативной компетенции коммуникантов в определенном эмотивном дискурсе» [Шаховский 2008: 367].

Далее А.П. Сковородников рассуждает следующим образом: если мы продолжаем рассматривать ЯИ как отклонение от нормы, не имеем ли мы в виду речевые нормы, то есть правила употребления языка? Он подчеркивает, что «норма имеет исторический характер, изменчива, устанавливается людьми и для людей... Самому языку, его системе нормы предписывать невозможно» [Сковородников 2010: 40]. Таким образом, недостаточное владение языком будет провоцировать совсем не ЯИ, а просто ошибки. Получается, что если мы уберем из языка всё «отклоняющееся от нормы», то получим язык абсолютно мертвый, лишенный образности и средств выразительности, вычтем из уравнения потенциальную возможность языкового творчества.

Для некоторых носителей языка соблюдение языковых норм играет важнейшую роль. Британский лингвист Дэвид Кристал, например, вспоминает, как один радиослушатель прислал ему детальный отчет на 4 страницах об ошибках радиоведущих за целый день, приведя развернутый контекст, имена дикторов и время [Crystal 1998: 54-55]. Таким образом, совершенно необходимо разграничивать понятия нарушения языковой нормы в целях языковой игры и

ошибки.

Мы согласны с мнением Л.П. Крысина, что сознательное отклонение говорящего или пишущего от нормы может свидетельствовать «о свободе, с которой человек использует язык сознательно – с целью пошутить, обыграть значение или форму слова, скаламбурить и т.д. – игнорируя нормативные установки» и в этом случае речь идет не об ошибке, «вступающей в противоречие с принятой нормой», а об особом «речевом приеме» [Крысин 2007: 313]. Впрочем, нередки случаи, когда намеренное отклонение от нормы воспринимается слушающим как ошибка.

Критике А.П. Скороводникова подвергается также соотнесение ЯИ и категории комического. Тем не менее, во многих исследованиях ЯИ рассматривается как способ реализации именно комического эффекта. Например, в статье И.В. Цикушевой «Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования» предлагается такое определение: «языковая игра – осознанное и целенаправленное манипулирование экспрессивными ресурсами речи, обусловленное установкой на реализацию комического эффекта» [Цикушева 2009: 170].

По мнению В.З. Санникова «Комическое – это такое отклонение от нормы, которое удовлетворяет двум следующим условиям:

1) приводит к возникновению двух содержательных планов (от исходной точки совершается внезапный переход к конечному результату, резко отличающийся от исходной точки);

2) ни для кого в данный момент не опасно, а для воспринимающих шутку даже приятно, поскольку это отклонение не вызывает в них ... чувство превосходства или же (в случае «интеллектуальных» шуток) довольство по поводу исправности их интеллекта» [Санников 2002: 22].

Трудно спорить с тем, что ЯИ скорее связана в нашем сознании с языковой шуткой (термин подробно рассматривается В.З. Санниковым в работе «Русский язык в зеркале языковой игры»), чем с драматическим или, более

того, трагическим. Но правомерно ли устанавливать такие жесткие рамки? По словам Данилевской, «чаще всего ЯИ связана с выражением в речи комических смыслов или с желанием создать «свежий, новый образ» [Данилевская 2003: 657]. Иными словами, комическое – не сущность ЯИ, а одно из «эстетических воздействий» [Матвеева 2003: 411–412].

В качестве примера такого «эстетического воздействия» приведем пример из упомянутой работы В.З. Санникова: «... один петербургский адвокат (Ф.Н. Плевако?) выступал по делу об убийстве мальчика. Убийца (25-летний горбун) признал, что он убил дразнившего его мальчика. И адвокат добился для убийцы оправдательного приговора! Свою речь он построил так. «Господа! Господа! Господа!...» – и так несколько минут. И реакция зала менялась – сначала легкое недоумение, потом смех, потом негодование, крики: «Это издевательство! Вон!» И тогда адвокат закончил свою речь: «Так вот, господа. Вы пришли в бешенство оттого, что я повторял вежливое обращение к вам. А мой подзащитный 25 лет выслушивал, как ему кричали «Горбун», без конца напоминая о его несчастье» [Санников 2002: 43].

Как мы можем видеть, вызванный эффект никак нельзя назвать комическим. Как нельзя лучше это доказывает и положение Витгенштейна о контекстуальном значении речевой единицы: вежливое обращение становится ироничной и злой пародией, доводящей человека до исступления не хуже бранных слов.

На неоднозначность связи комического и ЯИ указывает также В.З. Санников, называя таких авторов, как В. Хлебников и А. Платонов как пример создателей «ирреального, сдвинутого мира» [там же: 15] в текстах, лишенных комизма, но богатых примерами языковой игры.

Е.А. Земская выделяет две очень общие составляющие ЯИ, а именно «балагурство» (феномен народной смеховой культуры) и «острословие», «когда необычная форма выражения связана с более глубоким выражением мысли говорящего и с более образной, экспрессивной передачей содержания»

[Земская 1983: 175].

Итак, подчеркивая нецелесообразность исключения категории комического из определения ЯИ, А.П. Сковородников предлагает включить в него понятие «остроумие», поскольку «меткость, оригинальность и неожиданность для ЯИ обязательны» [Сковородников 2010: 60].

Определение Сковородникова в итоге звучит следующим образом: «Языковая игра – такое использование риторических приемов (приемов речевой выразительности), которое направлено на создание остроумных, преимущественно комических, высказываний, обладающих качествами меткости, оригинальности и неожиданности, а факультативно – качествами эксцентричности, эпатажности и причудливости в разных наборах и комбинациях» [там же: 62].

1.1.4. Функции языковой игры

В.З. Санников выделяет следующие функции языковой игры:

- 1) **«снижающая» функция**, поскольку языковая шутка неизменно дискредитирует;
- 2) **игровая функция** (людическая, т.е. возникновение комического в процессе игры);
- 3) **языкотворческая функция**: «Найденное в акте индивидуального творчества нередко закрепляется в языке как новый, более яркий (и экономный!) способ выражения мысли»;
- 4) **маскировочная функция (эвфемистическая)**: языковая шутка дает возможность обойти цензуру, выразить через иносказание некую запретную идею [Санников 2002: 26].

Кроме того, согласно классификации Е.А. Земской ЯИ обладает:

- 1) **развлекательной функцией**, поскольку часто говорящий не ставит перед собой иной цели, кроме как рассмешить собеседника, разрядить обстановку, получить удовольствие от самого процесса [Земская 1983: 39-42];
- 2) **выразительной функцией**: «ЯИ может быть связана и с содержанием

речи: она может служить более точной и тонкой передаче мысли, образной и выразительной передаче сообщения» [там же: 175];

3) **изобразительной функцией**, если она служит «для имитации человека, чьи слова передает говорящий, или для наглядного изображения ситуации говорения» [там же];

4) **комической функцией**, которая совпадает с понятием игровой у В.З. Санникова;

5) **смягчающей функцией**, которая выступает как «средство «смягчения речи», она устраняет серьезность тона, ослабляя тем самым содержание сообщения» [там же]. В некотором роде, смягчающая функция близка к маскировочной, поскольку именно благодаря ей возможен прием скрытой иронии, сарказма.

Еще несколько функций ЯИ выделяет в своей кандидатской диссертации «Языковая игра как форма выражения эмоций» Е.Ф. Болдарева:

1) **лингвопознавательная (индивидуально-языкотворческая) функция** – данная функция наиболее полно проявляется в поэтической речи, а особенно в так называемом «заумном языке», «зауми», когда автор как бы воссоздает мир заново через призму своего сугубо индивидуального мировидения;

2) **эмотивная функция**: «Эмоции, возникающие в процессе взаимодействия с окружающим миром, побуждают мышление к поиску «экспрессивной упаковки», которая наиболее точно отражает эмоциональные состояния личности, позволяет «выпустить пар» [Болдарева 2002: 8]. При этом эмоции могут быть как положительными, так и негативными;

3) **гедонистическая функция**: связана с развлекательной функцией. «Наиболее ярко гедонистический характер игры проявляется в случаях, когда она создается ради самой игры, то есть является деятельностью, предпринимаемой ради удовольствия от самого процесса» [там же: 12];

4) **защитная функция**: пересекается по смыслу со смягчающей функцией

(Е.А. Земская) и маскировочной (В.З. Санников);

5) **социокультурная функция**: ЯИ нередко воспринимается говорящими как «престижное языковое средство» [там же: 14], то есть может способствовать формированию положительного и привлекательного образа говорящего, способствовать укреплению межличностных связей.

Если рассматривать ЯИ как акт коммуникации, можно применить функции акта речевой коммуникации, разработанные Р. Якобсоном:

1. **эмотивная (экспрессивная)** – «связана со стремлением произвести впечатление наличия определенных эмоций, подлинных или притворных», «окрашивает в известном смысле все наши высказывания – на звуковом, грамматическом и лексическом уровнях»;
2. **фатическая** – направлена на установление контакта между говорящими;
3. **референтная**;
4. **конативная** с оттенком магической, «как бы превращение отсутствующего или неодушевленного «третьего лица» в адресата конативного сообщения» (заклинания, заговоры);
5. **метаязыковая**, когда речь выполняет функцию толкования, разъяснения лексического кода; предполагает использование целого ряда возможностей языка;
6. **поэтическая**: «Эта функция, усиливая осязаемость знаков, углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметами. Поэтому, занимаясь поэтической функцией, лингвисты не могут ограничиться областью поэзии» [Jacobson 1962: 264-266].

Д. Кристал, в свою очередь, концентрируется на одной лишь функции ЯИ – **развлекательной**: «Мы играем с языком, когда манипулируем им ради развлечения, для самих себя или для других. Слово «манипулируем» я использую в прямом значении: мы берем некий элемент языка (слово, фразу, часть слова, набор звуков, ряд букв) и заставляем их делать то, что обычно они не делают. Мы искривляем и разбиваем правила языка. В если кто-нибудь

спросит, зачем мы это делаем, то ответ будет предельно простым: веселья ради»⁵ [Crystal 1998: 1].

1.1.5. Классификации видов языковой игры

Британский лингвист Д. Кристал делит все человечество на любителей ЯИ, энтузиастов и профессионалов. Любители ЯИ («the amateurs») в большинстве случаев создают ее практически неосознанно, благодаря врожденному чувству языка и хорошему чувству юмора. Такого рода ЯИ можно подслушать почти в любом разговоре: игра с многозначными словами, подражание всеми узнаваемой манере произношения знаменитостей (например, героям фильмов), пародирование, использование рифмы, несложные каламбуры, «nonce words» (окационализмы). «Любители» обожают читать анекдоты и могут даже сочинять лимерики. Языковая игра может стать для них неким распознавательным кодом, помогая определить принадлежность к определенному кругу, будь то поклонники «Улисса» Джойса или «Алисы в стране чудес» Кэрролла, жители одного и того же города, выпускники университета (ставшее популярным в 2015 году высказывание: «Я не МГУ больше учиться»).

«Энтузиасты» («the word-play enthusiast») придумывают непронизносимые скороговорки («пытаться сказать, что сказать невозможно»⁶ [Crystal 1998: 56]), сочиняют истории, в которых все слова начинаются на одну букву или каждое следующее слово длиннее на одну букву или слог, пишут акrostихи.

«Энтузиасты» подражают акцентам и диалектам, учат иностранные языки и одержимы идеей понять, как они устроены. Именно ряды энтузиастов дарят миру талантливых лингвистов, которые очень часто «не могут перестать писать о языке и, возможно, израсходовали слишком много деревьев за этим

⁵ «We play with language when we manipulate it as a source of enjoyment, either for ourselves or for the benefit of others. I mean ‘manipulate’ literally: we take some linguistic feature – such as a word, a phrase, a part of a word, a group of sounds, a series of letters – and make it do things it does not normally do. We are, in effect, bending and breaking the rules of language. And if someone were to ask me why we do it, the answer is simply: for fun».

⁶ «to try to say things that cannot be said»

занятием»⁷ [там же]. Собственно, себя Д. Кристал относит именно к этой категории.

К «профессионалам» («the professionals») относятся те, «чья репутация частично или полностью зависит от способности работать с ней (с языковой игрой)»⁸ [Crystal 1998: 93]. Профессионалы занимаются рекламой, придумывают броские газетные заголовки, цель которых – зафиксироваться в памяти благодаря своей образности, игре слов, поразить читателя. Нередко профессионально играют с языком комики, чьи выступления слагаются обычно из нескольких составляющих (внешний вид, манера поведения, жесты и т.д.). Создатели мультфильмов и дизайнеры часто задействуют графический потенциал языка (смещение изображений и графических знаков), а священники, профессиональные ораторы, преподаватели используют ЯИ для достижения образности языка, усиливая эффект, который их речь оказывает на слушателей: «Нестандартность работы помогает возбуждению эмоций у выполняющих её – удивления перед необычным, нередко – радостного чувства в процессе деятельности, удовольствия от полученного результата» [Подгаецкая 1985: 4].

Отдельно стоит сказать о писателях и поэтах. Определить границы их ЯИ, по словам Д. Кристала, практически невозможно, профессионалы играют абсолютно на всех языковых уровнях. Автор использует метафору искривления и разрушения относительно языка, как если бы он был осязаемым объектом: «Искривления и разрушения» становятся видны в контрасте ритма и паузы, аллитерации и ритма, порядка слов и выбора лексики, и во многих других приемах, которые хранятся в сокровищницах языка. «Согнуть» и «сломать» для достижения нужного эффекта можно все, что угодно, и очень часто «ломают» сразу много всего»⁹ [Crystal 1998:138].

⁷ «cannot stop writing about language, and have probably used up far too many trees by doing it».

⁸ «whose reputation is partly or wholly dependent on a professional ability to work with it (language play)»

⁹ «The ‘bending and breaking’ appears in the contrasts of rhythm and pause, of alliteration and rhyme, of word order and lexical choice, and in the many other effects which lie dormant in storehouse of

Именно ЯИ профессионалов чаще всего становится объектом лингвистических исследований [Курганова 2004, Феофанов 2000, Сметанина 2002].

По причине широты понятия «языковая игра» его достаточно сложно типологизировать.

В Большой советской энциклопедии мы находим следующую классификацию каламбуров:

- 1) сопоставление омонимов;
- 2) созвучие слов в узком контексте;
- 3) столкновение омофонов;
- 4) переосмысление фразеологических единиц или устойчивых словосочетаний;
- 5) использование полисемии;
- 6) шуточная (народная) этимология [БСЭ 1969-1978: 324].

С.Влахов и С. Флорин разделяют каламбуры, построенные на:

- 1) фонетической основе;
- 2) на лексической основе;
- 3) на фразеологической основе [Влахов, Флорин 1980: 13].

Н.Д. Арутюнова считает, что приемы, характерные для языка художественной литературы, «практически целиком созданы отклонениями от семантического шаблона». Она делит их на две основные категории:

- 1) сводимые к семантическому стандарту с потерей образности (риторические тропы и фигуры), т.е. интерпретируемые аномалии;
- 2) несводимые к стандартной семантике (прагматические аномалии, абсурд, нонсенс) [Арутюнова 2007: 89].

Немецкий лингвист Ф. Хаусманн разделяет ЯИ на «горизонтальные» (синтагматические) и «вертикальные» (парадигматические) типы. К «вертикальным» типам ЯИ относятся те случаи, когда в рамках одного

language. Anything can be bent or broken, for special effect, and it is usual for several things to be broken at once».

выражения реализуются прямое и переносное значение. «Горизонтальная» ЯИ подразумевает примеры с одной формой выражения с двумя планами содержания [Hausmann 1974].

Е.М. Александрова указывает на то, что такое разделение нельзя считать достаточным для описания ЯИ, и, вслед за Э.М. Береговской, включает в классификацию **хиастический** (смешанный) тип ЯИ [Александрова 2011: 96].

Для сравнения рассмотрим также классификацию немецкого лингвиста Николь Зауэр, приведенную в работе Е.Ф. Болдаревой, согласно которой ЯИ разделяются на **текстуально имманентные** и **контекстуальные** ЯИ. Первая категория включает все языковые средства, функционирующие внутри определенного текста. Они касаются звукового облика слова или словосочетания и не имеют связи с другим текстом. К этому типу относятся: созвучия в разных словах или частях слова, синтаксические фигуры (среди них – создание новых слов из аббревиатур, повторы и хиазмы), лексика (неологизмы, архаизмы и сложные слова), контрасты и нарушения логики (парадоксы, антонимы и алогизмы).

Второй вид – **контекстуальные** игры – создаются на основе связей между текстами или на соотношении определенного текста с возможностями языковой системы. Таким образом, основой для данного вида языковой игры являются интертекстуальные связи. Контекстом в данном случае служит не только непосредственное окружение языковой игры, но и общее языковое окружение. Сюда входит и игра на уровне многозначности, которую, вслед за Гаусманном, можно разделить на вертикальную ЯИ и горизонтальную ЯИ [Болдарева 2002: 10].

Итальянский журналист и писатель Стефано Бартедзаги выделяет игры слов первого и второго уровня. К «первому» уровню относятся:

- 1. игры слов в узком смысле**, то есть относящиеся, прежде всего, к устной речи и заключающиеся в таких приемах, как ассонанс (различие в одной или более согласной – *volere è potere*), созвучие (различие в одной или

более гласной – *volere è volare*), аллитерация (повторение фонем в начале слов), паронимазия, рифма или семантический сдвиг (двойной смысл)¹⁰ [Bartezzaghi]. Такого рода игру слов характеризует спонтанность, направленность на эффект неожиданности, она может быть воспринята слушающим как языковая ошибка;

2. **примеры языкового смешения** («*giochi di mescolanza linguistica*»), которые заключаются во внедрении в фонетическую, лексическую или синтаксическую структуры языка элементов другого языка, диалекта или жаргона;
3. игры, основанные на **соединении элементов различных регистров** (бюрократического, высокого и т.д.);
4. языковые **деформации разного рода** (диалектные, гиперкоррекция на уровне произношения или морфологии);
5. **цитаты «*tormentoni*»:** слова, выражения или фразы, вошедшие в разговорную речь из телевизионных передач, рекламы или выступлений популярных комиков, которые обладают свойством мгновенно считываться слушающим. В отличие от поговорок, «*tormentoni*» не несут какой-либо информации или народной мудрости, а лишь выявляют общую симпатию собеседников к тому или иному медийному персонажу;
6. прием **параллелизма** – одинаковая длина слов или строк;
7. **созвучия** в определенных местах текста (*sostituzione in presentia*) (в конце стиха, полустихия или прозаического периода);
8. **созвучие с отсутствующим в контексте элементом** (*sostituzione in absentia*). Он приводит в пример название книги комика Даниеле Лютацци *Và dove ti porta il clito* (1996), которое пародирует название известного романа С. Тамаро *Và dove ti porta il cuore*. Единственными

¹⁰ Bartezzaghi St. Giochi di parole. Электронный ресурс: Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ Per *gioco di parole* in senso ristretto si intende invece il gioco che ricorre nel discorso soprattutto orale, e si basa su fenomeni di assonanza, consonanza, allitterazione e paronomasia o di ambiguità semantica (il cosiddetto doppio senso).

признаками, благодаря которым «прочитывается» эта пародия, являются слабая аллитерация начальной фонемы (*clito / cuore*) и параллелизм двух двухсложных существительных.

Общей чертой игры слов первого типа С. Бартедзаги считает двойственность в широком смысле этого слова: он применяет такие термины, как *ambiguità, ambivalenza, bisociazione, condensazione, spostamento, bi-isotopia*. Также он ссылается на работу французского писателя Рожера Кайуа, который характеризует «первый» тип как «игры фантазии и растраты энергии с низким уровнем соблюдения нормы и с большим потенциалом юмора»¹¹.

Ко «второму» типу относятся упорядоченные, стратегические игры (шахматы, скрабл, шарады и т.д.): «речь идет уже не о неоднородных элементах, которые внедряются в поток речи, сам язык отказывается от своей коммуникативной функции и становится пространством и материалом для искусственного языкового конструирования»¹². У «второго» типа выделяется две основные характеристики:

1. наличие сложной задачи, требующей разрешения.
2. комбинаторные навыки, позволяющие выбрать слово, в первую очередь, на основании его формы (как означающего), а не его значения (означаемого).

К данному типу относятся игры, популярные во все времена среди всех возрастных групп: липограммы, анаграммы, составление рядов слов с разницей в одну букву (так называемые «слова – двойняшки», изобретенные Льюисом Кэрроллом), фраз с употреблением всех букв алфавита (*panagramma*) и так далее.

Итак, можно констатировать, что проблема классификации и типологизации языковой игры является актуальной и достаточно разработанной как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. Можно также отметить,

¹¹ там же «giochi di fantasia e di dissipazione di energia, a basso tenore normativo e ad alto potenziale umoristico»

¹² там же «non si tratta più di elementi eterogenei che ne interrompono il flusso, ma il linguaggio stesso cessa le sue funzioni comunicative per diventare campo e materiale di una costruzione artificiosa»

вслед за М.С. Козловой, что «метод языковых игр выступает как способ выявления тех аспектов языка, которые обнаруживаются лишь в его работе, функционировании и не видны, когда он «отдыхает» [Козлова 1972: 249].

Таким образом, игра по своей природе есть максимально естественное занятие для человека. На протяжении всей истории развития цивилизации именно игра всегда оставалась этическим и социальным маркером. Изначально лишённая конкретной цели, игра, тем не менее, играет важнейшую роль в становлении личности, в процессе обучения и познания мира. Игра обладает уникальной способностью выстраивать в сознании ребенка модели поведения, учит различать добро и зло.

Игра также помогает объяснить окружающий мир и установить с ним контакт. Благодаря этой особенности игры появились многие традиции и праздники, цель которых изначально заключалась в усмирении или задабривании злых духов, общению с добрыми, игровой имитации циклических явлений природы. Постепенно игры совершенствовались, некоторые из них теперь строго регламентированы правилами, другие остаются импровизированными.

Возвращаясь к одной из основных черт игры в самом широком смысле, отметим, что именно отсутствие направленности на достижение особого результата сыграло огромную роль в развитии искусства как такового. Игра освобождает в человеке Творца, свободного от ограничений общества, позволяет ему выходить за рамки нормы, исследовать, совершать удивительные открытия.

Игры человека с языком также имеют долгую историю. Слова издавна были наделены особой силой, а правильные комбинации слов – силой магической. Изучением свойств языка занимались многие ученые. Языковой игрой и языковыми процессами в целом занимались в рамках философии языка

Платон, Аристотель, Лейбниц, Витгенштейн, Ф. де Соссюр и многие другие в поисках ответа на вопросы, как язык соотносится с сознанием, с говорящим и интерпретирующим, в чем заключается цель языка. Стилистика – еще одна область исследования ЯИ, где игра рассматривается как отклонение от языковой нормы (как в рамках лингвистики, так и литературоведения).

Понимание ЯИ во втором случае связано с использованием творческого потенциала языка, изучением принципов его эстетического воздействия на участников коммуникации. Это многовековой лингвистический эксперимент, проверяющий язык на прочность, раздвигающий его границы,двигающий язык вперед. Благодаря потенциальной возможности выйти за рамки установленной нормы происходит не только обогащение языка, но и установление, закрепление новых моделей на уровне фонетики, морфологии, синтаксиса и т.д. Мы будем рассматривать ЯИ и её реализацию в очень широком значении на всех языковых уровнях.

ЯИ может быть как импровизированной, так и целенаправленной (осознанной), но в любом случае имеет целью достижение некого эффекта (рассмешить, удивить, напугать адресата). Таким образом, не следует ограничивать ЯИ, приписывая ей исключительно комическую направленность. Осознанная ЯИ в рамках литературного произведения позволяет нам говорить об индивидуальном стиле писателя.

ЯИ характеризуется большим количеством разнообразных функций, среди которых людическая, языкотворческая, развлекательная, лингвопознавательная, социокультурная, поэтическая.

1.2. Неология и языковая игра

Причины возникновения неологизмов

Язык находится в постоянном движении, поскольку поддается непрерывным трансформациям со стороны носителей. Как отмечает А.А. Уфимцева, «язык фиксирует концептуальный мир человека, имеющий своим первоначальным источником реальный мир и деятельность в этом мире. При помощи лексических единиц номинации человек осуществляет репрезентацию объектов реального мира. В словах как номинативных единицах языка хранятся определенные знания о действительности, достаточные для того, чтобы идентифицировать обозначаемые словами реальные или идеальные сущности» [Уфимцева 1968 : 120].

Язык является сложной динамической системой, и неологизмы возникают как ответ на изменения в мире, то есть появление новых объектов (телефон, компьютер, ракета и т.д.), или как переосмысление уже давно существующих понятий (навигация по морю и по интернету). По словам Н.З. Котеловой «... в развитых языках количество неологизмов, зафиксированных в газетах и журналах в течение одного года, составляет десятки тысяч». Появление неологизмов она объясняет общественной потребностью в наименовании и осмыслении новых предметов и явлений, а также внутриязыковыми факторами – стремлением языка к экономии, унификации, системности языковых средств, варьированию номинаций с разной внутренней формой, этимологией, задачами экспрессивно-эмоциональной и стилистической выразительности [Котелова 1998: 131].

Т. Де Мауро писал, что «каждое слово рождается неологизмом». [De Mauro 2006: 24]. Слово может прожить как долгую, так и короткую жизнь. Его существование может ограничиться статусом неологизма или, пережив период «младенчества», слово укрепит свои позиции и войдет в широкое употребление.

Нужно отметить, что внешние факторы являются важнейшей причиной

языковых изменений любого рода, а неологизмов особенно. К таким изменениям относятся как изменения лексической сочетаемости в результате переосмысления слов относительно изменившихся реалий, так и их стилистическая переоценка в новых контекстах (политическая обстановка, развитие масс-медиа, научные открытия). Одним словом, появление каждого неологизма связано с целым рядом экстралингвистических факторов. Все внутриязыковые процессы, направленные на развитие языка и на совершенствование системы номинации, в той или иной степени подчиняются внешним стимулам.

С другой стороны, как отмечает Л.Б. Гацалова, существуют две основные причины возникновения неологизмов:

- 1) общественно-исторические условия, социальные причины образования слов и значений;
- 2) внутренние законы развития словарного состава языка [Гацалова 2005: 3].

Второй пункт также довольно подробно рассматривается в работе М.А. Москвиной, она использует термин «внутриязыковые причины» [Москвина 2008]. Внутриязыковые факторы связаны с проблемой коммуникации, потребности человека найти новое определение с иной эмоциональной нагрузкой для уже существующих объектов: «находясь в постоянном движении, он (язык) непрерывно развивается, совершенствуется, имея свое прошлое, настоящее, будущее. Именно поэтому в лингвистической литературе справедливо указывается на то, что вопрос о языковой изменчивости, составляющей постоянное качество языка, является центральным в лингвистической науке» [Тропина 2007: 4].

Как отмечает Сильвия Скотти Моргана, «...известно, что в живых остаются только те языки, которые изменяются, приспособляясь к обстоятельствам и к новым потребностям говорящих, а не застывают из-за

консерватизма и чрезмерного пуризма»¹³ [Morgana 1981: 1]. В этом отношении языки мертвые как раз замерли на определенном этапе развития, перейдя в категорию литературных или религиозных языков. Так произошло, например, с санскритом или с классической латынью, в то время как «вульгарная» латынь («*latino volgare*») продолжила существовать, получив новую жизнь в романских языках. Итак, лексические новообразования – это залог долголетия языка. Безусловно, основной пласт лексики должен сохраняться, передаваясь по наследству от поколения к поколению, иначе коммуникация между различными возрастными группами и чтение художественной литературы окажутся невозможными. Кроме того, не каждое новое слово будет принято современниками. Это может быть связано как с неудачной формой или звучанием неологизма, так и с социальными причинами. Например, слова, связанные в народной памяти с войнами или иными катаклизмами. Язык будет закономерно стараться вытолкнуть такие слова.

Возникновение неологизма, по сути, является результатом столкновения двух прямо противоположных процессов: стремления любого языка к развитию, изменению и его тенденция к сохранению. Консервативность объясняется тем, что «в языке существует довольно сильная тенденция сохраняться в состоянии коммуникативной пригодности» [Серебренников 1983: 23].

Изучая процессы формирования новых слов, нельзя оставлять без внимания и процессы устаревания. Должны существовать серьезные причины для «смерти» слов: по данным, которые приводит Де Мауро, около 70% лексики из классической латыни не получило распространения во французском и испанском; а в итальянском языке, который считается наиболее близким к латыни, более 50%! Несмотря на распространенное мнение, что лексемы, выпадающие из узуса, чаще всего обозначают устаревшие понятия, Де Мауро

¹³ «...e' noto che restano vive solo quelle lingue che si modificano adattandosi alle circostanze e ai bisogni nuovi, senza essere cristallizzate da un conservatismo e un purismo eccessivi»

справедливо полагает, что глубинная причина появления неологизмов заключается в «лингвистически независимой потребности в новых словах, в присоединении новых морфем и в наделении уже существующих морфем новыми значениями»¹⁴ [De Mauro 2005: 26].

Е.А. Земская выделяет пять функций словообразования в языке:

1) **собственно номинативное словообразование** – создание новой лексемы для новой реалии или переименование старой;

2) **конструктивное словообразование** – синтаксические дериваты, т.е. «производные, отличающиеся от базовых слов не по значению, но принадлежностью к иной части речи». Земская указывает, в частности, на отглагольные существительные со значением отвлеченного действия;

3) **компрессивное словообразование** – используется для «сокращения уже имеющихся в языке номинативных единиц» (аббревиация, суффиксальная универбация и т.д.) и в большинстве случаев используется в профессиональной речи;

4) **экспрессивное словообразование** – выражает субъективное отношение говорящего. Такие новообразования часто включают диминутивные суффиксы и воспринимаются как часть простонародного разговорного языка (здоровьишко, понедельничек и т.д.)

5) **стилистическое словообразование**

а) производное слово отличается только стилистической окраской. Е.А. Земская приводит в качестве примера пары слов «сковородка – сковорода, свечка – свеча», обращая наше внимание на то, что слова с суффиксом $-к(a)$ стилистически нейтральны в разговорной речи, но могут показаться сниженными в речи книжной, тогда как «исходные» существительные приобретают в устной речи оттенок «лингвистического занудства» и потому избегаются.

¹⁴ «bisogno linguisticamente autonomo di nuove parole, di nuove accessioni sia di morfi sia di accezioni di morfi già esistenti».

б) наиболее частый случай стилистической маркировки в профессиональной и официально-деловой речи. Например, глагольный префикс *за-* характерен для языка бюрократии (пары хоронить – захоронить, прочитывать – зачитывать и т.д.) [Земская 2007: 8-11].

1.2.1. К вопросу о понятии термина «неологизм»

Несмотря на то, что термин «неологизм» имеет широкое распространение, с его точной дефиницией возникают некоторые сложности. По сути, изучение неологизмов как отдельной науки получило развитие лишь с 1960-х годов, поэтому многие исследователи отмечают недостаточную разработанность терминологического аппарата.

Термин «неология» имеет несколько значений. С.И. Алаторцева, например, выделяет два значения: «1) наука о неологизмах; 2) совокупность неологизмов» [Алаторцева 1998: 10].

Исследователь пишет о том, что во многом становлению неологии как отдельной самостоятельной науки способствовало развитие лексикографии и активное составление словарей неологизмов: «неологическая лексикография, или неография, с этой точки зрения – наука об особенностях проектирования и составления словарей неологизмов, о специфике нового слова, значения и словосочетания как объектов таких словарей. Кроме того, решение основных вопросов неологии (теории нового слова) было поставлено на научную основу в результате формирования эмпирической базы, созданной серией словарей новых слов» [там же: 10].

Среди лингвистов до сих пор ведутся споры относительно того, по каким критериям следует выделять эти лингвистические единицы. Можно выделить несколько теорий, выдвигающих свои предложения относительно дефиниции понятия «неологизм»:

1. Стилистическая теория – подчеркивает новизну слов и фразеологизмов как единственный критерий определения. К сторонникам

данной теории относятся А.Г. Лыков, А.В. Калинина, Е.В. Сенько. Правда, относительно понимания, что такое новизна, также возникают разногласия. О.А. Габинская пишет о необходимости объединения «индивидуального характера ощущения новизны... с коллективным признанием этой новизны» [Габинская 1980: 16]. Критерий новизны одно время предлагалось связывать с языковым чутьем наиболее компетентных носителей языка, то есть деятелей культуры (писателей, журналистов, филологов), но тут же возникло противоречие: таким людям сложно абстрагироваться от лингвистических теорий, с которыми они могут быть знакомы, и эксперимент нельзя будет считать чистым [Попова 2005: 11-12];

2. Психолингвистическая теория привязывает неологизм к индивидуальному речевому акту. Согласно этой теории, архаизм может восприниматься отдельными личностями как неологизм, незнакомая новая лексема (исследования лингвистов С.И. Тогоевой, Н. Костюшиной);

3. Лексикографическая теория – распространена в западной неологии, предполагает определение неологизма как слова, отсутствующего в словарях (К. Барнхарт). Теория имеет явные недостатки, поскольку предполагает существование неологизмов лишь в языках с письменной формой;

4. Денотативная теория – определяет неологизм как слово, обозначающее новое явление или понятие. Эта теория является самой распространенной, она применяется в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой и в пособии В.Д. Черняк «Русская лексикография» (2004 г.). Недостаток теории заключается в том, что в ней не учитываются причины появления новообразований, а именно стремление автора к выразительности, образности. К тому же можно возразить, что некоторые неологизмы обозначают реалии, о существовании которых нельзя утверждать с полной уверенностью, например, аура, экстрасенс и так далее. Так же часто неологизмы возникают как новое обозначение уже давно существующих

реалий (очень часто это относится к заимствованиям: спикер, менеджер);

5. Структурная теория – рассматривает в качестве неологизмов исключительно слова с абсолютной структурной новизной (например, звукоподражания в поэзии В. Хлебникова). Неологизмы такого рода характерны по большей части для писателей, которым нужно обозначить выдуманные явления при описании выдуманных миров. Данная теория – самая узкая, поскольку не включает в разряд неологизмов слова, образованные по продуктивным моделям. «Уникальные неологизмы» – достаточно редкое явление;

6. Конкретно-историческая теория Н.З. Котеловой. Н.З. Котелова выделяет конкретизаторы – по признаку «время» (появление слова исключительно в определенный период времени), «языковое пространство» (новое для национального языка, новое для языка литературного, для жаргона, диалекта и т.д.), «новизна языковой единицы» [Котелова 1978: 14-18]. Приведенные конкретизаторы позволяют довольно корректно выделять неологизмы. Определение понятия «неологизм», данное Н.З. Котеловой, можно считать одним из самых полных: «собственно новые, впервые образованные или заимствованные из других языков слова, так и слова, известные в русском языке и ранее, но или употреблявшиеся ограниченно, за пределами литературного языка, или ушедшие на какое-то время из активного употребления, а сейчас ставшие широко употребительными» и «производные слова, которые как бы существовали в языке потенциально и были образованы от давно образовавшихся слов по известным моделям лишь в последние годы (их регистрируют письменные источники только последних лет)» [Котелова 1971: 5-15].

По причине расхождения мнений исследователей-лингвистов о природе неологизма, в настоящее время существуют несколько направлений их изучения.

1. Структурно-семантическое: основано на изучении способов

образования неологизмов, их влиянии на состояние современного языка. Данное направление можно охарактеризовать как описательно-аналитическое, такие лингвисты как Р.Ю. Намикотова и А.Г. Лыков, дают подробную характеристику новых слов и их значений.

2. **Когнитивное:** это направление еще проходит стадию формирования. Актуально для сложных неологизмов (производных слов). Сторонники когнитивного направления исследуют, в том числе, и влияние неологизмов на языковую картину мира.
3. **Социолингвистическое:** изучение неологизмов ведется в контексте социальных аспектов. Отечественные лингвисты отмечают рост употребления просторечий и жаргонизмов, влияние на язык специализированной компьютерной лексики (Л.П. Крысин).
4. **Динамическое:** изначально попытки динамического описания неологизмов были осуществлены в рамках структурно-семантического направления (работы Намикотовой Р.Ю., Кудрявцевой Л.А.). Данные исследования определяли способность к изменению как главный признак языка. Изучение новых слов в динамическом аспекте предполагает «анализ причинно-следственных связей, отношений и причин активности определенных участков языковой системы в заданный момент времени». [Попова 2005: 15-16].

1.2.2. Типологии неологизмов

Т.Н. Ушакова разделяла феномен словотворчества как части «владения скрытыми языковыми силами» на четыре категории:

- 1) **детское словотворчество** – «слова обычно понятны взрослым и уместны в употреблении», их «образование происходит по обобщенным типизированным образцам». Такого рода словотворчество есть свидетельство становления у ребенка грамматической системы;
- 2) **словотворчество в художественном произведении;**

- 3) **стихийное словотворчество**, «изменение действующего языка» - сюда относятся иностранные заимствования, «изменения под воздействием жизненных влияний»;
- 4) **создание новых языков** [Ушакова 2011: 299-304].

Р.Ю. Намитокова разработала следующую типологию новообразований (термин, введенный автором для обозначения окказионализмов):

1. Авторские:

- художественные;
- научные.

2. Неавторские:

- разговорные;
- детские [Намикотова 1986: 15].

1.2.3. Понятие окказионализма

Авторские неологизмы, или так называемые окказионализмы (от лат. *occasio* – «случайность»), в отличие от общеязыковых, редко получают широкое распространение и, в основном, остаются неотъемлемой частью художественного текста, визитной карточкой автора, не теряя с течением времени своей новизны.

Е.А. Земская называет окказионализмы «нарушителями законов общеязыкового словообразования». Она отмечает, что они связаны с особым – творческим и эстетическим – аспектом изучения языка, поскольку они «реализуют индивидуальную творческую компетентность говорящего, будь то поэт, ребенок или обычный человек» [Земская 2007:180].

Новизна является одним из важнейших признаков окказиональных словообразований, она обладает следующими характеристиками:

- 1) **Универсальность** (согласно временным и темпоральным границам бытия);

- 2) **Прагматическая зависимость** (признак новизны не является постоянным признаком предмета, это временная характеристика, её потеря неизбежна);
- 3) **Компаративность** (индивид замечает разницу в мире вчерашнем и сегодняшнем, именно на основании данного различия возможна констатация новизны);
- 4) **Дифференциальность** (признак связан с темпоральным значением: в рамках циклической модели времени мы можем говорить о новизне, а линейная модель времени нам такой возможности не дает (новая луна - новый батон хлеба (еще один батон));
- 5) **Недискрептивность** («констатирует факт модификации, но его не описывает»);
- 6) **Историчность** (новое не значит первое, это скорее последнее, как новая модель телефона) [Арутюнова 1999: 698-700].

Исследуя окказиональную языковую игру, исследователи анализируют присущие ей **функции**. Так, Э.И. Ханпира отмечает, что окказионализмы могут реализовывать экспрессивную функцию, функции комизма и гротеска, звукопись, версификацию, художественную этимологию, персонификацию, остранение, художественную номинацию и стилизацию [Хампира 1872: 300]. Н.А. Лаврова в статье «Языковая игра: современные исследования» выделяет в качестве основной функции окказиональных образований оценочно экспрессивную. [Лаврова 2010: 174]. А.Ю. Астафьев, исследование которого посвящено окказионализмам в поэзии В.В. Маяковского, говоря об их функциях, указывает на наличие оценочной («сгущает экспрессивные краски окказионального слова») и контрастивной (столкновение окказионального и канонического\другого окказионального слова) функций [Астафьев 2007: 6].

По словам итальянского исследователя Л. Гальди, «возникновение таких индивидуальных неологизмов может быть объяснено двумя причинами: с

одной стороны – стремление к лаконичности, с другой – желание создать эффект неожиданности»¹⁵ [Galdi 1971: 97].

Большой процент такого рода новообразований возникает в среде журналистов как незамедлительная реакция на громкие политические события и чаще всего они быстро выходят из употребления, поскольку лексика – «наиболее подвижная часть языка, она непрерывно совершенствуется, обновляется, вместе с тем реагирует на изменения в окружающей нас действительности, т.е. развивается вместе с жизнью» [Москалева 2008: 246].

Во многих исследованиях подчеркивается «тесная связь слов-самоделок с контекстом, из которого они как бы вырастают», что, с одной стороны, «делает их уместными и особо выразительными на своем месте», а с другой «препятствует им оторваться от контекста и обрести жизнь вне его» [Фельдман 1957: 66].

Однако нужно отметить, что некоторые окказионализмы все же становятся частью общеупотребительной лексики, как это произошло, например, со словом «утопия», впервые употребленным Томасом Мором. Нередко особенно удачные авторские слова, возникшие в среде журналистов, также переходят в устную речь (небезызвестный термин «*tangentopoli*»).

Тем не менее, Т.В. Попова настаивает, что «в строгом терминологическом смысле окказионализмы нельзя называть неологизмами» [Попова 2015: 26]. Понятием «неологизм» традиционно обозначают слово, совсем недавно вошедшее в общий узус и только в течение какого-то времени сохраняющее новизну (например, слово «компьютер» в 90-е годы, которое постепенно стало частью общего узуса). Окказиональное слово в таком случае – это «одноразовая лексическая единица, лишенная... исторической протяженности своего существования» [там же: 27], тогда как именно по этому признаку неологизм противопоставляется архаизму.

В исследовательской литературе можно найти довольно большое

¹⁵ «tali neologismi individuali sono spiegabili per due motivi: da una parte per la ricerca di concisione, dall'altra parte, per il desiderio di produrre un effetto di sorpresa»

количество вариантов названий для этих индивидуально-авторских слов. Достаточно развернутый перечень приводит В.В. Лопатин: творческие неологизмы, неологизмы поэта, стилистические неологизмы, слова-метеоры, произведения индивидуального речетворчества [Лопатин 1973: 64].

Рассмотрим основные признаки окказиональных слов, выделенные А.Г. Лыковым. В первую очередь это **принадлежность к речи**, так как окказионализмы появляются как некое отклонение от лексической нормы. Следующая особенность непосредственно связана с первой – «**творимость**» (термин А.Г. Лыкова) окказионализма, этот признак противопоставляет его остальным словам, которые мы воспроизводим в речи без изменений. Важно отметить словообразовательную **производность** – новые слова в любом случае состоят из двух или более морфем, что ведет к производности окказионального слова.

Еще одно интересное свойство – **функциональная одноразовость**. Так называемые авторские неологизмы тем и примечательны, что присущи только конкретному произведению и придают ему уникальность. Из этого свойства логически следует утверждение о том, что окказионализм, существуя только в рамках, например, творчества отдельного писателя или же одного произведения, может быть понят только в контексте. Так же необходимо подчеркнуть **ненормативность** (нарушение лексической нормы, как это подробно описано у Чуковского на материале детского словотворчества) и **экспрессивность** окказионализмов.

Один из самых сложных признаков таких новообразований – это **синхронно-диахронная диффузность**, то есть нахождение их непосредственно в точке пересечения диахронной и синхронной осей координат. Чтобы лучше понять данный тезис, вспомним, что синхрония подразумевает системное отношение слов друг с другом (слообразовательно, семантически и т.д.) и, таким образом, окказионализм синхронен (творится из существующих морфем). С другой стороны, окказионализм диахронен, поскольку будучи

невоспроизводимым фактом речи, в момент своего появления неизбежно включается в последовательность других речевых фактов. Таким образом, окказионализм по природе своей неспособен устаревать, терять свою экспрессивность и новизну [Лыков 1976].

Авторским неологизмам, как мы уже отмечали, свойственна «неправильность, но не «естественная», а заданная, запрограммированная». Это свойство окказионализмов подкрепляется, в частности, тем, что они могут быть определены как «художественное произведение в предельном минимуме своего выражения» [Лыков 1990: 78]. Если система фонетики и морфологии относительно закрыта для новообразований, уровень лексики всегда открыт, неотрывно связан с развитием мира и общества. Поэтому не удивительно, что описывая выдуманный антиутопический мир, Стефано Бенни активно занимается словотворчеством. Кроме того, авторские неологизмы придают художественному тексту особую экспрессивность.

Еще одним важным вопросом является проблема соотношения неологизмов и окказионализмов в контексте противопоставления единиц языка и единиц речи. А.Г. Лыков, вслед за Э. Хампиром выдвигает следующий тезис: окказиональное слово «как чисто речевое явление не принадлежит языку» [Лыков 1971: 72].

Мы считаем данное положение не до конца верным, поскольку окказиональные образования могут встречаться в тексте, что говорит о их языковом характере. Необходимо также учесть, что слово, появившееся в тексте, может потенциально войти в язык употребившего его человека.

О.О. Габинская вводит понятие «индивидуального языка» для того, чтобы снять данное противоречие [Габинская 1981: 41]. Нужно отметить, что не все исследователи признают существование индивидуального языка, хотя общий и индивидуальный языки неотделимы друг от друга, этот симбиоз построен на взаимном обогащении. Говорящий на том или ином языке индивид неизбежно оказывается включенным в социальные группы, перенимает определенные

речевые стандарты, поэтому отсутствие общего языка делало бы невозможным любого рода коммуникацию. В то же самое время «все языковые изменения начинаются в индивидуальном языке» [Фоменко 1984: 9], язык – живая и подвижная система. Соотношение общего и индивидуального языков можно сравнить с рабочим инвентарем: всем известны правила и нормы пользования, но не стоит исключать творческий фактор, фантазию, специфику каждой отдельной речевой ситуации. Сложность выделения индивидуальных неологизмов заключается, прежде всего, в том, что язык, чаще всего не принимает такого рода изменения.

Итак, новые слова относительно пары «общий – индивидуальный язык» занимают одну из следующих позиций:

1. Слова новые и для общего, и для индивидуального языков (новые понятия);
2. Слова, известные индивидуальному языку и новые для общего (индивидуально- авторские неологизмы);
3. Слова, известные общему языку и новые для языка индивидуального (постижения языка ребенком) [Габинская 1981: 55-57]. А.Г. Лыков считает, что для обычного слова конкретный акт его употребления – это лишь один из случаев его речевой реализации. Для окказионализма, напротив, конкретный акт употребления является принципиально уникальным случаем его речевой реализации. «Свойство воспроизводимости», – пишет он, – «важнейший отличительный признак обычного слова; свойство творимости – важнейший отличительный признак окказионального слова» [Лыков 1971: 79]. Однако О.О. Габинская отмечает, что если мы вводим понятие индивидуального языка, то данное противопоставление не имеет более смысла. Ведь как только слово попадает в контекст (даже в случае однократности употребления), оно становится «средством общения данного человека с другими людьми» и, что еще более важно, «может быть извлечено из его

памяти как готовая к использованию единица» [Габинская 1981: 45]. Другими словами, окказионализм потенциально может употребляться в письменной или устной речи много раз, что опровергает постулат «одноразовости». Кроме того, речь постоянно питает язык, эти два понятия неразрывно связаны. Так, Ю.Н. Антюфеева справедливо полагает, что «Язык – это как бы способ познания, отражения объективной действительности в идеальной форме. Речь же – это исполнение и реализация языка, своего рода индивидуальное комбинирование языковых единиц для передачи мыслей» [Антюфеева 2004: 8].

Безусловно, такой окказионализм может в дальнейшем войти в речь читателя или слушателя, как это не раз случалось в истории мировой литературы. Новообразование также может остаться в индивидуальном языке отдельной группы (поклонники конкретного писателя, политического деятеля), то есть расширить сферу употребления, прожить несколько недель или лет и, возможно, со временем войти в словарь, потеряв новизну.

Итак, «образование слова происходит только в индивидуальном языке, в котором воплощен язык общий. Антиномия общего и индивидуального языка проявляется только после образования слова» [Габинская 1981: 51].

1.2.4. Итальянская традиция изучения неологизмов

Само слово «неологизм» имеет французское происхождение (от фр. *néologisme*) и, по данным словаря «Petit Robert», впервые употребляется в 1735 году. В Италии впервые термины «неология», «неологизм» встречаются в словаре Франческо Альберти «*Nouveau dictionnaire françois-italien*», вышедшем в 1771 году. Неология определяется как «манера и искусство образовывать новые слова», а неологизм как «слово, происходящее из греческого языка, которое обозначает изобретение, употребление, применение новых слов. В более широком значении применяется для обозначения старых слов с новым

или отличным от привычного значением»¹⁶.

В научной среде долгое время продолжается спор, считать ли употребление неологизмов позитивным явлением: в 1959 году в седьмом издании «Словаря итальянского языка» Н. Дзингарелли неологизм определяется как «употребление излишних новообразований в языке», а такие словари как «Большой словарь итальянского языка» 1881 года С. Батталья (*Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia), «Словарь итальянского языка» 1995 года Джакомо Девото и Джанкарло Оли (*Vocabolario della lingua italiana* di Giacomo Devoto e Giancarlo Oli), а также «Словарь итальянского языка» 2000 года Туллио Де Мауро (*Dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro) предостерегают от чрезмерного использования новых слов¹⁷.

Несмотря на споры, составление словарей неологизмов все же происходило. Итальянская лингвистика считает основателем традиции их составления А. Панцини, автора «Современного словаря» 1905 г. (*Dizionario moderno* di Alfredo Panzini). Дело Панцини продолжил Б. Мильборини, издав в 1963 году «Словарь новых слов» (*Dizionario di parole nuove* di B. Migliorini), затем М. Кортелаццо, автор знаменитой работы ALCI 1995 г. (*Annali del lessico contemporaneo italiano* di M. Cortelazzo).

Одной из первых европейских стран, которая выделила свойства «положительного» неологизма, также была Франция. Генеральная комиссия по терминологии в конце 20 века установила следующие критерии, которым необходимо отвечать неологизму, чтобы органично войти в язык:

- использовать морфологические ресурсы языка, избегая при этом полисемии;

¹⁶ «uso, ed arte di formar nuove voci» и «Parola che deriva dal greco, che significa propriamente invenzione, uso, impiego di termini nuovi. Se ne fa un uso estensivo per designare l'impiego di parole antiche con un significato nuovo o diverso da quello abituale» См.: http://www.treccani.it/enciclopedia/la-neologia_%28XXI-Secolo%29/

¹⁷ *Grande dizionario della lingua italiana* (1881) di Salvatore Battaglia, *Vocabolario della lingua italiana* (1995) di Giacomo Devoto e Giancarlo Oli, *Dizionario della lingua italiana* (2000) di Tullio De Mauro См.: В. Quemada, La neologia in XXI secolo. // Treccani. // http://www.treccani.it/enciclopedia/la-neologia_%28XXI-Secolo%29/

- отдавать предпочтение калькированию или семантическому заимствованию, а не искусственным новообразованиям;
- быть коротким или, по крайней мере, должна существовать потенциальная возможность сокращения слова;
- иметь потенциал для образования производных слов;
- обладать образностью для облегчения процесса запоминания;
- предпочтение отдается взаимным заимствованиям из романских языков и включению в лексический состав интернациональных слов, что упростит понимание (например, испанское «horno de microondas» и французское «four à microondes» от английского слова micro-waves)¹⁸.

Туллио Де Мауро указывает на ежегодное появление в научных сферах (химия, зоология, медицина и т.д.) огромного количества новых слов, которые затруднительно собрать в отдельные словари. Было бы неправильно не считать такие специфические неологизмы частью языка, поскольку они были созданы носителями и имеют функциональный характер. В связи с этим явлением Де Мауро выдвигает предложение о четком разграничении терминологии: новые слова, возникшие в научном сообществе, а также так называемые окказионализмы, отнести к категории *neoformazione*, в то время, как понятие *neologismo* сохранить для обозначения более широкого круга слов, только входящих в употребление [De Mauro 2005: 30].

Как пишет С. Скотти Моргана, появление неологизма на пустом месте (*ex nihilo*) достаточно редкое явление. Она выделяет три основания появления неологизмов:

1. **Фонологическое** (в том числе ономотопея: например, *tintinnare*);
2. **Морфологическое**, когда считывается связь между родственными словами;
3. **Семантическое**, то есть добавление нового значения [Morgana 1981: 11].

¹⁸ Bernard Quemada. La neologia. Электронный ресурс. Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/la-neologia_%28XXI-Secolo%29/ 20/02/2016

По происхождению неологизм может быть заимствованным словом или производным от другого слова исходного языка. Итальянский лингвист М. Дардано предпочитает разделять эти два понятия, называя первый тип неологизмов заимствованием (*prestito*), и только второй случай определяет как собственно неологизм [Dardano 1996: 426].

Неологизмы М. Дардано разделяет на две большие категории:

1. **комбинаторные или синтаксические неологизмы** («*neologismi combinatori*» или «*sintattici*») – такие неологизмы формируются посредством слова- базы и словообразовательного аффикса или в результате соединения в одну синтагму двух и более слов;
2. **семантические неологизмы** («*neologismi semantici*») – их возникновение связано с изменением значения лексемы при сохранении внешней формы, т.е. образованием дополнительного значения. Сюда же относятся и **семантические кальки** («*i calchi semantici*»), например «*navigare in internet*», «*conferenza al vertice*».

Однако М. Дардано не всегда четко разграничивает неологизмы и заимствования. Это выражается, в частности, в том, что вышеупомянутые семантические кальки лингвист в дальнейшем относит к заимствованиям [Dardano 1996: 253-254].

Особый вопрос в разнице терминологии заключается в понимании различий между неологизмами и окказионализмами.

В итальянской традиции изучения неологизмов разделяется спонтанное и направленное словообразование:

- 1) **Спонтанное словообразование** («*la neologia spontanea*») преобладает в устной речи, поскольку отвечает потребности говорящего в новом эмоционально окрашенном слове, называющим объект или явление, у которого нет имени в основном пласте лексики. Это лексические находки, которые часто появляются в профессиональной среде;

2) **Направленное словообразование** («la neologia orientata») разделяется на преднамеренное («volontaria») и плановое («pianificata»), в данном случае используются существующие словообразовательные модели. Чаще всего такие неологизмы встречаются в сферах, непосредственно связанных с языком (реклама, журналистика, литература). Именно к направленному словообразованию относится разработка новых научных терминов. Таким образом, данные неологизмы в большинстве случаев имеют конкретное практическое предназначение¹⁹.

В рамках данной классификации окказионализмы относятся к спонтанному словообразованию, но расхождение с отечественной традицией заключается в ограничении такого рода новообразований рамками устной речи.

В своей книге «Dove nascono i neologismi» Т. Де Мауро указывает на то, что далеко не все исследователи выделяют среди неологизмов «parole di un momento», то есть окказионализмы. Однако, по его словам, есть гораздо более серьезное упущение: не рассматривать в качестве неологизмов семантические новообразования («le innovazioni di significato») [De Mauro 2006: 24]. На материале итальянского языка этим аспектом занимаются в большей степени не лингвисты, а лексикографы, как, например, Джованни Адамо и Валерия Делла Валле [Adamo, Della Valle 2003].

Тем не менее, данный терминологический спор имеет долгую историю. Еще в 1975 году Бруно Мильорини выделил особый вид неологизма – «parola d'autore» («авторское слово»), который он определяет как «слово, придуманное известной личностью». Изучать феномен такого рода слов, по его мнению, должна наука *onomaturgia*, создатель слов получает название *onomaturgo* [Migliorini 1975].

Конечно, нередко авторство слова установить сложно или практически

¹⁹ Bernard Quemada. La neologia. Электронный ресурс. Treccani http://www.treccani.it/enciclopedia/la-neologia_%28XXI-Secolo%29/ 20/02/2016

невозможно, но некоторые «творцы слов» вошли в историю в том числе благодаря созданию некоторых слов. Среди итальянских «создателей слов» можно отметить знаменитого поэта Джакомо Леопарди, благодаря которому появились такие лексемы, как *incombere* (нависать, грозить), *eromperе* (пробиваться, прорываться), *improbo* (чрезмерный, порочный). Следует отметить, что при жизни поэта его опыты с языком подвергались нападкам со стороны пуристов.

Такие «авторские» слова часто получают широкое распространение. В качестве самых известных примеров можно привести «paparazzo» Ф. Феллини (фильм «Сладкая жизнь» 1960 года), «mani pulite» Дж. Амендола в интервью для «Il Mondo» 10 июля 1975 года.

Язык как сложная динамическая система находится в постоянном движении, изменяясь вслед за миром. Процесс появления новых лексем в языке связан с экстралингвистическими факторами: появлением новых объектов для номинации или возникновением новых смыслов уже существующих слов (семантические неологизмы), что может быть связано с политическими, культурными и другого рода событиями. Предметом отдельного спора всегда было определение полезности неологизмов: засоряют ли они «правильный» язык или, напротив, обогащают его?

По сути, в языке одновременно происходят два прямо противоположных процесса, обеспечивающих его жизнеспособность: сдерживание потока новообразований для сохранения возможности коммуникации (консервативность) и внедрение новых слов, нередко обладающих экспрессивной окраской. На этом основании язык часто сравнивается с живым организмом: он постоянно совершенствуется, претерпевает процесс старения, отмирания и обновления на различных уровнях системы.

В современной лингвистике существуют разные критерии определения

сущности неологизма: обозначение новой реалии, принадлежность речевому акту, отсутствие лексемы в словарях, структурная новизна. Одновременно ведутся споры о различии природы неологизма и окказионализма. Окказионализм рассматривается чаще всего как «случайное», спонтанное словообразование в устной речи, появление которого не было запрограммировано автором, а родилось как удачная шутка. С другой стороны, авторские окказионализмы нередко возникают как часть мира литературного произведения. Такого рода слова обладают высокой степенью эмоциональной окраски, благодаря крайней степени неожиданности и новизны для адресата. Кроме того, они могут быть лексемами с максимальным уровнем новизны, абсолютными неологизмами, не берущими в качестве материала ни одну продуктивную модель, аффикс или корень. В этом случае было бы странно говорить о незапрограммированности окказионализмов, которые нередко требуют от автора сложной работы, проникновения в скрытые механизмы языка, многоуровневой работы с различными регистрами, намеренного нарушения норм словообразования. Богатейшим источником для авторского словообразования могут стать также диалекты, что можно рассматривать как проявление языкотворческого потенциала художника в поисках новых средств выражения.

Безусловно, такие слова чаще всего не становятся частью языка повседневного общения, но вполне могут выйти за рамки оригинального текста, став маркером речи определенной группы (например, поклонников творчества писателя).

Нужно сказать, что в Италии в последнее время вышли в свет словари новых слов, появившихся в различных сферах употребления языка. Например, словарь Дж. М. Верарди «Быстрые слова. Неология и масс-медиа в 90-е гг. 1995 года выпуска (Verardi G.M., *Le parole veloci. Neologia e mass-media negli anni 90*) или словарь 2002 года «Итальянский журналистики. От начала 20 века до наших дней (Bonomi, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on*

line). Можно упомянуть также и словари известных лингвистов Дж. Адамо и В. Делла Валле «Лексические инновации и специальная терминология» 2003 года (*Innovazione lessicale e terminologie specialistiche*, G. Adamo, V. Della Valle) и «Повседневные неологизмы. Словарь рубежа тысячелетия» 1998-2003» (*Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del millennio*).

Как показывает практика составления такого рода словарей, авторы, прежде всего, ориентированы на слова, появившиеся на страницах печатных изданий, а также на новообразования в интернете. В них крайне редко появляются авторские окказионализмы из литературных произведений. Тем не менее, нужно отметить растущий интерес к неологизмам как отражению постоянно трансформирующейся реальности. Например, работа А. Бенчини и В. Манетти «Слова меняющейся Италии 2005» (A. Bencini, V. Manetti «*Le parole dell'Italia che cambia*») построена таким образом, что читатель может выбрать сферу появления новых слов: путешествия (*ecoturismo, ice hotel*), кулинарные предпочтения (*cibo-simbolo, macdonaldizzazione, vegan*), язык интернета и сообщений (*interfacciare, bypassare, fast book*).

1.3. Выдуманнные языки как системная языковая игра

1.3.1. Известные искусственные языки и история их создания

Идея создания единого языка для межкультурного общения уже очень давно увлекает человечество. Такой язык навсегда бы разрушил противопоставление «свой – чужой», поскольку чужой для нас – это, прежде всего, человек, не говорящий на нашем языке, немой, непонятный, враждебный. Все искусственно сконструированные языки направлены прежде всего на нейтрализацию этого отчуждения, на оптимизацию общения.

Идею о существовании единого языка в начале времен мы находим в Библии, в виде рассказа о строительстве Вавилонской башни: «И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле; и они перестали строить город [и башню]» [Бытие 11, 6-8].

Можно сказать, что вся история лингвистического учения в той или иной степени характеризуется поиском этого библейского «праязыка», возвращение которого в Средние века символизировало обретение Бога (об этом писали св. Иероним и св. Августин), а в дальнейшем сыграло немалую роль в становлении национального сознания. В Европе распространяется тенденция называть тот или иной национальный язык языком-матерью. Например, английский лингвист Р. Маэстер утверждал, что именно на английском, а не на еврейском языке говорили во время знаменитого Вавилонского столпотворения. А в 1669 году Джон Уэбб выдвигает идею о том, что Ной после потопа причалил к берегам Китая, следовательно, именно китайский был тем самым первоначальным языком. В подтверждение своей идеи Д.Уэбб напоминал, что китайцы в строительстве Вавилонской башни не участвовали, следовательно, гнев Божий их затронуть не мог [Дуличенко 2007: 40].

Умберто Эко в работе «Поиск совершенного языка в европейской культуре» дает подробный обзор данного процесса, уделяя особое внимание

итальянским исследованиям. В частности в главе «Националистические гипотезы» он приводит следующие примеры. Джованни Нанни в «Комментариях на труды различных авторов, говорящих о древностях» («*Commentaria super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium*») утверждает, что потомки Ноя обосновались на территории Этрурии задолго за греков. Джован Баттиста Джелли («*Dell'origine di Firenze*» 1542-1544 г.г.) и Пьер Франческо Джамбуллари («*Origine della lingua fiorentina, iltrimanti il Gello*» 1546 г.) развивали идеи происхождения тосканского от этрусского и, следовательно, от арамейского языка [Эко 2007: 102].

Одновременно начинается поиск некоего совершенного языка для международного общения, поскольку с развитием и становлением отдельных национальных языков (и появлением национальных академий: 1578 г. – в Италии, 1635 г. – во Франции и т.д.) латынь, которая в течение многих веков выполняла эту функцию, становится языком только очень узкого круга эрудитов. Поиск совершенного языка был напрямую связан с философскими идеями французского рационализма. Впрочем, на эту тему высказывался также и Френсис Бэкон в работе «О достоинстве и усовершенствовании наук» (1623 г.), предлагая выделить такой язык путем сравнения языков национальных, отбросив все недостатки и сохранив достоинства.

Рене Декарт мыслил общий язык как систему логических оснований: для создания такого языка необходимо выявить все реалии мира и их соотношения, логичный и общий для всех порядок идей, исключить неправильные формы. Язык Декарта должен был представлять собой «нечто вроде логического ключа человеческих понятий» [Кузнецов 1987: 46]. Основой словаря философ предлагал взять латинский язык как уже знакомый, поскольку учить много новых слов было бы слишком утомительно. Р. Декарт собрал воедино и дал логическое обоснование идеям, которые в то время уже витали в воздухе. Ведь именно в этот период начинается практическая работа по созданию искусственных языков, которая продолжается и по сей день.

Б.А. Серебренников отмечает как отличительную особенность процесса разработки международных искусственных языков наличие очень конкретной «материальной базы»: «практически язык никогда не создается на пустом месте. Он создается всегда при наличии некоторого количества слов и форм, оставшихся от предыдущего состояния» [Серебренников 1998: 204].

Одной из первых попыток разработать искусственный язык для международного общения стал **универсалглот** Жака Пирро (Париж, 1686 г.), основой для которого послужили как романские, так и германские языки. *Универсалглот* не получил широкого распространения.

Знаменитый **волапюк** (Volapük), прародитель эсперанто и первый ставший широко распространенным международный искусственный язык, был разработан немецким священником Иоганном Мартином Шлейером. В мае 1879 года И. Шлейер опубликовал в литературной газете «Сионская арфа» приложение «Entwurf einer Weltsprache und Weltgrammatik für die Gebildeten aller Völker der Erde» («Проект всемирного языка и всемирной грамматики для образованных людей всех наций Земли»). Название «volapük» состоит из двух слов: «vol» – мир и «pük» – язык. Лексика *волапюка* восходит к западноевропейским языкам и латыни, однако была подвергнута значительной переработке. Слова часто образуются по принципу «нанизывания корней». К примеру, слово *klonalitakip* (люстра) состоит из трех компонентов: *klon* (корона), *lit* (свет) и *kip* (хранить).. Со временем популярность *волапюка* резко упала из-за сложной грамматики.

Непростую и интересную историю имеет **эсперанто**. Программный труд «Д-ръ Эсперанто. Международнй языкъ. Предисловіе и полный учебникъ» («D-ro Esperanto. Lingvo internacia. Antaŭparolo kaj plena lernolibro») Л.М. Заменгоф опубликовал в 1887 году в Варшаве. Слово «esperanto» изначально было ни чем иным как псевдонимом автора и переводилось как «надежда», но постепенно было перенесено и на сам язык. Людвиг Заменгоф также выдвинул тезис «одна буква, один звук», стремясь упростить фонетическую сторону

языка, и указал, что за модель произношения можно взять итальянский.

Менее известным, но в свое время завоевавшим любовь большого числа людей во всем мире был **нейтраль**, искусственный язык, созданный «Академией волапюка» в 1893-1898 годах под руководством В.К. Розенбергера (Санкт-Петербург). Это апостериорный язык, т.к. его создание было основано на выявлении общих грамматических схем и лексем из 7 языков: немецкого, испанского, английского, французского, итальянского, русского и латыни. В результате Розенберг выявил около 11000 международных лексем.

Отдельного внимания заслуживает и знаменитый **логлан**, разработанный Джеймсом Куком Брауном как экспериментальный язык для проверки гипотезы лингвистической относительности Сепфира - Уорфа, которая утверждает, что язык определяет мышление и способ познания реальности. Название языка – это аббревиатура *Logical Language*. Первое его описание датируется 1960 годом, именно тогда была опубликована статья в шестом номере *Scientific American*. Словарь логлана был составлен с учетом распространенности естественных языков: 28% словаря английского происхождения, 25% китайского, 11% хинди, 10% русского, 9% испанского, по 6% японского и французского и 5% немецкого [Bausani 1974, 140-141]. Язык предполагает абсолютную точность и ясность, отсутствие неточностей естественных языков и изначально задумывался как язык для общения с искусственным интеллектом.

Antibabele – интернациональный язык на основе цифр, автор Гай Мальи (Gaj Magli). Было выпущено несколько книг, посвященных данному языку: Bologna 1950 , «Antibabele- Lingua nuova: mondo nuovo» (Болонья, «Антибабеле – новый язык, новый мир»), Roma 1952 «Antibabele, la vera lingua universale» (Рим «Антибабеле, истинный универсальный язык»), Roma 1989 «L'Antibabele. Dizionario simultaneo di 11 lingue» (Рим, «Антибабеле. Словарь 11 языков»). Лексика была заимствована из 75 мировых языков, слова записываются при помощи арабских цифр от 0 до 9. Мальи полагал, что такой язык может быть

использован для общения с инопланетными цивилизациями, поскольку только число является универсальной единицей.

1.3.2. Искусственные языки как часть вымышленного мира

Стремление человеческого ума к языкотворчеству не ограничивается поиском международного искусственного языка. Понимание языка как объекта творчества появляется в пространстве художественной литературы.

Одним из первых выдуманных языков, упомянутых в литературном произведении, можно назвать язык лягушек и птиц в комедиях Аристофана («Лягушки» 405 г. до н.э. и «Птицы» 414 г. д.н.э.). Эти языки, конечно, были звукоподражательными.

В романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» один из героев Панург говорит на так называемом «языке антиподов» или «языке фонарном».

Дж. Свифт в книге «Путешествия Гулливера. Путешествие в Лапуту, Бальнибарби, Лаггнегг, Глаббдобдриб и Японию» описывает язык острова Лапута как похожий по звучанию на итальянский. Примеры из этого языка в романе немногочисленны. Например, лапутяне предлагают Гулливеру этимологию слова «лапута»: «Лап» на древнем языке, вышедшем из употребления, означает высокий, а «унту» – правитель; отсюда, как утверждают ученые, произошло слово «Лапута», искаженное «Лапунту». <...> по-моему, «Лапута» есть не что иное, как «лап аутед»: «лап» означает игру солнечных лучей на морской поверхности, а «аутед» – крыло» [Свифт 1966: 231].

Все подобного рода языки не были совершенными, не обладали четкой продуманной грамматикой и, по сути, существовали исключительно в пространстве отдельных текстов.

Настоящую революцию в этой области произвел Дж.Р. Толкин, ставший отцом-основателем того языкотворчества, с которым мы знакомы сейчас. Авторству Толкина принадлежат более двух десятков языков, среди которых

Квенья (Quenya) – древний язык эльфов; Телерин (Telerin) – язык морских эльфов; Кхуздул (Khuzdul) – секретный язык гномов; энтский язык – язык Пастырей дерев и так далее.

Причину, побуждающую людей к странному увлечению, созданию собственных языков (private languages), в своем знаменитом эссе «Тайный порок» (1931) Дж. Толкин объяснил так: «Я пробовал языки на вкус, и они пронзали сердце лингвиста. Это лишь укрепило меня в стремлении создать несуществующий сказочный язык, который доставлял бы эстетическое наслаждение...» [Tolkien 1988: 91].

Степень разработанности многих языков романов Толкина настолько высока (например, эльфийские языки Квенья и Синдарин), что существуют переводы на них многих известных текстов (молитвы, поэзия и т.д.), не говоря уже о многочисленных учебниках. Таким образом, выдуманные языки начинают выходить за рамки конкретного художественного произведения.

В дальнейшем в литературе также будут появляться выдуманные языки, например, язык «мира Тлён» в рассказе Х.Л. Борхеса «Тлён, Укбар, Орбис Терциус» 1940 года. Рассказчик случайно обнаруживает в энциклопедии статью о загадочной стране Укбар, поиск информации о которой превращается в дальнейшем в самое настоящее расследование. Оказывается, что группа интеллектуалов создала фиктивные свидетельства о несуществующем мире, подробно описав его философские учения, образ жизни и язык в «Первой энциклопедии Тлена». Язык Тлена характеризует полное отсутствие существительных, «в нем есть безличные глаголы с определениями в виде односложных суффиксов (или префиксов) с адвербиальным значением». В миропонимании жителей этого мира не существуют априорные понятия, они отрицают объективную реальность мира. Как следствие, в языке, например, «нет слова, соответствующего слову «луна», но есть глагол, который можно было бы перевести «лунить» или «лунарить». «Луна поднялась над рекой» звучит «хлер у фанг аксаксаксас мле» или, переводя слово за словом, «вверх

над постоянным течь залунело». Для языков северного полушария «первичной клеткой является не глагол, а односложное прилагательное», поэтому понятию «луна» соответствует «воздушное-светлое на темном-круглом» или «нежном-оранжевом» вместо «неба»²⁰ [Борхес]. В рассказе мир Тлена постепенно перестает быть вымышленным, проникая в реальный и мир и замещая его. В конце рассказчик делает неутешительный прогноз для человеческой расы: очень скоро не останется ни одного из земных языков, забудется наша философия и литература, и Земля станет Тленом.

С развитием интернета и цифровых технологий все большую популярность приобретают вымышленные миры видео игр и фильмов, призванные дополнить новую фантастическую реальность.

Второе по популярности место после языков Толкина в мире занимает *клингон*, язык из сериала «Star Trek» («Звездный путь»), придуманный лингвистом Марком Окрандом. За основу *клингона* он взял исчезнувшие языки американских индейцев и некоторые характеристики санскрита. В США существует Институт клингонского языка (с 1992 года), который выпускает научный журнал, посвященный вопросам лингвистики и культуры. На клингонский язык переведены пьесы Шекспира и Библия. В сети можно найти большое количество учебников и обучающих видео для поклонников *клингона* из всех стран мира.

1.3.3. Выдуманные языки в итальянской традиции

При всем многообразии проектов международных искусственных языков, многие авторы обращались к латыни и романским языкам в поисках «базы» и лингвистического материала.

Mondial – проект языка межкультурного общения, в основе которого лежат романские языки. Автором является Хельге Хаймер (Helge Heimer),

²⁰ Борхес Хорхе Луис - Коллекция (Сборник рассказов). Электронный ресурс: <http://xwap.me/books/14384/Kolleksiya-Sbornik-rasskazov.html?p=34> (02/02/2016)

который с 1943 года публикует ряд работ о мондиале, среди которых в 1957 году выходит «*Manuale di conversazione Italiano-Mondial e grammatical*» [Albani, Buonarrotti 2011: 265].

Interlingua – проект искусственного языка для международного общения на базе латыни, разработанный в 1909 году в Турине «Академией pro Interlingua», под руководством Джузеппе Пеано [там же: 197-8].

Уникальная и сложнейшая работа была проделана составителями словаря выдуманных языков «**Aga Magéra Difúra**» – Паоло Альбани и Берлингиерио Буонаротти, фрагменты из которого мы уже приводили выше. По словам Умберто Эко, «чтение этого полезнейшего словаря – это как мысленно бродить по атласу или представлять, будто говоришь с марсианами или представителями звезды Сириус»²¹ [Есо 1994: 242].

П. Альбани и Б. Буонаротти собрали большой корпус выдуманных языков, с описанием и примерами. Во вступительной статье они, опираясь на работу Алессандро Баузани [Bausani 1974], приводят классификацию ВЯ (здесь и далее: выдуманных языков). Вслед за А. Баузани авторы разделяют языки на сакральные, то есть созданные для общения с божеством или иными потусторонними силами, и не сакральные, имеющие чаще всего социальный контекст (или языки, придуманные писателями для воссоздания атмосферы литературного произведения). Это разграничение очень важно для понимания проблематики создания искусственных языков.

Альбани и Буонаротти также отмечают, что большую роль играет степень разработанности ВЯ. В некоторых случаях автор ограничивается созданием новой лексики или синтаксиса, оставив совершенно без внимания морфологию, которая как бы переносится из естественного языка на новую почву. Другой вариант, когда морфология и лексика придуманы, а фонетика целиком и полностью выдает родной язык автора.

Наконец, существует немало примеров столь совершенного замысла

²¹ «leggere questo godibilissimo dizionario sarà come navigare con la fantasia sull'atlante, o immaginare di conversare con marziani o siriani»

нового языка, когда продумывается не только грамматика и лексика, но и новая система письма. Например, сольресоль – искусственный язык, изобретенный Жаном Франсуа Сюдром в 1817 году на базе семи нот диатонической гаммы. Всего в этом языке примерно 3000 слов (односложные, двусложные, трехсложные и четырехсложные). Слова объединены по смысловым категориям: все, которые начинаются с «соль», относятся к наукам и искусству (*soldoremi* – театр, *sollasila* – математика), начинающиеся на «сольсоль» – к медицине и анатомии (*solsoldomi* – нерв). Синонимы в сольресоле отсутствуют. Идея антонимии передается путем перестановки слогов: *misol* – добро, *solmi* – зло [Albani, Buonarotti 2011: 382 -383].

Одним из первых творцов собственно итальянского языка можно считать Данте Алигьери, который проделал невероятную по сложности работу по изучению поэтики народного языка и поиску совершенной итальянской речи. Кроме того, необходимо упомянуть о двух знаменитых стихах из «Божественной комедии» с фрагментами на стилизованных языках: в первом исследователи находят черты греческого – *pare satan pare aleppe* (Inf. VIII, 1), а во втором – *raphel may amech zabi aalmi* (Inf. XXXI, 67) – еврейского.

Прием введения в литературное произведение выдуманного языка-пародии имеет достаточно долгую историю.

Moscheto – язык-пародия на элегантную рафинированную речь интеллигенции, который появляется в пьесе «La Moscheta» (1528 г.) итальянского драматурга и актера Анджело Беолько (1502-1542), известного больше по сценическому имени Рудзанте (Ruzzante). Он придерживался мнения, что диалектная речь обладает гораздо более богатым потенциалом выразительности. Эту точку зрения не поддерживала знать того времени, поэтому «*parlare il Moscheto*» («говорить на Москетто») стало синонимом неестественного, манерного способа выразиться. Язык-пародия отличается большим количеством диалектных слов, которые маскируются через прибавление конечной –s под испанские слова, чрезмерное использование

личных местоимений: «*Quando che erano la mizarola, che io mi erado in casa vostra. Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros*» [Ruzante 1997: 619]. В переводе на итальянский: «*Quando c'era l'invasione, io ero allogato in casa vostra. Se volete essere la mia morosa, vi darò molti denari*» («Во время оккупации меня разместили в Вашем доме. Если Вы хотите быть моей любовницей, то я дам Вам много денег»)

Языки-пародии выходят за пределы литературы, этот ресурс выразительности используется также в кино и на эстраде. Знаменитый персонаж итальянского кино Тотò в фильме «*Peppino e la malafemmena*» (1956 г.) обращается к полицейскому на **псевдо-французском**: «*Noio volevons savoir l'indiriss...*». Другой интересный пример – песня А. Челентано *Prisen*(*colinensinainciusol*) (1972 г.), полностью состоящая из несуществующих слов, **имитирующих** звуковой образ **английского** языка.

Необходимо отменить связь ВЯ Стефано Бенни с традициями итальянского футуризма. Например, в стихотворении Альдо Палаццески (Aldo Palazzeschi) «Дайти мне веселиться» («*Lasciatemi divertire*») веселье поэта заключается как раз в создании четверостиший, отсылающих русскоговорящего читателя к **зауми** В. Хлебникова:

*Tri tri tri,
fru fru fru,
ihu ihu ihu,
uhi uhi uhi!*
<...>
*Cucú rurú, rurú cucú,
succuccurucú!*
Cosa sono queste indecenze?
Queste strofe bisbetiche?
*Licenze, licenze,
licenze poetiche!*
Sono la mia passione.
Farafarfarfa,

tarataratarata,
paraparaparapa,
laralaralarala! [Palazzeschi 1910: 179-185]

В строфах, написанных не заумью, Альдо Палаццески объясняет, что это такой язык, на котором «поют, когда не знают слов», то есть это язык интуитивный.

Псевдо персидский появляется в рассказе Т. Ландольфи «Диалог о важнейших системах» («Dialogo dei massimi sistemi» 1937 года). Героя (в рассказе он действует как господин Y) обучил «персидскому» некий капитан, и тот даже пишет на этом языке несколько стихотворений. Лишь через некоторое время герой узнает, что владеет вымышленным языком, а капитан забыл о своей выдумке. В попытке понять, имеют ли его труды художественную ценность, Y относит стихи маститому критику, надеясь понять, какую судьбу могут ожидать его творения.

Фрагмент приведенного в рассказе стихотворения:

Aga magera difura natun gua mesciun
Sanit guggernis soe-wali trussan garigur
Gunga bandura kuttavol jeris-ni gillara.

Первые три слова дают названия уже упоминавшемуся словарю выдуманных языков П. Альбани и Б. Буонарроти.

Т. Ландольфи является создателем еще одного языка – **landolfiano**, описание которого впервые появилось в печати на страницах журнала *Letteratura* в 3-ем номере от 1941 года. Язык был описан достаточно подробно. 4 рода: мужской, женский, нейтральный и абстрактный. Чисел в ландольфиано 7: *singolare*, *duale*, *triale*, *decale*, *centale*, *miliale*, *milionale* (посл. наше множественное число). Спряжений насчитывается 1200, кроме того каждый глагол может быть переходным и непереходным. Прилагательные, местоимения, артикли и предлоги согласуются в роде и числе с существительным и изменяются по падежам. Текст на этом языке читается как справа налево, так и слева направо [Albani, Buonarroti 2011: 224].

Нередко выдуманные языки создаются ради самой игры, ради удовольствия проверить собственную фантазию, создать текст - загадку и вовлечь в игру новых участников.

Mongolital – «Italiano mongoloide» – язык, разработанный по следам игры «Vacedifo», подробно описанный Джампаоло Доссена [Dossena 1977: 53-54]. Суть игры заключается в создании шифра по средствам замены букв в слове в соответствии с их порядком в алфавите. Игра берет название от первого слова на нем: *b-c-d-f + a-e-i-o* получаем *bacidifo*. Дж. Доссена приводит в качестве примера перевод знаменитой песни «Garibaldi fu ferito \ fu ferito ‘n una gamba, \ Garibaldi che comanda \ che comanda i suoi soldà», которая после исключения удвоений, дифтонгов, зияний приобретает следующий вид: «*Bacedifo guhalemi / nupaqare sitovuza / becidofu gahelimo / nupaqeri sotuvaz*».

Во многом источником этой игры являются диалектные варианты («Garibaldi fu ferito», «Garabalda fa farata, Gherebelde fe ferete»), подсознательное удовольствие от повторяемых слогов и гласных, которые так нравятся детям²². Существуют варианты построения этого секретного языка: они варьируются от языка-основы, гласные и согласные могут заменяться в прямом (алфавитном) или обратном порядке. В Италии игра имела большую популярность, есть даже интернет-переводчик на Vacedifo²³.

1.3.4. Классификации искусственных языков

О.Н. Шувалова в статье «Вымышленные языки как предмет «наивной» и научной лингвистики»²⁴ разделяет вымышленные языки на **вспомогательные языки (Auxlangs < auxiliary language)** – международные искусственные языки (например, эсперанто, идо и др.) – и **вымышленные языки**, которые

²² Il Vacedifo // La Repubblica. См.: <http://www.repubblica.it/2003/g/rubriche/lessicoenuvole/20-mar/20-mar.html>

²³ <http://bacedifo.herokuapp.com/translate>

²⁴ Шувалова О.Н. «Вымышленные языки как предмет «наивной» и научной лингвистики» См.: <http://www.portal-slovo.ru/philology/47340.php>

включают две подгруппы: **artlangs** < art+language (фантастические языки в произведениях литературы, кино и компьютерных игр) и авторские языки **personal languages**, личные языки – вымышленные языки, созданные отдельными авторами или группами авторов «для собственного удовольствия», основной средой их бытования является Интернет [Шувалова].

Другой исследователь, Роберто Капуццо, предлагает классификацию по принципу определения потенциальных сфер использования конлангов (от *constructed language*). Он выделяет две большие группы: конланги «неограниченного применения» и «ограниченного применения». К первой группе относятся вымышленные языки *общего назначения* – международные вспомогательные языки – (планетарные, надрегиональные, региональные и наднациональные) и *практические* (языки, ориентированные на один естественный язык (упрощенные версии естественных языков), паритетные (использующие общую часть из разных языков, принадлежащих целевой аудитории) и абстрактные (концептуально новые для каждого пользователя из целевой аудитории). Во вторую группу «языки ограниченного применения» Капуццо включает 1) секретные языки (языки военного назначения, языки для использования в закрытой группе, языки для самозащиты, языки абсурда); 2) языки научные или технические (профессиональные жаргоны, экспериментальные языки); 3) фикциональные – для создания атмосферы вымышленного мира, не используются в реальной коммуникации (фантастические, земные языки, используемые в историях о вымышленном прошлом Земли), исторические реконструкции (например, псевдоегипетский), языки научной фантастики, «Грамелот» (имитация звуков существующего языка)) и 4) нечеловеческие (язык животных и машин) [Сидорова, Шувалова 2006: 45].

Интерес представляет также классификация одного из крупнейших специалистов по вымышленным языкам Ричарда Харрисона, также детально разрабатывающего противопоставление априорности/ апостериорности в

конлангах в целом, и в ВЯ, в частности:

1. Искусственные языки апостериорного типа

1.1. *Модификации естественного языка* (латинского, английского, других)

1.2. *Модификации искусственного языка* (эсперанто, других)

1.3. *Комбинации близких искусственных языков*

1.4. *Комбинации близких естественных языков*: языки с пан-(индо)европейским словарем, языки с уральским словарем, языки с китайско-тибетским словарем, языки с семито-хамитским словарем, языки с нигерско-кордофанианским и нило-сахарским словарем, другие.

1.5. *Комбинации гетерогенных естественных языков*: а) без существенных изменений в структуре слова, б) с правилами отбора слов или с модификацией слов фонотактическими/морфологическими правилами.

2. Искусственные языки априорного типа и смешанного типа

2.1. *Предназначенные для устного использования*: философские (с категориальными словарями), логические (априорные, но с некатегориальными словарями), смешанные априорно-апостериорные языки;

2.2. *Не предназначенные для устного использования*: пазиграфы (языки символов), языки чисел или нот, пазимологии (языки жестов), другие [Сидорова, Шувалова 2006: 14-16].

Так же Р. Харрисон называет следующие сферы применения ВЯ:

1) лингвистическое исследование, например, для изучения процесса освоения нового языка человеком: конланги, как модели языка, имеют весьма полезную характеристику – их параметры можно изначально задавать и тщательно контролировать; преподавая вымышленный язык группе испытуемых, можно исследовать их (не)способность усвоить этот язык, влияние этого языка на их мышление и восприятие мира и т.д.;

2) создание искусственного интеллекта и общение с компьютером;

3) искусство: ВЯ используются в литературных и кинематографических произведениях как часть образа вымышленной культуры;

4) искусство для искусства: многие занимаются конструированием языков как хобби, от которого они получают удовольствие и которое удовлетворяет их потребность в творчестве;

5) создание тайных групповых и профессиональных языков, в том числе военных шифров;

6) психиатрическая помощь [Сидорова, Шувалова 2006: 9].

Идеолог движения конлангеров в Интернете Дж. Хеннинг (автор 15 искусственных языков) в своей статье «Языки-модели. Возможности и цели» предлагает классифицировать языки-модели, т.е. до разной степени сконструированные языки, по объему, а также по времени существования и реальности носителей языка. Он считает, что язык-модель может использоваться:

1) «как жаргон: жаргонами, в духе конлангерской терминологии, Хеннинг называет и «намеки» на фантастические языки в фантастической литературе, когда автор использует в речи своих героев несколько слов из вымышленного языка»;

2) как «язык имен собственных» (naming language), служащий опять же в фантастической литературе или в других вымышленных мирах средством для названия персонажей, географических и других реалий, обладающих собственными именами;

3) «как язык для общения вымышленного или невымышленного народа»;

4) «как язык литературы» [Сидорова, Шувалова 2006: 20].

В зависимости от цели создания языка-модели для него потребуется разный объем и степень детализации словаря и грамматики. Для «жаргона» достаточно нескольких слов, передающих «вкус другой культуры», и правил

образования множественного числа. Для «языка имен собственных», создаваемого, чтобы дать имена персонажам и географическим объектам вымышленного мира, тоже не требуется особой грамматики. Для языка, который должен обслуживать реальную коммуникацию или художественную литературу, нужно гораздо большее.

В заключение можно привести слова О.В. Шуваловой: «Вымышленный авторский язык интересен нам как часть обширного движения лингвоконструирования... как продукт одного из видов языковой деятельности, через которую человек реализует свои творческие способности, расширяет понимания себя и мира» [Сидорова, Шувалова 2006: 4].

Так же авторы отмечают, что конструирование вымышленных языков «подпадает под признаки игры. Оно не утилитарно, ... и в основе его лежит моделирование языка, его системы, развития и функционирования. В то же время, ... эта деятельность носит эстетический характер, а ее результаты есть результаты творческие. Для нее требуется высокий уровень развития воображения. Лингвоконструирование способствует психологическому комфорту личности, возникающему в результате достижения целей, удовлетворения результатами своего труда, общения с единомышленниками, чувства, что «праздное» времяпрепровождение оказывается и приятным, и полезным» [там же: 46].

Идея создания единого языка для международного общения логически связана с проблемой поиска праязыка, на котором человечество говорило на заре времен. Долгое время связующую роль играла латынь, но её влияние стремительно идет на спад с процессом формирования европейских языков. Поиск единого искусственного языка начинается в рамках философии, в попытке найти ответ на вопрос, каким должен быть этот совершенный язык, по каким законам его следует построить, возможно ли найти и применить общую логику мышления.

Отличительная черта всех проектов по разработке МИЯ (международного

искусственного языка) заключается в том, что их создатели всегда опирались на уже существующие системы. Это кажется логичным, ведь латынь, которая нередко выступала в качестве базы ИЯ (искусственного языка), была питательной почвой для многих естественных языков. Задачей творцов языка было исключить слабые звенья, убрать все несовершенства, оградить ИЯ от случайных ошибок.

Но параллельно с описанным выше процессом набирает силы другой: осознание потенциальных возможностей языка как объекта игры. ИЯ становится частью литературного произведения. Логика повествования требовала детально проработать описание нового фантастического мира, дать ему язык, который может многое рассказать о самом народе, его способе мышления, иными словами, о языковой картине мира. Изначально такие языки не отличались высокой степенью грамматической проработанности, состояли только из отдельных лексем или нескольких коротких предложений, поскольку создание целостного жизнеспособного языка не было целью писателя. С течением времени такие языки получают детально сконструированное грамматическое «тело», становятся полноправными членами выдуманного мира, действующими лицами и даже выходят за его границы. Впервые это происходит с языками Толкина, которые изучают миллионы поклонников по всему миру.

Процесс популяризации создания ЯИ как части художественного произведения постепенно набирает обороты. В настоящее время в интернете существуют целые сайты-сообщества конлагеров (создателей конлагов), которые организуют конференции, собирают статистику, публикуют статьи и учебные пособия.

Игра уже давно перестала быть прерогативой ребенка. Игрой может стать теперь что угодно, в том числе и лингвоконструирование. Безусловно, это связано с растущей популярностью виртуальной реальности, созданием огромного количества видеоигр и ИЯ, обслуживающих виртуальные миры. С

этой точки зрения создание ИЯ может показаться утилитарным. Но прежде всего такого рода лингвоконструирование направлено на развитие творческого потенциала создателя, это проверка креативных способностей, преодоление границ собственного воображения.

Выводы по 1 главе

1. Феномен игры в разных сферах человеческой жизни является объектом интереса и исследования представителей гуманитарных наук – психологов, лингвистов, литературоведов, социологов и философов.

Для человека игра является инстинктивной потребностью, с помощью нее человек пытается осознать окружающий мир, проходит процесс обучения, закрепляются необходимые для взрослой жизни навыки, выстраиваются социальные роли. Игра является элементом культуры, по мнению некоторых исследователей, даже культуuroобразующим элементом, поскольку игра отражает особенности национального самосознания.

Общая теория игры была заложена в трудах Фридриха Шиллера. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795) Шиллер высоко ставит эстетическую природу игры, видя в ней характеристику человека вообще и важнейшее из трех побуждений, движущих человеком, которое объединяет и гармонизирует два остальных, разрывающих человека на части: физическое влечение и нравственные устремления.

2. Изучение языковой игры имеет длительную традицию, восходящую к античности: упоминание об игре слов, содержится еще в «Риторике» Аристотеля. Термин «языковая игра» (Sprachspiel) впервые ввел австрийский логик Людвиг Витгенштейн («Логико-философский трактат» (1921) и «Философские исследования» (1953)). В понимании Л. Витгенштейна языковая игра есть не только проявление языка как такового (т.е. устной и письменной речи), но и мимика, жесты, самые различные человеческие действия, которые имеют конечной целью осуществление процесса коммуникации.

3. В свете проблемы нормативного использования языка языковую игру можно трактовать как намеренное отклонение от нормы, либо как результат нестандартного варьирования языковых и речевых норм на базе творческой способности коммуникантов в определенном экспрессивном дискурсе.

4. Языковая игра, по мнению исследователей, может иметь следующие функции: «снижающую», собственно игровую, языкотворческую, эвфемистическую, развлекательную или гедонистическую, выразительную, эмотивную, экспрессивную, изобразительную, поэтическую, комическую, смягчающую или защитную, лингвопознавательную, социокультурную, фатическую, референтную и метаязыковую.

5. Проблема классификации и типологизации языковой игры является актуальной и достаточно разработанной как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике. Специалисты классифицируют языковую игру по сфере применения (профессиональная и любительская), по характеру лингвистической базы, на которой она создается (фонетическая, лексическая, фразеологическая), по функционированию относительно контекста (текстуально имманентная и контекстуальная), по наличию/отсутствию системности (отдельные элементы и упорядоченные стратегические игры).

6. Язык является сложной динамической системой, которая находится в постоянном движении, изменяясь вслед за миром. Процесс появления новых лексем в языке связан с появлением новых объектов для номинации или возникновением новых смыслов у уже существующих слов.

В современной лингвистике существуют разные критерии определения сущности неологизма (обозначение новой реалии, принадлежность речевому акту, отсутствие лексемы в словарях, структурная новизна).

7. Авторский окказионализм в противопоставлении к неологизму рассматривается как спонтанное словообразование в устной речи, появление которого не было запрограммировано автором, а родилось в процессе ЯИ как удачная шутка. Такого рода слова обладают высокой степенью эмоциональной окраски, благодаря крайней степени неожиданности и новизны для адресата.

8. В современной итальянской лексикографии существует целый ряд словарей новых слов, появившихся в различных сферах употребления языка. Авторы данных словарей, прежде всего, ориентированы на слова, появившиеся

на страницах печатных изданий, а также на новообразования в интернете, в них крайне редко появляются новообразования из художественной литературы.

9. Проекты создания искусственных языков, с одной стороны, связаны с поиском утраченного единого праязыка, с другой стороны, являются попыткой ответить на философский вопрос, каким должен быть совершенный язык. Как часть литературного произведения, вымышленный язык характеризует вымышленную реальность, дает представление об описываемом в произведении народе, его способе мышления, картине мира. Лингвоконструирование интересует нас с точки зрения потенциальных возможностей языка как объекта игры.

Глава 2. Лингвистические средства создания языковой игры

2.1. Жизнь и творчество Стефано Бенни

Творчество современного итальянского писателя Стефано Бенни мало известно в России, кроме как в среде итальянистов. Между тем, в Италии это одна из центральных фигур культурной жизни. Стефано Бенни не только необыкновенно плодовитый писатель, но также и публицист, драматург и автор юмористических текстов для таких известных комиков как Дарио Фо, Беппе Грилло и других.

Стефано Бенни родился в Болонье 12 августа в 1947 г., окончил философский факультет Болонского университета. В 1976 г. издательский дом Feltrinelli опубликовал его первый сборник юмористических рассказов, который назывался «Bar sport» («Бар спорт»). Сборник «Non siamo stato noi» («Это были не мы»), появившийся позднее, включает фельетоны, рассказы и статьи, печатавшиеся в периодических изданиях (например, «Il manifesto», «Il mondo»). В 1979 году вышел в свет сборник рассказов «Il Benni furioso» («Неистовый Бенни»), а 1983 – «Il ritorno del Benni furioso» («Возвращение неистового Бенни»). Сборник «Il bar sotto il mare» («Бар под морем»), включающий в себя фантастические и комические рассказы, стилизованные под различные литературные жанры, например рассказ в традициях русской литературы 19 века, с неожиданно гротескным финалом («Nastassia»), пародия на волшебную сказку («La chitarra magica» – «Волшебная гитара»), появился в 1987 году. Первый роман Стефано Бенни «Terra!» («Земля!»), был опубликован в 1983 г. Именно благодаря ему писатель получил признание в Европе и мире. Это, возможно, один из самых известных романов Стефано Бенни, переведенный на английский, немецкий, испанский, французский, шведский и даже на японский языки. Далее последовали такие романы, как «Comici spaventati guerrieri» в 1986 г. («Смешные испуганные воители»), «Baol. Una

tranquilla notte di regime» в 1990 г. («Баол. Одна спокойная ночь времен режима»), «La compagnia dei Celestini» в 1992 г. («Орден Челестинцев»), «Elianto» в 1996 («Элианто»), «Spiriti» в 2000 («Духи»). Нужно сразу отметить, что как минимум четыре романа, а именно «Terra!», «Baol», «La compagnia dei Celestini» и «Elianto» можно в полной мере причислить к жанру фантастики.

Последние два десятилетия оказались необыкновенно плодотворными для писателя: один за другим выходят романы «Saltatempo» («Прыгун во времени») 2001, «Achille piè veloce» («Ахилл быстроногий») 2003, «Margherita Dolcevita» («Маргарита Дольчевита») 2005, рассказы «La grammatica di Dio» («Грамматика Бога») 2007, «Pane e tempesta» («Хлеб и буря») 2009, «Di tutte le ricchezze» («Обо всех богатствах») 2012, «Pantera» («Пантера») 2014 г., «Cari mostri» («Милые монстры») в 2015.

Стефано Бенни также получил широкую известность благодаря статьям в итальянской периодике: его едкие сатирические тексты появлялись на страницах таких газет, как «Panorama», «La Repubblica», «Il manifesto» и «L'espresso».

Не оставляет без внимания Стефано Бенни и поэзию, следует упомянуть поэтические сборники «Prima o poi l'amore arriva» («Рано или поздно любовь приходит», 1981г.), «Ballate» («Баллады», 1991г.), «Blues in sedici. Ballata della città dolente» («Блюз шестнадцатером. Баллада страдающего города», 1998г.). Популярность Бенни еще раз подтверждает тот факт, что к стихотворениям последнего из перечисленных сборников существует джазовое сопровождение в исполнении знаменитого музыканта Паоло Дамиани.

Кроме этого, Стефано Бенни активно пишет для театра и кино. В 1987 году он создал сценарий фильма «Toro Galileo» с Франческо Лаудаджо и Беппе Грилло, а в 1989 году в сотрудничестве с Умберто Анджелуччи Стефано Бенни снял фильм «Musica per vecchi animali» («Музыка для старых животных») по своему роману «Comici spaventati guerrieri» («Смешные испуганные воители»).

Стефано Бенни известен в Италии как экспериментатор в области художественного языка: неслучайно появление термина «bennilingua» («язык Бенни»).

«Профессор Люпус», как он сам себя нередко называет, ко всему прочему «специалист в бредовой зоологии сумасшедшего дома в Кикоутини...известен... как создатель цитровердической комнаты, которая служит для перенесения снов в реальность и наоборот, а также как специалист в пауьем языке, на котором он говорит в совершенстве, хотя сами пауки его не слушают» («laureato in zoologia delirante nel manicomio di Kikoutini...e' conosciuto per la costruzione della camera citroverdica...per portare oggetti dai sogni alla realta' e viceversa e per aver studiato il linguaaggio dei ragni che parla perfettamente anche se i ragni non ascoltano») ²⁵.

Таким образом, мы еще раз находим подтверждение известному выражению, что талантливый человек талантлив во всем: «Così... posso dire veramente che non mi manca niente perchè teatro l'ho fatto, jazz l'ho suonato, coi musicisti jazz mi sono esibito...» ²⁶. Невероятную популярность Стефано Бенни доказывает создание поклонниками аналога Википедии – Беннилоджия (<http://www.bennilogia.org/index.php/Bennilogia> – Il Wiki su Stefano Benni), дающий посетителю возможность охватить мир его романов целиком. Сайт включает в себя разделы, посвященные героям, литературным аллюзиям и этимологии некоторых авторских неологизмов.

В своих выступлениях Стефано Бенни неоднократно указывал на то, что писатель не может оставаться в стороне от окружающего мира, отворачиваться от современности: для него творчество неотделимо от проблем жизни, но никак не ограничивается одной лишь игрой с языком. Так, роман «Баол» показывает

²⁵ Animali dell'isola di Billabong// www.stefanobenni.it/fabula/internet/billabong/pio0233.html, 15.05.2004.

²⁶ «Таким образом, я могу сказать- ничто не было оставлено моим вниманием, я занимался театром, играл джаз, выступал с джазменами». См.: «Conversazione con Stefano Benni di Viviana Crova. Bologna, 06.06.2001// www.adelantelodi.org/cultura/benni.htm, 04.05.2004.

нам антиутопичную страшную версию развития истории, в которой люди разучились размышлять и иметь собственное мнение, где телевидение обладает пугающей сверхвластью. Эту тему продолжает «Ахилл быстроногий»: это описание настоящего положения вещей в Италии, мира, потерявшего опору в культуре, погребенного под лавиной бесполезной информации, рай потребителя, где с трудом можно найти место для любви, дружбы, прекрасного. В сборники рассказов «Последняя слеза» («L'ultima lacrima») есть рассказ «Папа в телевизоре» («Papà in TV»). Это абсурдная история о том, как вся семья собирается перед экраном в предвкушении торжественного события – папу покажут по главному каналу, прямое вещания с места приведения в исполнение смертной казни. У детей берут интервью, жена плачет от гордости...

Стефано Бенни придерживается в политике левых взглядов, его романы достаточно политизированы и нередко содержат сатиру на правительство. 29 сентября 2015 года Стефано Бенни отказался от престижной премии имени Витторио Де Сика, мотивировав свой поступок тем, что государство ставит культуру на последнее место в череде проблем, которые нуждаются в решении. Писатель находит странным, что огромные суммы вкладываются в развитие масс-медиа, в то время как театры, библиотеки и музеи находятся в бедственном положении. Отказываясь от престижной премии, Бенни надеется обратить внимание чиновников на реальное положение вещей в стране.

Один из французских исследователей творчества С. Бенни, Ж. Обер, так говорит о взаимоотношениях писателя с властью: «С 1976 года – года появления его первого сборника рассказов <...> писатель из Болоньи не переставал с помощью этих двух видов оружия <иронии и юмора> сражаться со всеми злоупотреблениями власти, с различными проявлениями насилия, которые влекут за собой отклонения, упадок и разрушение нашего мира, нас самих, нашего воображения»²⁷ [Obert 2000: 647].

²⁷ «De 1976, année de publication de son premier recueil de nouvelles <...> l'écrivain bolonais n'a pas cessé de manier ces deux armes <l'ironie et l'humour> pour combattre tous les abus de pouvoir, les différentes atrocités (les plus minimes soient-elles) qui entraînent la dérive, la déchéance et la destruction de

Хотелось бы сказать несколько слов о культурном контексте, в котором формировалось творчество Стефано Бенни.

1947 году во Франции вышла книга Раймона Кено «Упражнения в стиле» (Raymond Queneau «*Exercices de style*»), которая представляет собой 99 интерпретаций одного и того же сюжета. Идея заключается в игре Р. Кено со стилистическими возможностями французского языка: он использует научные и профессиональные жаргоны (гастрономический, алгебраический, философский, зоологический), подражает вульгарному говору провинциала и изысканной речи высшего общества. Короткая история о ссоре в переполненном автобусе у писателя приобретает форму сонета, оды, александрийского стиха, танки, допроса, комедии и телеграммы.

Книга получила огромную популярность. На основе «Упражнений в стиле» ставят спектакли, пишут песни, создают комиксы. В 1983 году ее переводит на итальянский Умберто Эко. По сути, это даже скорее не перевод, а собственное оригинальное произведение, поскольку Эко использует штампы и приемы родного языка и значительно расширяет границы лингвистического эксперимента. Например, у Кено только одна глава построена на приеме липограммы. Текст в этом случае пишется без употребления какого-либо звука или группы звуков, Кено не использует «е». Умберто Эко в свою очередь реализовал этот прием с каждой гласной.

«Упражнения в стиле», несомненно, повлияли на творчество Стефано Бенни. Можно с уверенностью сказать, что во многом именно произведение Раймона Кено стало предпосылкой формирования оригинального стиля писателя. Например, сборник «Бар под морем» («*Il bar sotto il mare*») включает рассказы, стилизованные под волшебную сказку, фантастический рассказ, русский роман 19 века, восточную легенду. В романе «Ахилл быstroногий» Р. Кено называется в числе любимых писателей одного из главных героев. Часто

можно встретить и непосредственные отсылки к работам Кено: в виде эпиграфов или даже цитирования. Например, в романе С. Бенни «Баол» встречается монстр по имени «*doukipoudontan*» («D’ou qu’ils puent donc tant?» – «Почему они так воняют?»). Это первое слово из романа Р.Кено «Зази в метро» [Queneau 1959: 9].

Кроме того, следует упомянуть увлечение С. Бенни творчеством французского писателя Даниэля Пеннака, чья проза также представляет собой смешение жанров и стилей, особенно же он тяготеет к политической сатире и черному юмору. Именно благодаря С. Бенни книги Д. Пеннака были переведены на итальянский язык.

Нельзя так же не обратить внимание на то, как С. Бенни продолжает и развивает идеи Джанни Родари, изложенные в знаменитой «Грамматике фантазии». Великий сказочник делится с читателями своим опытом словотворчества, открытиями о творческом потенциале ошибки, рассказывает, как создаются фантастические истории. Дж. Родари стал одним из тех, кто вывел языковую игру и языковую фантазию на совершенно новый уровень.

Интересным и значимым примером педагогического эксперимента стал семинар Ерсилии Дзампони (Ersilia Zamponi) в школе имени Дж. Родари, которому она дала очень необычное название – «I Draghi losorei». На самом деле это анаграмма от фразы «Giochi di parole» («Игра слов») была изобретена для привлечения внимания детей, что, безусловно, сыграло свою роль: курс имел огромную популярность. Игры со словами оказались прекрасным инструментом для развития в учениках креативности и любви к языку. Свою роль сыграли знаменитая рубрика Джампаоло Доссена в приложении к газете «Stampa», которая очень популярна в Италии. Свой опыт и многочисленные примеры на игру слов Ерсилия Дзампони собрала в книге «I Draghi losorei. Imparare l’italiano con i giochi di parole» [Zamponi 1986], предисловие и заключение написали Умберто Эко и Стефано Бартедзаги. Со временем чтение и письмо перестают быть игрой, то есть занятием, требующим фантазии,

которым ребенку нравится заниматься безо всякого принуждения со стороны. Но именно игра как важнейшая составляющая в развитии личности ребенка не теряет своей актуальности и когда речь заходит о языке. По словам Умберто Эко научить получать удовольствие от родного языка можно даже детей, проводящих бесчисленное количество часов перед телевизором: «Basterebbe insegnargli che con la lingua si può anche giocare, e si divertirebbero persino ad andare a caccia degli errori sintattici dei presentatori tv»²⁸ [там же: 3].

Итак, Дж. Родари и, вслед за ним, Дж. Доссена и Е. Дзампони говорят о необходимости развития фантазии у детей, а С. Бенни показывает, как будет выглядеть тот безрадостный и примитивный мир, в котором живут взрослые, лишённые воображения, способности удивляться и чувствовать прекрасное. В этом смысле романы и рассказы Бенни можно рассматривать, как «учебники фантазии» для детей старшего возраста. Тексты-ребусы, тексты-мозаики, слова-загадки требуют от читателя практически идеальной бессонницы Д. Джойса, помогают проделать путь к узнаванию родного языка и его скрытых ресурсов.

²⁸ «Было бы достаточно показать им (детям), что можно играть и с языком, и они развлекались бы даже вылавливанием синтаксических ошибок телеведущих».

«Страналандия». В данном произведении большое внимание уделено оригинальности языков, на которых говорят в выдуманном писателем мире (подробнее в 3 главе). Первый пример – «язык» животного по имени «babonzo», а точнее – его любимое стихотворение, состоящее из непроизносимого потока звуков (кроме самого автора еще никому не удавалось его повторить):

«*KREWTEWKEWEUKQUEQUETRKWEKWEKWEKTREKUEKUETREWQUEKWS
TWEKEK*» [Benni 1989: 45].

Еще один пример шутливого звукоподражания – название одной из рыб, которая водится у берегов острова Страналандия: «*Woom woom fish*» [там же: 84]. Дело в том, что рыбка является результатом мутации после появления большого бензинового пятна, а название имитирует звук мотора. По словам повествователя, рыбки-автомобили собираются в стайки и стартуют с громкими сигналами клаксонов.

Звукоподражание у С. Бенни не занимает главную роль, но тем не менее является частью многоуровневой игры с языком.

Нередко ЯИ выражается на уровне визуального построения текста, отсутствия или избыточности знаков препинания, намеренных ошибок в орфографии и так далее.

Приведем несколько примеров. Снова из романа «Баол», который особенно богат на разного рода языковую игру. Внутренний монолог влюбленного и смятенного мага баол оформлен как **поток сознания**: мысли перескакивают одна на другую, лишены логических пауз, что выражается в отсутствии знаков препинания. Кроме того, здесь можно увидеть прием перечисления посредством ряда синонимичных глаголов, характеризующихся нарастанием признака (это один из излюбленных приемов Стефано Бенни):

...e per spiegarle quanto desiderassi (pure in ...и чтобы объяснить ей, как я желаю quella perigliosa e incomoda circostanza) (несмотря на опасную и неподходящую stringerla tra le braccia baciarle ситуацию) сжать её в объятьях страстно appassionatamente la morbida bocca целовать её нежный рот гладить её грудь accarezzarle i seni levigarle le cosce ласкать её бедра массировать плечи мучить

massaggiarle le spalle alearle le orecchie уши покусывать её шею укусить за попу...
brucarle il collo azzannarle il sedere..[Benni
2007: 134].

Следующий пример, также относящийся к неформальному регистру речи, характеризует **прерывистость высказывания**. Автор графически показывает обрыв предложения на середине, что передает волнение говорящего, который задыхается от ужаса при виде ужасного монстра, выползающего из своего убежища:

<p>Era talmente mostruoso che la sua mostruosità era indescrivibile: era alto circa – con una bocca enorme dentro la quale – e dalle zanne gli colava una – mentre i tentacoli mostruosi – e sul dorso portava – gli artigli delle sue zampe enormi sembravano – un mucu mucillaginoso gli riempiva – e la coda simile a – mentre numerosi aculei – [там же: 126]</p>	<p>Он был настолько чудовищным, что его чудовищность нельзя было описать: он был высотой примерно– с огромной пастью, внутри которой – и из клыков сочилось – в то время как ужасающие щупальца – и на его спине – когти на его огромных лапах казались – липкая слизь наполняла – и хвост был похож на – и бесчисленные шипы –</p>
---	---

Шутливой интерпретации ошибок в правописании и пунктуации посвящен целый рассказ из сборника «Бар под морем» – «Il verme disicio» [Benni 2000: 31-32]. С. Бенни создает целый ряд «книжных зверушек» (*biblioanimali*), которые живут на печатных и рукописных страницах. Самым назойливым, без сомнения, является «пунктуационный термит» (*la termite della punteggiatura*): он любит полакомиться точками и запятыми, превращая тексты в потоки сознания и доставляя тем самым много радости литературным критикам. Два самых распространенных вредителя – это «блоха конъюнктива»

(*la pulce del congiuntivo*) и «мушка апокопы» (*il moscherino apocopio*). Именно по вине первой в газетных статьях столько ошибок в конъюнктиво (по крайней мере, так утверждают журналисты). Мушка апокопы «высасывает» из глаголов конечное «е» как в словах «amar», «nuotar» и «passeggiar». По словам рассказчика, в 19 веке их были миллионы, но сейчас вид практически исчез.

Рассказ назван в честь «червячка учения», от латинского *discere*. Этот червячок имеет неприятную привычку переставлять слова в текстах, делая их непонятными, с чем читатель, как подозревает рассказчик, не раз сталкивался.

2.3. Морфология и авторское словообразование

Большое количество авторских словообразований Стефано Бенни можно разделить на несколько типов.

2.3.1. *Окказионализмы, образованные по продуктивным словообразовательным моделям*

Такие окказионализмы лингвисты В.В. Лопатин, Г.О. Винокур, М.А. Бакина называют потенциальными, так как они структурно аналогичны словам, относящимся к тем или иным словообразовательным типам.

По словам Е.А. Земской, «без аналогичного сопоставления, аналогичного фона новое слово не может быть понято и, следовательно, не может существовать» [Земская 1992: 184]. У Стефано Бенни в тексте часто встречаются подсказки, помогающие понять значение неологизма.

Например, несколько страниц 22 главы романа «Баол» посвящены перечислению фантастических существ, выходящих из подземелья. Один за другим выходят сначала *minotauro* (минотавр) и *minomanzo*. В авторском окказионализме корень «*tauro*» (бык), заменен на «*manzo*» – бычок.

По модели слова «*dinosauro*» в разных произведениях Стефано Бенни строит следующие слова:

Uno scarposauo – scapra (туфля) + *sauo*;

Un cervosauro – *cervo* (олень) + *sauro*;

Uno siamosauro – *siamo* (мы) + *sauro*;

Un motosauro – *moto* (мотоцикл) + *sauro*;

un profosauro – *professore* (преподаватель) + *sauro*;

un prontosauro – *pronto* (алло) + *sauro*.

По модели «*maggiordomo*» – «*maggiordoberman*»;

От *un uomo lupo* (человек - волк, оборотень) – *un uomo-cocker*.

От «*stunt pilot*» (англ.) – летчик, исполняющий фигуры высшего пилотажа сформировано слово «*stunt-model*», «*Fotomodella specializzata in servizi pericolosi*»²⁹ [там же: 102].

В романе «Ахилл быстроногий» одна из центральных сцен происходит в стрип-клубе, где девушки танцуют в светящихся кубах и поэтому называются *cubiste* (от *cubo* – куб). Посетители клуба, однако, начинают спорить о правильности названия, поскольку кубы было бы правильнее охарактеризовать как параллелепипеды, и приходят к выводу, что танцовщиц следует называть *parallelepipediste* (от *parallepipedo* + суффикс профессии *-isto*) [Benni 2005: 136].

С помощью суффикса рода занятий *-isto* образован еще один авторский НЕОЛОГИЗМ:

..una famiglia di *bunkeristi*, quelli che fanno sempre la spesa come se dovessero resistere anni senza uscire di casa [там же: 53].
Семья *бункеристов*, из тех, кто закупаются так, будто им придется годами не выходить из дома.

На званый ужин по случаю повышения брата Ахилла Феба были наняты официанты неизвестного происхождения (предположительно тайцы или филиппинцы), которые говорят на смеси родного и итальянского языков, которую автор называет *infinite* [там же: 184], от *infinito* (бесконечный) + суффикс *-ese*, обозначающий название языка (*inglese, francese*) [Grossman 2004: 255].

С помощью продуктивного суффикса *-olo* образованы названия некоторых животных из бестиария острова Страналандия. Суффикс *-olo* здесь

²⁹ «фотомодель, специализирующаяся на опасных трюках»

может иметь уменьшительное значение (как в слове *figliolo*) или значение происхождения (*spagnolo*).

- *il virgolo* [Benni 1989: 19] – этот зверек всегда находится среди других животных, отделяя одного от другого. От существительного *la virgola*, запятая. В данном случае для создания неологизма С. Бенни дополнительно меняет род существительного. К этому виду животных относится также *il puntolo* (*il punto*, точка), который всегда бежит позади всех. Если в конце бегут несколько *puntolo*, то чуть позже появятся другие животные (аллюзия на знаки препинания – запятая, точка, многоточие).

- *lo spiolo* [там же: 23] – от существительного *lo spia*, шпион. Этого зверька никогда не видно и не слышно, он подслушивает и подсматривает, чтобы потом все пересказать другому *spiolo*. Часто подбрасывает анонимные записки. Если его удастся поймать, то он ничего не сможет рассказать о себе самом, поскольку занимается исключительно жизнями других.

- *il merendolo* [там же: 52] – неологизм отсылает нас к слову *la merenda*, легкому перекусу между обедом и ужином, т.е. полднику. Предположение подтверждает описание животного, которое выползает из норки около 8 утра и 5 вечера (то есть как раз к завтраку и полднику) и водится неподалеку от озер из чая или какао. Существует несколько разновидностей: *il merendolo al burro* (с маслом) – живут у моря и «загорели» на солнце, *il merendolo selvaggio* (дикий) – водятся в лесах и украшают себя узорами из майонеза и кетчупа.

- *lo sbronzolo* [там же: 89] – от прилагательного *sbronzò* (разг. поддатый, навеселе). Это насекомое, похожее на пчелу, с красным носом. Дело в том, что мед из пыльцы цветов Страналандии имеет высокое содержание алкоголя.

- *il firmolo* [там же: 96] – еще одно фантастическое и забавное насекомое, которое забавляется тем, что проникает в различного рода документы (письма, завещания, удостоверения личности) и буквально их переписывает, меняя смысл и добавляя ругательства. Именно поэтому в Страналандии можно получить письмо с обращением «дорогой кретин». От существительного *la*

firma – подпись (также игра со сменой рода).

Еще один продуктивный суффикс, который использует С. Бенни – *agio*.

– *il rigario* [там же: 22] – птица, которая проводит весь день, чертя клювом линии на земле, отделяя свою территорию. От существительного *la riga* (линия).

– *lo scalario* [там же: 43] – очень вежливый зверек, на спине которого расположена своеобразная лесенка, а рожки расположены как перила. Водится на северо-востоке острова, где произрастают цветы-комиксы на очень длинных стеблях. *Lo scalario* любезно позволяет всем желающим подняться повыше и рассмотреть их.

С помощью префиксов *tele-* и *video-*, получивших широкое распространение начиная с 70-ых годов [Grossman 2004: 81], образована пара неологизмов *videocomandato* и *teleonanista*:

Tutto cancellato per un unico paese Все перечеркнуто ради одной
castrato, *videocomandato* е единственной, ущербной страны,
teleonanista...[Benni 2005: 148]. видеоуправляемой и телеонанирующей...

По аналогии с существительными типа *redditometro* (нормативный инструментарий расчёта налогов), *goniometro* (углометр) образован авторский неологизм *tristometro* (измеритель грусти):

...quando uno è triste non servono le ...когда кому-то тоскливо, то классификации
classifiche, non c'è un *tristometro* ... [там же: не нужны, не существует *тоскаметров*...
82].

2.3.2. Использование греческих суффиксов / префиксов

Такого рода авторское словообразование наиболее характерно для романа «Ахилл быстроногий» как часть стилизации гомеровского эпоса. Полученные окказионализмы стилистически окрашены, поскольку греческие суффиксы и префиксы чаще всего используются для образования специальной лексики в научной сфере. Вписанные в ненаучный контекст такие слова создают комический эффект.

Например, один из знаковых неологизмов в романе – *lo scrittodattilo*. Как мы уже отмечали в разделе о продуктивных словообразовательных моделях, С. Бенни нравится тема «динозавров». В данном случае эта традиция продолжается. В романе, главный герой которого работает в издательстве, в романе о книгах, рукописи (*i dattiloscritti*) просто не могли остаться вне поля зрения автора [Benni 2005: 13]. Это прекрасный пример скрытого потенциала слова, которое может обнаружить фантазия, настоящая находка: простая перестановка рождает окказионализм, семантически близкий как к древнему «птеродактилю» (суффикс *-dattilo*), так и к процессу письма. В рамках романа это слово было выдумано Улиссом, который повторяет, что писательство – занятие настолько древнее, что годится только для динозавров.

Еще несколько примеров такого рода окказионализмов:

Fu come un lancio di gas Слезоточивый газ будет *lacrimogeno*, греческий суффикс *lacrimofori* [там же: 141]. *-foro* создает значение «носитель слез».

Sono un uovo disabile Греческий префикс *-cefalo* (κεφαλή) входит в состав научных терминов. В данном случае неологизм можно перевести как «желткоголовый».

...fare fantasie erotiche Префикс *-epta* (семь). Данный неологизм можно было бы также отнести в категорию продуктивного словообразования (по аналогии с *bisessuale* и т.д.).

[там же: 174].

...предаваться эротическим *семисексуальным* фантазиям и говорить о Бахе.

2.3.3. Окказионализмы с использованием иностранной лексики

В процессе создания авторских неологизмов С. Бенни использует словообразовательные ресурсы многих языков. Следующие три примера показывают, как автор использует иностранные корни.

...una strafiga *inguepierata* [там же: 19]. *la guepiere* – подвязки, как деталь женского нижнего белья, слово из французского языка + приставка *in-* + суффикс *-ato* (суффикс обозначает некий постоянный признак, как в словах *fortunato*,

dentate [Grossman 2004: 184]).

...nelle elegante vetrine del centro *plutos* (богатство с греческого, plutocrazia) + *plutopolita*... [там же: 95].

греческое слова *polis/polites* (città/cittadino) (по аналогии с *cosmopolita*).

la *prociaglia* era eccitata.. [там же: 136]. *i proci* – женихи Пенелопы, латинское слово + суффикс с негативной окраской *-aglia* (пример в итальянском *plebagia*).

2.3.4. «*Parola macedonia*» или контаминация

«*Parola macedonia*» – термин, предложенный Бруно Мильборини [Migliorini 1949: 25]; в отечественной лингвистике, сращение в одно новообразование слов, близких по строению, звучанию или значению, получило название контаминация.

А.Ф. Журавлев относит контаминацию к искусственной разновидности окказионализмов, поскольку их появление редко бывает спонтанным [Журавлев 1982: 86].

При контаминации в полученном новообразовании представлены оба слова, хотя бы в качестве одной фонемы.

Согласно исследованию А.Ф. Журавлёва можно выделить 2 типа контаминации:

- а) «агглютинация» сегментов двух слов по формуле $A(=ab)+ B(=cd) \rightarrow C(=ac)$ (например, бестер – из бе-луга и стер-лядь) или $A(=ab)+ B(=cd) \rightarrow C(=ac)$ (мопед– мо-тоцикл и велоси-пед);
- б) *междусловное наложение*: $A(=ab)+ B(=bc) \rightarrow C(=abc)$ (стрекозел – стрекоза + козел).

Е.А. Земская выделяет еще третий вариант: одно слово включается в середину другого слова («посредствия» из последствия и средство) [Земская 1992: 191-192].

В романе «Баол» Стефано Бенни в основном использует

словообразование второго типа, при котором конец одного слова накладывается на начало другого, пример междусловного наложения последний в таблице:

<p><i>i pantaloni di giaguardarmi e tigraffiare</i> [Benni 2007: 18]</p>	<p>Штаны расцветок «посмотри-на-меня-я-ягуар» (<i>giaguaro+ guardarmi</i>) и «я-бы-тебя-расцарапал-как-тигр» (<i>tigre+ graffiare</i>).</p>
<p><i>perversailles</i> [там же: 28]</p>	<p>«перверсальные» - от <i>perverso+ Versailles</i></p>
<p>Se vuole fare la guardia del corpo del più grande cantante di rock patriottico del paese, Lei deve essere fotogenico, telegenico, <i>sinergenico</i>. [там же: 75]</p>	<p>Если хотите быть телохранителем самого знаменитого исполнителя патриотического рока в стране, Вы должны быть фотогеничным, телегеничным и <i>синергеничным</i>. <i>Sinergenico</i> - <i>sinergia+ genico</i></p>
<p>uno <i>zaramageddon</i> [там же: 125]</p>	<p>От «Zarama» (название музыкальной группы конца 20 века, исполняющей рок и панк) + <i>Armageddon</i>.</p>
<p>Il mio amico dice che è cento volte più forte della morfina. Non per niente la chiamano <i>Soan, Solo Andata</i> [там же: 96]</p>	<p>Мой друг говорит, что он (наркотик) в сто раз сильнее морфия. Неслучайно его называют <i>Tomy</i>, «только туда».</p>

Прием контаминации – один из самых частотных у С. Бенни в связи с его неисчерпаемым словотворческим потенциалом. Авторские словообразования позволяют объединить смысловую нагрузку сразу нескольких слов, создавая некий смысловой гибрид. Такие неологизмы привлекают внимание читателя по определению своей необычностью:

Dissulisse – форма глагола, которая очень часто встречается в романе «Ахилл быстроногий», условно её можно перевести «сказал Улисс». От формы *remoto* глаголы *dire* – *disse* + имя героя *Ulisse*.

Rambaud, роема *cultural-culturista* [Benni 2005: 16] – объединение в одно двух имен. *Rambo* – Рэмбо, герой С. Сталлоне в одноименном боевике + *Rimbaud* – Рембо, французский поэт XIX века. Пример соединения массовой и элитарной культур.

...una tettoia di legno con un graffiti *rockokò* [там же: 19] – Рососо – стиль в искусстве XVIII века + rock – музыкальное направление, часть популярной субкультуры, объединение высокого и низкого.

Sono impaurito di questa orda di carta, da questa immigrazione di *extracomunicanti* [там же: 21] – нелегальные графоманы в мире писателей: *extracomunitari* + *comunicanti*.

«Скрещение» незаменимо, прежде всего, для создания названий фантастических животных. Об этом способе игры для развития фантазии писал еще Джанни Родари в книге «Грамматика фантазии» [Rodari 2010]. Дж. Родари предлагал детям независимо друг от друга написать два слова на разных сторонах доски, а потом попытаться придумать историю, их связывающую. Такая игра освобождает от «цепей слов» повседневной реальности. Соединение двух далеких друг от друга вещей или существ требует работы фантазии, и, в конце концов, появляется некий общий, связующий элемент.

Можно предположить, что животные острова Страналандия были созданы именно по этому принципу: соединение слов вскрывает фантастический смысл. Слова необходимо трансформировать, чтобы проверить, что оно будет значить, и вообразить, в каком контексте оно может действовать. «Бестиарий» Страналандии так и построен: соединение слов «лев» и «метр» рождает «леометр» (*il leometra* [Benni 1989: 11] – *leone*+ *metro*), очень доброго льва, одержимого страстью к измерению. Он «нападает» на всех жителей острова и «безжалостно» снимает с них мерки.

Пара «кот» и «небоскреб» дают кота с очень длинной шеей (*il gattacielo* [там же: 41] – *grattacielo*+*gatto*), которой есть практическое применение: кот-небоскреб может петь серенады возлюбленной, не забираясь на крышу.

Самого назойливого певца Страналандии зовут *Pavarotto* [там же: 67], от фамилии певца *Pavarotti* (Паваротти) + *rotto* (сломанный). У него хороший голос, но, к сожалению, его выступления напоминают сломанный граммофон: он поет одну и ту же песню о любви до 10 раз за ночь, доводя до исступления

всех обитателей острова.

Огромный успех имеют птицы породы *rockolo* [там же: 73]: rock (рок-музыка) + gossolo (птицеловная сеть). Их выступления под гитару привлекают невероятное количество поклонников среди пернатых, так что места на деревьях-трибунах нужно занимать за день.

Еще один житель острова – четырехсотлетняя *bancaruga* [там же: 102], banca (банк) + tartaruga (черепаха). Черепаха-банк имеет кристально чистую репутацию (иначе бы её нужно было бы называть *tartaruba* (tartaruga + rubare, красть) и феноменальную память. Когда черепаха-банк теряет былую хватку, её «закрывают» и отправляют на пенсию.

Арутюнова отмечает, что «Писатели в разных целях скрещивают концепты и выводят гибридных обитателей литературных миров» [Арутюнова 1999: 79]. Как мы видим, в данном случае авторский неологизм становится смысловым ядром всей истории.

2.3.5. *Нетиповые окказионализмы или «отпредложенческое» словообразование*

Термин «отпредложенческое словообразование» принадлежит В.З. Санникову [Санников 2002: 174]. Этот прием, широко использовавшийся в книге Раймона Кено «Упражнения в стиле», перешел в рассказы и романы Стефано Бенни. Заключается он в том, что словосочетание или целое предложение воспринимается как одна лексическая единица. В русском языке такие неологизмы редко переводят в разряд общеупотребительных (ничегонеделание, всезнайка):

Un cocktail *Menedaunal*.

Коктейль *Даймнеещеод*.

Dopo averlo bevuto, ti vien sempre voglia di fare il bis. Allora chiedi, appunto: «*Me ne da un al...*» Ma nessuno ha mai finito la frase, si schianta a terra prima [Benni 2007: 17].

Выпив его, тебе всегда хочется еще один на бис. И ты просишь: «*Дай мне еще од...*». Но никто никогда не заканчивал эту фразу, все прежде грохаются на землю.

Nontaipiu [Benni 1999: 17]

«*Большеникогда*», алкогольный напиток

Но comprato un panino al Я купил бутерброд
 «vorreiesserformaggio» e «хотелбыячтобыэтобылсыр» и
 «magarifossimaiale» [Benni 2007: 49]. «вотбыэтобыласвинина».

-Auguri amico baol - dice Raul solennemente -Поздравляю, друг баол,- говорит Рауль,
 porgendomi la mano di Bobo - con il tuo aiuto торжественно передавая мне руку Бобо,- я
 sono certo che vinceremo e abatteremo il уверен, что с твоей помощью мы победим и
 Regime *tirannodittorialcincicolussista* e la свергнем Режим *диспотично-диктаторско-*
 sua oppressione *цинично-попустительский* и
capitalstilistanazinformaticogrovigliocatodic *капиталистическестилистическинацистско*
oranica [там же: 52]. *инофрматикокатондноспутаннопанический*
 гнет.

...il servizio d'ordine di *Spaccaglileossa* [там ...служба безопасности *Раскрошиемукости*.
 же: 91].

...un Cerbero *tricoturnolappante* [там же: ...Цербер *трикоурнолакающий*.
 119].

Smaschereremo le loro menzogne e Разоблачим же их ложь и сломим
 piegheremo l'oppressione *капиталистическинформатикокатодоноспу*
capitalinformaticogrovigliocatodicoranica! *таннопанический* гнет!
 [там же: 104].

il cantante *Sonfiero Diesser* [там же: 79]. Певец *Ягорд Чтояесть* (sono fiero di essere)

il serpente *rosicchiamondo* [Benni 1989: 21]. Змей *грызомир* (rosicchiare mondo)

...una divinità dal nome lungo e minaccioso: ...божество с длинным и грозным именем:
Amikinont'amanonamikit'ama [Benni 2000: *Любитогоктотебянелюбитнелюбитогокто*
 148]. *ябялюбит*.

Такая словообразовательная игра позволяет объединить сколько угодно слов в рамках одной лексемы, создавать слова-сороконожки. По этому принципу образовано довольно много имен собственных, названий, поскольку они сразу вскрывают внутреннюю суть объекта или человека. С. Бенни свойственны нагромождения, как на морфологическом, так и на синтаксическом уровне (перечисления, далее в главе).

2.3.6. Фразеологические окказионализмы

Термин принадлежит лингвисту Э.И. Ханпиру. Фразеологические окказионализмы образуются в результате нарушения устойчивого сочетания слов, намеренно или по ошибке:

- | | |
|--|--|
| <p>-In questo ultimo ventennio di inondazioni e tracimazioni editoriali, esclusi i presenti, non salverei che tre libri. Uno di questi è sicuramente il libro di Melissa Turbo, che è per la letteratura del nostro paese <i>un autentico soffio d'acqua fresca</i>.</p> <p>- <i>Aria</i> – suggerì timidamente Melissa. [Benni 2007: 101]</p> | <p>- В последнее двадцатилетие, отмеченное наводнением новых изданий, кроме присутствующих здесь, я бы спас только 3 книги. Одна из них, без сомнения, произведение Мелиссы Турбо, которое для литературы нашей страны самый настоящий <i>глоток свежей воды</i>.</p> <p>- <i>Воздуха</i>, – робко подсказала Мелисса.</p> |
|--|--|

2.3.7. Аббревиатуры

Окказионализмам, образованным таким способом, Стефано Бенни сам дает расшифровку в тексте романа:

- | | |
|--|---|
| <p>Erano i <i>Vid</i>, ovvero i <i>Vip</i> dimenticati, quelli che il Regime aveva sostituito con nuovi idoli [Benni 2007: 105].</p> | <p>Это были <i>ЗИП-персоны</i>, или «забытые ВИПы», которых Режим заменил новыми идолами.</p> |
|--|---|

2.3.8. Псевдолатинизация в романе «Страналандия»

Нередко в процессе словотворчества автор задействует грамматические формы и способы образования из других языков. При перенесении на несвойственную им почву, словообразовательные конструкции перестают быть нейтральными, становятся «необычными и стилистическими отмеченными» [Гак 1998: 748].

О романе «Страналандия» как многосторонне разработанной пародии мы подробнее поговорим в 3 главе. «Страналандия» – это, прежде всего, роман-бестиарий и в данном разделе мы обратим внимание на шуточные псевдо

латинские названия, которые автор дает животным.

Игра заключается в трансформации слов из italiano standard (официального варианта итальянского языка), к которым прибавляется латинское окончание именительного падежа существительных (II, IV склонения) и прилагательных (II склонения) мужского рода –us. Кроме того, часто используются слова из греческого и латинского языков, которые подвергаются вторичной латинизации. Примеры и возможные варианты расшифровки и перевода приведены в таблице:

Животное	Латинское название	Расшифровка
II serpente rosichiamondo	Golfarius gigante	Неологизм: golfo (залив) + fare (делать) +us
II rigario	Rigarius tuttomius	- riga (строчка) + us; - неологизм- соединение двух слов tutto+mio (весь мой) + us.
Lo scario	Scalarius gradinatus	-scala (лестница) + us; -gradino (ступенька) + us
II cervo pomellato	Cervus mutus	-cervo (олень) + us; -muto (немой) + us
II gattacielo	Micius panoramicus	-micio (котенок) + us; -panoramicus (панорамный) – от греч. πᾶν – всё + ὄραμα – вид, зрелище) + us.
II merendolo (от merenda - полдник)	Panburrus marmellatus	-неологизм-калька от английского слова bread-and-butter (бутерброд) - pane+ burro (хлеб + масло) + us; -marmellata (варенье)+ us.
II cubulo	Cubulus dadus	-cubo (куб) + us (возможно отсылка к популярной игре «Cubulus»); -dado (игральная кость, бульонный кубик)+ us

Il pavarotto	Passerus cavaradossus	-passer - воробей на латинском + us; - латинизированное имя персонажа из оперы Джакомо Пуччини «Тоска»- Каварадосси.
L'uccello gelataio (птица - мороженщик)	Gelatorius alatus	-gelato (мороженое) + ogius (суффикс от - суффикс деятеля + окончание прилагательного мужского рода –ius); -alato (крылатый)+ us.
Il rockolo	Avis Presley	-avis- лат. птица; созвучно имени американского певца Elvis + его фамилия Пресли.
Il firmolo (от итальянского firma – подпись)	Sgarabocchius identitarius	-scarabocchio (каракули) + us; -identita (личность) +agi (суффикс образует существительное со значением профессии) +us
Il prontosauro	Megasaurus interurbanus	-megasaurus – неологизм, состоящий из греческой приставки μέγα (мега) и части греческого слова – saurus (ящер) + us; -interurbanus- неологизм: латинская приставка inter + итальянское прилагательное urbano (городской) + us -междугородний.

Второй способ создания псевдо латинских названий в «Страналандии» заключается в использовании слов из различных диалектов итальянского языка, которые Стефано Бенни нередко трансформирует в неологизмы в своих романах и рассказах, поскольку такие слова изначально стилистически окрашены. Таким образом, автор использует экспрессивный потенциал диалектной лексики.

Примеры неологизмов и расшифровка приведены в следующей таблице:

Животное	Латинское название	Расшифровка
----------	--------------------	-------------

Il pesce pizza (рыба- пицца)	Pomarolus origanatus	- от неаполитанского варианта pomodoro – «pommarola» или «pummarola» (помидор); -origano (оригано) + стилизация под латинскую основу супина+ us (то есть «заориганенный»).
Il maialino volante (летающая свинка)	Porcellinus pedalinus	-porcello (поросенок на ит.) + us; -pedalinus - «pedalino», мужской носок, а также педаль акселератора в автомобиле в римском диалекте + us.
L'elefante in brodo (слон в бульоне)	Pachiderma passatellus	-pachiderma (толстяк, толстокожее животное); -passatellus – «passatelli» (блюдо из пасты в бульоне, распространенное в Умбрии) + us.
Lo Sbronzolo (от sbronzo -разг. поддатый, навеселе)	Vespillionio briacus	- vespillone – от ит. vespa (пчела); -briaco- тосканский вариант «ubriaco» (пьяный).
Il bombero (bomba + albero)	Фрукт, который падает с «Дерева в облаках»	-bombo- melone (дыня) в римском диалекте.

Для итальянского читателя расшифровка приведенных примеров языковой игры намного проще, поскольку, в среднем, каждый третий итальянец учился в классическом лицее и изучал латынь. Русскому читателю, владеющему итальянским языком, требуется гораздо больше времени и помощь латинских словарей и словарей диалектов, а также носителей языка. Это, безусловно, затрудняет возможный перевод романа.

В.З. Санников рассматривает словообразование как неотъемлемую часть языковой игры. По его словам, этот способ обогащения языка «преследует не только сиюминутные интересы (заинтриговать, заставить слушать)», но призван «выполнять и другую цель – развивать мышление и язык» [Санников 2002: 26]. Приведенные нами примеры показывают многообразие и сложность языкового творчества Стефано Бенни, в частности, и словообразовательный потенциал итальянского языка, в целом.

2.4. Лексика

2.4.1. Поэтизмы и лексика высокого стиля

Мы уже поминали о многоголосье творчества Стефано Бенни. Одной из его составляющих является намеренное смешение в рамках одного текста фрагментов из разных регистров. Обилие лексики, принадлежащей высокому стилю (*una mano impietosa, l'inferno del dolore*), слова, не принадлежащие к повседневному узусу, синонимичные ряды, создающие гнетущую атмосферу, вот основные характеристики такого рода фрагментов.

Possa Dio aver pietà della mia anima lercia [Benni 2007: 67]. Да смилуется Господь над моей грешной душой.

Sui piedistalli una mano impietosa aveva tracciato mesti epitaffi [там же: 105]. На пьедесталах чья-то безжалостная рука начертала скорбные эпитафии.

L'inferno del dolore, della sofferenza, il magma silenzioso chesta al centro della storia del mondo, l'urlo inascoltato, il cadavere irriconoscibile, la morte inutile, il ricordo umiliato. Dall'archivio Zero, nulla deve tornare alla luce! [там же: 135]. Ад боли, страдания, безмолвная магма, которая находится в центре истории мира, не услышанный вопль, неузнанный мертвец, бессмысленная смерть, унижительное воспоминание. Из Нулевого Архива ничто не должно вновь увидеть свет!

- L'archivio Zero - sospirò ispirata - la verità! La fine dell'oppressione! La luce meravigliosa che riempirà la nostra vita e illuminerà il nostro avvenire, come il sole apparendo dietro a un vetro sporco trasforma gli arnesi del fabbro nel tesoro del re, così la verità... [там же: 136]. -Нулевой Архив,- выдохнула она, вдохновенная,- истина! Конец гнеть! Дивный свет, который наполнит нашу жизнь и озарит наше будущее, как солнце, появляющееся за грязным стеклом, превращает орудия кузнеца в королевские сокровища, точно также истина..

2.4.2. Архаизмы

Большое количество архаизмом мы встречаем в романе «Ахилл быстроногий», как одну из составляющих стилизации гомеровского эпоса. Включение устаревшей лексики в повествование контрастирует с повседневной лексикой и создает комических эффект.

Stanzani lo *guatava* come se avesse appena picconato Trotskij [Benni 2005: 52]. Станцани *поздирительно* на него *воззрела*, как будто он только что ударил копьем Троцкого.

Da un tavolo vicino alcuni maschi *manducanti* approvarono con lo sguardo [там же: 80]. За столом неподалеку двое *вкушающих пищу* парней одобрительно смотрели.

Il professor Piscopo <...> insegnava filosofia al Cavalcanti, il liceo più elegante della città, dove i bidelli erano vestiti in *polpe*... [Benni 2014: 30]. Профессор Пископо ... преподавал философию в Кавальканти, самом элегантном лицее города, в котором служители были одеты в *мягкие штаны по колено*...

2.4.3. Заимствования

Включение большого количества заимствованной лексики – отражение современного состояния итальянского языка, открытого к американизации и упрощению. Использование иностранных слов должно символизировать образованность и высокое положение говорящего (или имитацию вышеперечисленного). Но чаще всего заимствования не создают в тексте гармоничного ощущения, выпадают из фразы, выглядят неуместно и комично.

il fernet mi concilia *il revival* [Benni 2007: 20]. Фернет подарил мне *ревайвел*. (англ.)

Faceva le *convention* e i *meeting*, beveva con la cannuccia [там же: 32]. Ходил на *брифинги* и *прелиминарии*, пил через трубочку. (англ.)

Un reparto sotterraneo per *il relax* dirigenziale [там же: 85]. Подземная секция для управленческого *релакса*. (англ.)

Io e Alice ascoltavamo mano nella mano, rintanati nella dolce quiete di *un separé* [там же: 101]. Мы с Алисой слушали, держась за руки, в чарующей безмятежности *сепаре* (франц.)

В некоторых случаях включение заимствованной лексики служит для создания определенной атмосферы. Первый пример взят из рассказа «Самый лучший повар Франции» («Il più grande cuoco di Francia»), действие которого происходит в Париже, что обуславливает большое количество заимствований из французского. Второй – из рассказа «Гигант» («Il gigante»), главный герой которого, олигарх из Москвы, покупает поместье в Италии.

Più di duecento *clochards* morirono di freddo... [Benni 2000: 15]. Более двухсот *клошаров* замерзли насмерть...(фр.)

A cento *sazhen* di distanza non può cambiare il vento...[Benni 2015: 64]. На расстоянии ста *саженей* оно не может изменить направление ветра (о дереве)...

2.4.4. Специальная лексика

Уровень лексики формального регистра речи характеризует **употребление специальной терминологии** (так называемые *tecnicismi*), которую мы встречаем в романе «Баол»:

...torturandosi con gas chimici, avvelenando hamburger, acquedotti, *plasmon*... [Benni 2007: 65]. ...пытая друг друга ядовитыми газами, отравляя гамбургеры, водопроводы, облучая их *плазмонами*...(физ.)

Aveva l'unghia del mignolo laccata in viola e un anello *di macadam*[там же: 69]. У него был покрытый фиолетовым лаком ноготь на мизинце и кольцо с *макадамом* (щебеночное покрытие, строит.)

Sono mimo, scenografo, *coleottero*... [там же: 73]. Я мим, декоратор, *колеоптер*... (авиаци.)

Un cielo stellato di *perspex* ci sovrastava [там же: 85]. Над нами нависало небо, усыпанное звездами из *полиметилметакрилата* (хим.)

Отметим, что введение терминологии не обусловлено контекстом, это еще один штрих к созданию эффекта многоголосья.

2.4.5. Жаргоны и обценная лексика

Смешение формальных и неформальных регистров речи делает

возможным употреблением обценной лексики. В романе «Баол», примеры из которого приведены в таблице ниже, вульгарная лексика как бы вскрывает скрытые реалии мира, находящегося под постоянным контролем власти и медиа. Единственная свобода многих членов жестокого тоталитарного общества выражается в ругательствах – это своего рода пародия на свободу слова. Для сравнения в «Ахилле быстроногом» ругательств гораздо меньше.

Non mi rompra i coglioni – dice l'uomo.. [там же: 29]. *Не действуйте мне на нервы (вульг.)*

- Si, quel fetente. Era un comico malvagio. - Да, мерзавец. Он был мерзким комиком. [там же: 35].

- Una checca perversa.. [там же: 35].

- Развратный гомик.

...quattro modelle incazzate.. [там же: 91].

...четыре охреневшие от злости модели...

Nico Cipresso

Нико Чипрессо

con la telecamera riuscì a entrare nel cesso

Сумел со своей телекамерой пройти в сортир

e Nico Chiambrone ci restò come un fesso...

И Нико Чамброне остался в дураках (досл.

[там же: 106].

«кретин», «придурак»).

No chiesto se avevano un giornale. «Perché, si è cagato addosso?» ha detto il barman, che è veramente una persona delicata [там же: 149].

Я спросил, есть ли у них газета. «Зачем она вам, Вы обосрались?» спросил бармен, который, несомненно, был очень деликатным человеком. (вульг.)

Большое количество обценной лексики С. Бенни используется в рассказе «Hansel@Gretel.com», переписанной на современный манер классической сказки (подробнее о пародийной стилизации в 3 главе).

...adesso dobbiamo salvare il culo [Benni 2015: 73].

...теперь нам нужно спасти свои задницы.

No, papà. Io e Hansel siamo ricchi. Tu ci hai mallato in mezzo al bosco, col cazzo che ti diamo qualcosa [там же: 77].

Нет, папа. Это мы с Хансом теперь богатые. Ты нас кинул посреди леса, хрен мы тебе что-то дадим.

2.5. Семантика

2.5.1. Метафора

Традиционно считается, что сущность метафоры заключается в скрытом сравнении предметов или признаков. Основное отличие этого тропа от сравнения в следующем: сравнивая один предмет с другим, мы их воспринимаем качественно раздельно, в метафоре же различные признаки образуют неразделимое единство. Это рождает огромное количество неожиданных красочных высказываний, в которых уподобляются самые различные явления, представления и предметы.

Существует две основные лингвистические теории изучения процесса метафоризации: теория регулярной многозначности (Ю.Д. Апресян, Л.А. Новиков) и теория концептуальной метафоры, разработанная Дж. Лакоффом в рамках когнитивной лингвистики. Мы возьмем за основу теорию Дж. Лакоффа, согласно которой метафора отражает процесс познания мира. Согласно данной теории, метафора – это форма мышления, отражающая индивидуальное самосознание. Баузани, признанный в Италии специалист по искусственным языкам, относит процессы метафоризации к языкотворчеству: «Это достаточно старый способ, который, возможно, восходит к периоду индоевропейского единства, где, по-видимому, он родился как форма замены слов-табу»³⁰ [Bausani 1974: 43].

И.В. Бондаренко указывает на то, что процесс объединения в сознании двух очень далеких друг от друга референтов приводит «к семантической концептуальной аномалии, симптомом которой является определенное эмоциональное напряжение» [Бондаренко 1996: 10]. Индивид должен приложить усилия, чтобы установить сходство и принять новые смыслы.

Авторская метафора – еще один показатель индивидуально-неповторимого стиля писателя. Метафоры романа «Баол» создают

³⁰ «È un tipo di invenzione piuttosto antico e forse risale al periodo dell'unità indoeuropea, dove è molto probabilmente nato per sostituire parole che erano tabu'»

представление об агрессивном, ориентированном на достижение материальных благ, стремящемся к доступным развлечениям мире:

Dalla strada, arrivano *duelli di clacson* e sirene della polizia, *l'orchestra di mezzanotte* che accorda gli strumenti [Benni 2007: 18] С улицы доносились *дуэли клаксонов* и звуки полицейской сирены, *полуночный оркестр*, который гармонично соединял инструменты.

La radio *gracchia* un rock malefico [там же: 62]. Радио *ворчало (брюзжало)* ядовитый рок.

Da un bar usciva un giovane managero con un *vestito verde dollar*... [там же: 86]. Из бара выходил молодой менеджер в *костюме цвета долларовой купюры*...

..camerieri veloci come pattinatori *impollinavano* di champagne ogni angolo [там же: 89]. ...ловкие официанты *опыляли шампанским* каждый угол.

...con la sua voce *di vaselina*.. [там же: 107]. ...со своим *вазелиновым* голосом...

Una mosca entrò nella stanza e sorvolò stupita quel *museo di cere* [там же: 114]. Муха залетела в комнату и пронеслась, изумленная, над этим *музеем восковых фигур* (о журналистах на пресс-конференции).

Ключом к пониманию метафоры является поиск аналогии, выстраивание ассоциативной цепочки. Это один из самых продуктивных способов дать читателю представление о мире художественного произведения. В «Ахилле быстроногом» можно выделить несколько сфер появления метафор.

- Описание экономического положения в стране: выстраивание ассоциативного ряда с животным миром (злая собака и выброшенная на берег рыба).

La crisi economica morde i portafogli [Benni 2005: 45]. Экономический кризис кусает за бумажники.

L'economia boccheggia [там же: 183]. Экономика судорожно глотала воздух.

- Религиозные отсылки, связанные со стилизацией под гомеровский эпос. Кроме того, данные метафоры несут определенный комический эффект: они

излишне поэтизированы для описания парковки³¹ и лифта. Что касается последнего примера, то эта метафора очень точно передает атмосферу романа в целом. Герой, носящий имя античного воина, по легенде – сына богини Фетиды, то есть фактически полубога, в реальности нашего мира заточен в уродливое, парализованное тело. Ахилл в двойной клетке: тела и стен. Его соприкосновение с окружающим миром, садом во время ливня, описывается как религиозный обряд. Он действительно древний идол, лишенный прежней силы, в попытках сохранить достоинство ему остается только насмехаться над мучителями.

... era *il limbo* da cui entrare all'Edenэто был лимб, через который входят в Рай...
[Benni 2005: 45]

Il *sarcofago ascensoriale* era guasto... [там же: 97] Саркофаг- подъемник был сломан...

Salì sul *sarcofago volante*. [там же: 205] Он зашел в парящий саркофаг.

Il dottor Dardani non avrà più davanti agli occhi la prova vivente della sua impotenza, *lo storto idolo pagano* che irride la vera fede della medicina. [там же: 200] У доктора Дардани больше не будет маячить перед глазами доказательство его бессилия, искалеченный языческий идол, который глумится над его религией, медициной.

2.5.2. Метонимия

Троп, основанный на переносе значения одного слова на другое на основании их логической связанности, то есть в объекте, явлении выделяется некое свойство, которое может заменить все остальные.

Dopo lo spettacolo c'era la selezione regionale del concorso «*Sederino d'oro*». Si aggiravano *culi* dentro mantelli da ku-klux-klan [Benni 2007: 60]. После спектакля проводился региональный конкурс «*Золотая попка*». Вокруг шатались задницы в плащах а-ля ку-клус- клан.

Possiede una villa piena di opere d'arte, *centosessanta metri di impressionisti, dodici* В его распоряжении вилла, битком забитая произведениями искусства, *160 метров*

³¹ Кстати, здесь Ст. Бенни явно продолжают традиции «Баола», в котором «Адом» были секретные архивы, а «Раем» - телецентр.

metri di Caravaggio, trecento chili di Picassi, импрессионистов, 12 метров Караваджо, una pila di Klee alta cosi e un tot Chagall 300 килограмм Пикассо, стопка Клее вот
[там же: 144]. *такой высоты и вот столько Шагала.*

2.5.3. Гипербола

Лингвистический статус гиперболы вызывает споры у лингвистов и литературоведов: некоторые исследователи (О.С. Ахманова, Т.Г. Хазаров) определяют ее как фигуру, другие же (Ю.М. Скребнев, М.И. Панов) как троп. Существуют также теории, в которых гипербола представляется разновидностью метонимии и метафоры (В.П. Ковалев). Н.В. Ярышева говорит о гиперболе как о «стилистическом приеме», а М.В. Лекова как о приеме парадигматическом.

Интерес представляет диссертационная работа Е.В. Поликарповой, которая полагает, что «важным противопоставлением в системе узуальных гипербол является оппозиция: правдоподобные\неправдоподобные» [Поликарпова 1993: 6]. Эту точку зрения не разделяют многие исследователи, указывая на то, что неправдоподобность, гипертрофированная преувеличенность – это основная составляющая гиперболы [Копнина 2006].

А.П. Сковородников выделяет два типа гиперболы в зависимости о степени отклонения от нормы: различаются «относительные гиперболы», которые описывают преувеличения возможные в реальности, и «абсолютные гиперболы» (или «виртуальные») [Сковородников 2007: 43].

По определению, приведенному у Гальди, прием гиперболы заключается «в преувеличении качества человека, животного или вещи, превосходящем привычные границы»³² [Galdi: 122]. Лингвист разделяет позитивную (*positiva*) и негативную (*negativa*) гиперболу, последняя согласно отечественной традиции называется литотой:

³² «Consiste nell'esagerare o ridurre, oltre i limiti normali, la qualita di una persona, animale, cosa o un'idea»

..la zona degli Orti Miracolosi, dove alcuni vecchi artisti del settore ritagliano *centimetri quadrati* di cavoli e patate in mezzo alle erbacce e al catrame. [Benni 2007: 30]

Зона Чудесных Огородов, где несколько пожилых актеров возделывали *квадратные сантиметры* под капусту и картошку среди сорняков и смолы.

Nel mare di Stranalandia vive la più piccola balena del mondo... (sette centimetri)... È di colore rosso vivo: Osvaldo spesso la cattura e la mette dentro un vaso di vetro [Benni 1989: 63].

В море Страналандии живет самый маленький в мире кит... (*семи сантиметровой*)... Он ярко красного цвета: Освальдо его часто вылавливает и сажает в стеклянную вазу.

Используя литоту, писатель прибегает к особому рода иносказанию. В первом примере – это намек на вопиющую несправедливость тоталитарного правительства, во втором прием литоты граничит с оксюмороном, поскольку понятие кита связано с представлением об огромном животном.

Л.П. Крысин отмечает, что, используя в речи гиперболу, говорящий «дает... факту некоторую «количественную меру»: либо сравнивает его с другим фактом,.. либо указывает явно преувеличенные, неправдоподобные размеры предмета, выходящие за рамки реальности действия» [Крысин 2004: 248]. Таким образом, нарушая «постулат истинности» [там же: 249] Стефано Бенни достигает определенного комического эффекта. Рассмотрим этот тезис на примерах, приведенных ниже:

Una vecchia che sembra fatta con *gli scarti del lifting di un pullman di vecchie americane*, con una *parucca fosforescente* che, se ha dentro delle *pulci*, perlomeno *sono vestite come Prince*. Quattro *asteroidi* di smeraldo alle dita, che ruotano fanno effetto discoteca [Benn 2007: 24].

Старушка, казалось, сделана *из отходов лифтинга от целого автобуса пожилых американок*, на ней фосфоресцирующий парик, и если в нем есть *блохи, то одеты они как Принц*. Четыре изумрудных *астероида* сверкают на ее пальцах, создавая эффект дискотеки.

Mac Pac.. se muoveva un solo muscolo del viso, era *una catastrofe comica*. ..Gli proibirono di andare ai funerali degli amici. ... Mac Pac si suicidò guardandosi allo specchio

Мак Пак.. Если он напрягал хоть одну лицевую мышцу, то начиналась просто *комическая катастрофа*.. Ему запретили приходить на похороны друзей. ...

per un'ora. Morì dal ridere [там же: 36].

Мак Пак покончил жизнь самоубийством, смотрясь два часа подряд в зеркало. Он умер от смеха.

Era entrato in galera a sei anni per aver rubato una giostra. Rifiutò a dire (A) come aveva fatto (B) dove l'aveva nascosta [там же: 59].

Он попал в тюрьму в возрасте 6 лет за то, что украл карусель. Он отказался говорить (A) как это сделал (B) куда её спрятал.

L'ingorgo durò tutta la notte. Molti morirono. Elicotteri della polizia sorvolavano i chilometri di auto [там же: 140].

Пробка затянулась на всю ночь. Многие умерли. Полицейские вертолеты летали над километрами машин.

Отметим также и черты раблезианского романа, а именно подчеркнутое внимание к человеческому телу и гиперболизированное описание интимных аспектов человеческой жизни [Бахтин 1990]. Такая гипербола часто имеет оттенок гротеска, поскольку в этом случае образ выходит за пределы вероятного. Этой точки зрения придерживался, в частности, В.Я Пропп: «В гротеске преувеличение достигает таких размеров, что увеличенное превращается уже в чудовищное. Оно полностью выходит за грани реальности и переходит в область фантастики» [Пропп 1976: 85]. Особенно много таких гипербол в романе «Баол», который описывает сюрреалистичный и пугающий мир будущего:

Muck, gerarca dei Preti Pazzi, aveva di nuovo fatto un sogno erotico e aveva bagnato il letto, il soffitto e le guardie del corpo [там же: 53].

У Мука, главы Сумасшедших Священников, снова был эротический сон, и он залил кровать, потолок и своих телохранителей.

...ma dopo due settimane

...но через две недели

apparve Francesca delle Piane

появилась Франческа деле Пьяне,

che aveva la bocca come un pescecane

у которой был рот как у акулы,

sette volte una bocca normale... [там же: 106].

в семь раз больше обыкновенного...

Ma un giorno si svegliò e per caso
gli era cresciuto un brufolo sul naso
e non ci fu né luce né cerone
che potè nascondere l'imperfezione
così fu cacciato dalla televisione [там же:
108].

Но однажды он проснулся и вдруг
У него на носу вырос прыщ (фурункул)
И ни освещение, ни грим
Не могли скрыть это несовершенство
Поэтому его выгнали с телевидения.

Роман «Ахилл быстроногий», близкий по стилизации к гомеровскому эпосу, также включает немало подобных физиологических гиперболических. Нужно сказать, что это произведение – самое эротизированное из всех у С. Бенни. Первые два примера иллюстрируют танцы стриптизерш в ночном клубе, последний – пример эротической фантазии Ахилла, прикованного к инвалидному креслу:

Odetta era arrivata a quattrocento vibrazioni
ombelicali al minuto, e faceva fumare il cubo
[Benni 2005: 138].

Одетта дошла до четырехсот вибраций
пупком в минуту и заставила куб задымиться.

Saturnia scuoteva le tette causando maestrale
a forza otto [там же].

Сатурния трясла грудью, спровоцировав
восьми балльный мистраль.

..mi pensa se qualcuno inventasse un cazzo a
cannocchiale. Io ad esempio se l'avessi più
lungo potrei farlo scendere dalla finestra,
strisciare lungo il muro con una piccola
telecamera annodata per scegliere la preda, e
sulla cappella metterei un biglietto con scritto:
«Il mio padrone è timido, io no. Faccia di me
quello che vuole» [там же: 108].

... я задаюсь вопросом, изобретет ли кто-
нибудь пенис-подзорную трубу? Если бы,
например, у меня был бы подлиннее, я бы
спустил его из окна, он сполз бы по стене с
маленькой блестящей камерой.... Чтобы
выбрать жертву. А на головку я бы поместил
записку: «Мой хозяин стесняется, а я нет.
Делайте со мной, что хотите».

Прием гиперболической активно используется в романе «Страналандия», который описывает открытый учеными таинственный остров. Комическое и фантастическое здесь переплетается особенно тесно. Гиперболизация признака (размер, длина шеи) стимулирует фантазию автора и становится причиной комических ситуаций: огромная, но добродушная собака-мамонт в порыве

преданности ломает путешественнику-исследователю ребра, а кот с метровой шеей поет серенады, не залезая на крышу.

Il cockeruth. È l'animale più grande di Stranalandia: un cocker gigantesco con...zanne da mammoth. <...> Kumbertus aveva fatto amicizia con un cockeruth... finché un giorno il professore non gli disse: «Dà la zampa». Il cockeruth obbedì e il professore ne ebbe due costole fratturate

Кокер-мамонт. Это самое большое животное в Страналандии: гигантский кокер с бивнями мамонта. <...> Кумбертус подружился с кокер-мамонтом..., пока однажды профессор не сказал ему: «Дай лапу». Кокер-мамонт послушался, и профессор получил два сломанных ребра.

[Benni 1989: 28].

Il gattacielo. Bellissimo gatto dal lungo collo. Gli serve per fare la serenata alla gatta sul tetto senza dover salire sul tetto

Кот-небоскреб. Великолепный кот с длинной шеей. Она ему нужна, чтобы петь серенады кошке на крыше, причем ему самому на крышу взбираться не нужно.

[там же: 41].

2.5.4. Оксюморон

Оксюморон реализует стилистическую функцию антонимов, наравне с антитезой, и заключается в отклонении от логико-семантической нормы.

По определению Л. Гальди, оксюморон выражается в употреблении в одном контексте слов, обладающих противоположным значением, что сближает его с парадоксом [Galdi 1971: 192]. Кроме того, оксюморон, сообщая «противоположные качества одному предмету или явлению» [Введенская 2004: 424], создает некое новое, ни на что не похожее качество. Таким образом, лингвистический механизм тропа заключается в отрицании семантики одного слова другим. В романе «Баол» многочисленные оксюмороны еще раз указывают на абсурдность, алогичность тоталитарного мира.

La voce di un Prete Pazzo urla *minacce cosmicograme* [Benni 2007: 18].

Голос Сумасшедшего Священника выкрикивал *жалкие угрозы космического масштаба*.

Il suo contratto standard: due milioni e due *ballerine grassottelle* [там же: 35].

Его стандартный контракт: два миллиона и две *балерины-толстушки*.

...*strider di dentini*... [там же: 79].

....*скрежет зубок*...

...*un aroma di uovo marcio*.. [там же: 129].

...*аромат тухлых яиц*...

Ma è *un corruttore onesto* [там же: 143]

Но он *честный коррупционер*.

Также Стефано Бенни часто сочетает несочетаемое, то есть использует прием оксюморона, при описании фантастических животных в романе-бестиарии «Страналандия». Современный бестиарий продолжает средневековые традиции, когда мифическим животным приписывались странные свойства. Очень часто бестиарии описывали животных из далеких стран, а все «иноземное» воспринималось как чуждое и диковинное, ведь средневековый человек жил в практически полной информационной изоляции. Так выстраивалась четкая оппозиция «свое – чужое», где «чужое» традиционно воспринималось как «чудесное», максимально отличное от привычных вещей. Именно эту особенность бестиариев пародирует Бенни через прием оксюморона.

Il camaleonte esibizionista. È noto che i *Хамелеон – экзибизионист*. Известно, что *camaleonti sono abilissimi a mimetizzarsi*, хамелеоны умеют прекрасно маскироваться, cioè a nascondersi prendendo lo stesso colore то есть прятаться, становясь цвета листвы del fogliame o della terra. Solo il camaleonte или земли. Но только хамелеон – esibizionista, o *narcisoleonte*, si comporta экзибизионист, или *хамелеон-нарцисс*, ведет diversamente. Se si trova su una foglia verde, себя совершенно по-другому. Если он diventa bianco a pallini rossi [Benni 1989: 57]. оказывается около зеленого листка, то становится белым в красный горох.

Il gufo diurno. A differenza degli altri gufi, *Дневная сова*. В отличии от других сов, che sono animali notturni, il gufo di которые являются ночными животными, сова Stranalandia ama vivere di giorno. Kumbertus в Страналандии ведет дневной образ жизни. cercò di scoprire il perché di questa Кумбертус попытался выяснить причину этой mutazione, e soprattutto perché il gufo мутации, прежде всего, почему сова носит portasse gli occhiali da sole [там же: 103]. солнечные очки.

Оба оксюморона заключены в названиях животных, поскольку включают

сочетания лексических единиц, противоречащие поведенческой норме: хамелеон неправильно меняет цвет, а сова бодрствует днем, вопреки всем законам природы.

И.В. Кашина полагает, что семантика оксюморона выражается «словами не только разной частеречной принадлежности, но и одинаковой, при этом обязательно словами качественной семантики: прилагательными, оценочными существительными, качественными наречиями» [Кашина 2013: 207].

2.5.5. Сравнение

Троп основан на сопоставлении двух понятий, относящихся к различным семантическим классам явлений, но обладающим каким-либо общим признаком.

По определению М. Фуко, сравнение (сходство) – «самый универсальный, самый очевидный, но вместе с тем и самый скрытый, подлежащий выявлению элемент, определяющий форму познания... и гарантирующий богатство его содержания» [Фуко 1994: 144].

Для романа «Баол» характерна подчеркнутая мрачность и гротескность сравнений: создается гнетущая и болезненная атмосфера города-ада, в котором живущие под мостом бездомные похожи на пауков, текут черные ядовитые реки, фанаты потеряли человеческий облик и превратились в злобных пираний, которые, к слову, безжалостно растерзают и съедят своего кумира (прозрачная аллюзия к роману «Парфюмер» Зюскинда). В большинстве приведенных примеров используются лексемы, обозначающие животных или насекомых (паук, гиена, летучая мышь, волчица, пирания).

L'acqua fuma di veleni come la pentola di una strega [Benni 2007: 28].
Вода кипит ядом, словно ведьмовской котел.

Scalano le pareti di ferrocemento come gechi [там же: 28].
Они карабкаются по стенам из армоцемента как пауки (тарантулы).

(Gratax) *Una testa magra, piccola come quella di un gatto, sbuca dalla coperta. Apre*
Его маленькая, как у кота, голова высовывается из-под одеяла. Он открывает

- gli occhi, bistrati, gialli e brillanti. Proprio un vecchio gatto [там же: 34]. *Il passato, come lei sa, è come certi torturati.* Duro a morire [там же: 55].
- Aveva un cravattino fosforescente e un sorriso da angiolone. Ma *lo sguardo era da iena*. Era come se avesse scritto “spia” sulla fronte [там же: 71].
- Il teatro undici era un capannone nuovo, tutto in alluminio, con migliaia di riflettori annidati in alto *come pipistrelli* [там же: 75].
- Entra un tipo con *una camicia che sembra una frittata di farfalle...* [там же: 75]
- Ne arrivano due dozzine (i fan), ululando *come lupesse* [там же: 78].
- Proprio mentre il vento si spacca e ottanta fans scatenate irrompono *come piranha* fuori da un acquario, noi scappiamo per l’uscita di sicurezza [там же: 79].
- глаза, подведенные, желтые и сверкающие. Самый настоящий старый кот. Вы знаете, *прошлое – это как человек, подвергнутый пыткам*. Очень долго умирает.
- У него был фосфорицирующий галстук и улыбка настоящего ангела. Но *взгляд был как у гиены*. Это было равносильно тому, как если бы у него на лбу было написано «шпион».
- Театр номер 11 был в новом павильоне, облицованном алюминием, с тысячами прожекторов, гнездящихся на потолке, *словно летучие мыши*.
- Вошел тип в рубашке, *напоминающей яичницу из бабочек*.
- Их было две дюжина (фанатов), и они выли, *словно волчицы*.
- И именно в тот момент, когда стекло трескается и 80 разгоряченных (безумных) фанатов вырываются на свободу, *как тиграньи* из аквариума, мы убегаем через аварийный выход.

Авторское сравнение играет немаловажную роль в формировании стилистики художественного текста. Прием сравнения основан на совмещении нескольких, нередко очень неожиданных деталей, обладает сильнейшим экспрессивным воздействием.

Три приведенных сравнения из романа «Ахилл быстроногий» относятся к описанию мира Ахилла и обладают ярко выраженной депрессивной коннотацией.

...un giardinetto disperato, con pioppi ...садик внушал отчаяние, с его trapiantati e altalene tristi come patiboli пересаженными тополями и качелями,

[Benni 2005: 79]

печальными, как виселицы.

Paride Dardani – un anaconda abbronzato Парис Дардани – загорелая анаконда.

[там же: 111].

Achille si lasciò mettere lo scialle in testa, Achille позволил накинуть себе на голову
sembrava una suora diabolica [там же: 153]. шаль и казался демонической монахиней.

2.5.6. Каламбур

По словам В.З. Санникова, «каламбур ... позволяет обойти цензуру культуры», «в каламбурной упаковке непристойность становится допустимой шалостью, старомодная назидательность – мудростью, грубость – подтруниванием, тривиальность – любопытным соображением и, наконец, откровенная чушь – загадочным глубокомыслием» [Санников 2005: 4]. Каламбур позволяет играть со смыслами, заменяя прямое значение переносным и наоборот, задействуя созвучные слова, трансформируя устойчивые выражения.

2.5.6.1. Игра, основанная на полисемии

Игра с многозначностью слова задействует коннотации, связанные с каждым из значений. В первом примере автор играет с фактом латиноамериканского происхождения возлюбленной Улисса Пенелопы-Пилар, используя два значения слова «*salsa*» – танец и соус.

Еще один пример – название рукописи, которую читают Улисс: «*Diario orale*». Название может быть переведено как «Устный дневник», но комментарии автора дают нам понять, что на самом деле актуализировано второе значение – оральный. И в самом деле, книга повествует о сексуальных похождениях в мире знаменитостей со всеми пикантными подробностями.

-Cosa danzerai per me, anatrina mia?

- Что ты станцуешь для меня, уточка?

-Salsa caraibica. Così poi ti cucino [Benni 2005: 99].

-Карибскую сальсу. А потом тебе приготовлю.

«*Diario orale*» [там же: 16].

«Устный дневник»

2.5.6.2. Каламбуры, основанные на созвучии слов

Каламбуры, построенные на схожести в звучании, прежде всего, демонстрируют творческий потенциал автора, который обнаруживает и задействует лингвокреативный потенциал слов. Слова, объединенные в каламбуре, часто имеют очень далекие друг от друга значения, что только усиливает комический эффект.

...ora vado a cercare qualche *pollo*, Знаменитый учитель магии то ли голоден, то ли pardon, qualche *discepolo* [Benni 2007: 151]. занят поиском новых учеников. Каламбур построен на как бы случайной оговорке и на созвучии слов *pollo* и *discepolo*.

La specialità del ristorante erano da tempo Фирменным блюдом ресторана испокон веков *le crêpes*. Ce n'erano di buonissime con la были блинчики. Очень вкусные, с джемом, а так marmellata e ce n'erano anche di enormi же были и другие, огромные, на стенах и nei muri e sul soffitto [Benni 2014: 96]. потолке.

В переводе игра слов теряется. Каламбур основан на созвучии слов *le crêpes* (блины) и *la crepa* (трещина).

...causando l'apertura della valigia rigida Созвучие *eruzione* (взрыв) и *erezione* (эрекция) con *eruzione di calzini* nonchè di un innateso stock di cazzi di gomma [Benni 2005: 16].

Отдельным пунктом разберем каламбур, основанный не только на созвучии, но и на приеме наивной, народной этимологии. Во вступлении к сборнику рассказов «Бар спорт» С. Бенни приводит шутовую историю появления баров (начиная с творческих поисков каменного века) и легенду о происхождении кофе. Каламбур построен на созвучии ругательства «Cazzo fai?» – «Какого черта ты делаешь?», во французском варианте произношения и названия напитка.

Colombo tornò in Spagna, e appena giunto alla corte della regina Isabella, si chinò ai suoi piedi con la cuccuma in mano e le fece una grossa macchia sul vestito intarsiato di diamanti. La regina adirata disse: «*Que fais?*» (cosa fai?), anzi non disse proprio così, comunque da quel giorno la bevanda si chiama «*Quefe*» e poi «*Caffe'*», anche se il popolo irriverente insisteva nel chiamarlo **Cazzofo'** [Benni 2014: 11].

Колумб вернулся из Испании и, едва прибыв ко двору королевы Изабеллы, бросился к её ногам с кувшином (с кофе) и поставил ей огромное пятно на платье, расшитом брильянтами. Разгневанная королева воскликнула: «*Que fais?*» (Что ты делаешь?), точнее она не совсем так сказала, но в любом случае с этого дня напиток называется «*Quefe*», а потом «*Caffe'*», хотя в народе настаивают на названии **Cazzofo'**.

2.5.6.3. Обыгрывание устойчивых выражений

Обыгрывание устойчивых выражений заключается в замене одной из его смысловых составляющих, нарушении сочетаемости. Два последних примера демонстрируют буквальную трактовку устойчивых выражений (или так называемых стершихся метафор).

...il governo votava una nuova legge per <i>l'impunità parlamentare</i> ... [Benni 2005: 196]	...правительство голосовало парламентскую безнаказанность...	Каламбур за обыгрыванию выражения — <i>immunità parlamentare</i> (парламентский иммунитет).
---	--	---

...mio padre era un professore, l'italiano <i>me lo ha insegnato con le sue mani</i> [там же: 214].	...мой отец был учителем, он обучил меня итальянскому своим руками.	Нарушение сочетаемости. Можно построить своими руками дом или карьеру, но выражение приобретает комический характер, когда речь идет об обучении языку.
---	---	---

Il pesce pizza – <i>ricco di mozzarella</i> [Benni 1989: 79].	Рыба-пицца богата моцареллой.	Каламбур построен на ассоциации с характеристикой продуктов (количество белков, витаминов, например <i>ricco di</i>
---	-------------------------------	---

proteina), а речь идет о высоком содержании моцареллы.

il birone – animale Бироне – животное с
 praticamente con la testa in *головой в облаках* в
mezzo alle nuvole... sente cioè *буквальном смысле...* *Avete la testa tra le nuvole* – быть
 tutti i cambiamenti di tempo так он чувствует все смысл.
 [там же: 55]. перемены погоды.

Erasmus, il venditore del Эразм, продавец космоса Обыгрывается выражение
 cosmo – vorrei fermarlo, – я бы хотел остановить «иметь длинный язык», то есть
 spiegargli tutto, ma non posso. его, все ему объяснить, быть болтливым. Речь идет об
 È anche lui un venditore della но не могу. Он тоже член инопланетянина, чей язык
 federazione, *una lingua lunga* союза коммерсантов, у достигает метра в длину.
 (e si vede!) [Benni 1996: 116]. *него длинный язык* (и это
 заметно!).

2.5.6.4. *Разделение каламбуров по характеру смысловых связей*

В.З. Санников разделяет каламбуры по характеру смысловых связей. Согласно его теории следует различать три большие группы: «соседи», «маска» и «семья» [Санников 2005: 5-6].

«Соседи» – это пара созвучных слов. Например:

Il successo si prepara quando niente è *Успех готовится, когда еще ничего не*
 successo [Benni 2007: 228]. *случилось (когда еще ничего не готово).*

Каламбур заключается в объединении в рамках одного предложения омонимов – слов, одинаковых по звучанию и написанию, но принадлежащих к разным частям речи: «sucesso»– успех; форма прошедшего времени от глагола succedere – случиться, произойти.

«Маска» – такие каламбуры заключаются в столкновении и борьбе смыслов, неожиданной развязке, характерной для анекдота. Пример из романа «Ахилл быстроногий»:

Si portò la mano al petto. Он поднес руку к груди.

– Non è niente, è stress – disse – ho fatto gli – Это ничего, это стресс, – сказал он, – я

esami il mese scorso. Но il cuore di un проверялся в прошлом месяце. У меня сердце
ragazzino... мальчишки...

– Da trapiantare? Stava per dire Ulisse [Benni – Для пересадки? – чуть не спросил Улисс.
2005:163].

Выражение «у меня сердце мальчишки», то есть молодое, здоровое сердце, в контексте личности Феба, расчетливого и безжалостного, обыгрывается как черная шутка.

«Семья» – это смешанный тип. В каламбурах данного типа также происходит столкновение смыслов, но, в отличие от типа «маска», нет «проигравших» и «выигравших»:

Noi obesi non facciamo niente sottilmente Мы, толстые, ничего не делаем тонко.
[Benni 2005:37].

Таким образом, каламбуры – важная составляющая ЯИ Бенни, которая заключается в «мерцании звучаний и значений» [Приходько 2008: 147] и делает текст динамичнее, демонстрируя творческий потенциал автора.

2.6. Синтаксис

Языковая игра на синтаксическом уровне также дает автору пространство для фантазии. Очень часто синтаксическое построение предложения усиливает эффект гиперболы. Намеренно усложненный или, наоборот, упрощенный синтаксис может стать частью стилизации (подробнее об этом мы поговорим в 3 Главе).

В романе довольно большое количество сложных предложений с придаточными конструкциями, причастными и деепричастными оборотами, то есть свойственным официальному стилю гипотаксисом, например:

Mademoiselle, dato che al momento non Мадемуазель, учитывая тот факт, что сейчас у
ho in mente una frase originale per меня нет в запасе оригинальной фразы, чтобы
abbordarla, potrebbe essere così gentile da подкатить к Вам, не могли бы Вы быть столь
suggerirmela, in modo da evitarci un lungo любезной и подсказать ее мне, поскольку это
e imbarazzante silenzio? [Benni 2007: 92] избавит нас от долгого и неловкого молчания?

Как мы видим, конструкция предложения намеренно утяжелена, можно отметить также и подражание изысканной салонной речи.

2.6.1. Параллелизм

В романе есть целые главы, построенные на приеме **параллелизма**, поэтому в качестве примеров будут приведены только отдельные фрагменты.

«Словарь лингвистических терминов» О.С. Ахмановой определяет параллелизм как «связь между отдельными образами, мотивами в произведении речи, выражающаяся в одинаковом расположении сходных элементов; одинаковое расположение сходных членов предложения в двух или нескольких смежных предложениях» [Ахманова 1966: 311].

Параллелизм может подчеркивать заикленность, повторяемость ситуации. Создается эффект однообразного движения стрелок часов, которое влечет за собой смену людей:

Fino a mezzanotte ci vanno quelli che dopo	До полуночи сюда приходят те, кто потом
vanno in un altro posto. Dopo mezzanotte ci	уходит в другое место. После полуночи, сюда
vanno quelli che non hanno un altro posto	приходят те, у кого нет другого места, куда
dove andare. Dopo le quattro ci vanno quelli	можно пойти. После четырех сюда приходят
che non sanno nemmeno più in che posto	те, кто уже не знает даже, где находятся.
sono [Benni 2007: 17].	

Еще один пример параллелизма: встреча мага-баол с акробатами-комиками, потерявшими свою популярность. Три карлика поочередно плачут от мыслей о прошлом, настоящем и будущем, что создает гнетущую, тяжелую атмосферу.

-Come no! I famosi acrobati comici! Vi ho	-Как же! Легендарные акробаты-комики! Я
visto un paio di volte. Eravate fantastici!	вас видел несколько раз. Это было
Bobo si mette a piangere.	потрясающе.
-Non gli piace parlare del passato- dice Raul.	Бобо расплакался.
Nick scoppia a piangere.	-Ему не нравится говорить о прошлом, -

-Non gli piace parlare del futuro- dice Raul. сказал Рауль.
 -E adesso che lavoro fate? - dissi, rompendo Ник расплакался.
 il silenzio. -Ему не нравится говорить о будущем, -
 Raul si mise a piangere. сказал Рауль.
 -Non gli piace parlare del presente- dissero - А сейчас чем вы занимаетесь? - спросил я,
 gli altri [там же: 31]. нарушив молчание.
 Рауль расплакался.
 - Ему не нравится говорить о настоящем, -
 сказали остальные³³.

В сцене первой встречи влюбленных параллелизм играет особую роль: так создается музыкальная размеренность разговора и танца. Комический эффект создает чередование странных названий песен с указанием на точный отрезок жизни.

Dissi al pianista: «Suonami il solito, per Я сказал пианисту: «Сыграй как обычно, будь
 favore». Lui attaccò il tema di Perry Mason, добр». Он музыкальную тему Перри Мэсона,
 la sigla del mio numero con l'oca. Non era мелодию моего первого номера с гусыней.
 proprio quello che volevo, ma ballammo Это было не совсем то, что я хотел, но мы все
 ugualmente. Io le raccontai la mia vita fino a равно танцевали. Я рассказал ей свою жизнь
 trent'anni. L'orchestra suonava «Mi han detto до 30 лет. Оркестр играл «Мне сказали, что
 che ti piacciono i ragazzi col ciuffo». Lei mi тебе нравятся парни с коком». Она рассказала
 raccontò la sua vita fino a ventidue anni. мне свою жизнь до 22 лет. Оркестр играл
 L'orchestra suonava «Zobie la mouche». Io le «Зоби муха». Я рассказал ей свою жизнь
 raccontai la mia vita dai trenta in poi. после 30. Оркестр ушел спать.
 L'orchestra se ne andò a dormire [там же:
 60].

Достаточно страшный образ кукловода и марионеток в романе «Баол» возникает из-за повторяющихся фраз в сцене встречи главы Правительства и журналистов. Идентичные глаголы в каждой из пар предложений показывают абсурдность поведения людей, движимых страхом, не имеющих собственного мнения.

³³ Кроме того, здесь прослеживаются аллюзии на «Гамлета» Шекспира и «В ожидании Годо» Беккета.

Il Gerarca rise. Tutti risero. Il Gerarca rise più forte. Tutti risero più forte. Il Gerarca scosse la testa. Tutti lo imitarono. Il Gerarca diede un pugno sul tavolo. Tutti diedero un pugno nella schiena di quello davanti, quelli davanti se lo diedero sul petto. Poi il Gerarcadisse: - No! [там же: 115].

Иерарх засмеялся. Все засмеялись. Иерарх засмеялся сильнее. Все засмеялись сильнее. Иерарх покачал головой. Все повторили его жест. Иерарх ударил кулаком по столу. Все ударили кулаком по спине впереди стоящего, а те, кто стоял спереди, ударили себя в грудь. А потом Иерарх сказал: - Нет!

Повторение слова «типа» («как бы», «якобы») придает фразе комических эффект.

Era tatuato che masticava una gomma detta americana e portava una giacca detta a vento mentre noi attendevamo il turno in fila detta indiana [там же: 73].

Это был татуированный тип, который жевал типа американскую жевательную резинку, и был одет типа в ветровку, а мы тем временем стояли типа как в очереди.

Следующая шутка реализуется приемом параллелизма посредством сравнения человека и автобуса. Повторение начала фразы создает определенное читательское ожидание, которое нарушается в конце (мы ждем, что и автобуса есть прозвище, но у него есть только пассажиры).

L'uomo si chiamava Ulisse, Lello per gli amici, l'autobus si chiamava Tredici e non risulta avesse amici, tutt'al più utenti abituati. [Benni 2005: 13-14].

Мужчину звали Улисс, для друзей – Лелло, автобус звали Номер Тринадцать и друзей у него не было, все больше привыкшие клиенты.

Пример «зеркального», образного параллелизма:

Perchè volete entrare in questo mondo ... di cretini televisivi elevati a saggisti e di saggisti che aspirano a diventare cretini televisivi? [там же: 21].

Почему вам так хочется стать частью этого мира... телекретинов, которых повысили до философов, и философов, которые только и ждут, чтобы стать телекретинами?

У параллелизма есть два подвида: анафора и эпифора.

Анафора (l'anafora) основана на повторения слов или группы слов в начале двух и более фраз. Прием обеспечивает динамику повествования,

быструю смену событий. В данном случае анафора подчеркивает мимолетность славы быстро заходящих звезд:

Johnny Hall	Джонни Холл
amava il sesso la coca e lo speedball	любил секс, кокаин и коктейль из наркотиков
era una belva del rock and roll	был зверем рок-н- ролла
<i>poi venne Johnny Balena</i>	<i>потом появился Джонни Балена,</i>
che vomitava in scena	которого рвало на сцене
<i>poi venne Joe Baleti</i>	<i>потом появился Джо Балети,</i>
che ingoiava criceti	который глотал хомяков
<i>poi venne Johnny Barilli</i>	<i>потом появился Джонни Барилли,</i>
che si trafiggeva con spilli	который втыкал в себя булавки
<i>poi venne il Regime</i>	<i>потом появился Режим,</i>
che a tutto mise fine..	который конец всему положил..
[Benni 2007: 106-107]	

Эпифора (l'epifora), соответственно, основана на повторении в конце фразы:

C'è biossido per tutti. Invece non c'è felicità per tutti Двуокись есть для всех. Счастья нет для всех.
per tutti [там же: 15].

2.6.2. Перечисление

Согласно исследованию по стилистике И.Р. Галперина, «перечисление – это стилистический прием, при котором разрозненные предметы, явления, качества, действия называются один за другим, образуя цепь, звенья которой синтаксически находятся в одной и той же позиции (то есть являются тождественными частями речи), выражают семантическую однородность, несмотря на кажущуюся удаленность значения» [Galperin 1977: 216].

В отечественной лингвистике чаще всего используется понятие «однородные члены предложения» (ОЧП). Более того, к данному моменту не было проведено всестороннего исследования этого стилистического приема. Например, А.Н. Гвоздев отмечает только «стилистический потенциал»

использования однородных членов предложения «в связи с тем, что они располагают большим количеством синонимических структур, различающихся или смысловыми оттенками, или употреблением в разных стилях речи» [Гвоздев 1955: 335-344].

В.А. Левашова в диссертации «Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема перечисления (на материале английского языка)» приводит два признака перечисления: «вариативность структурно-синтаксической организации приема перечисления» (то есть «возможность некоторых модификаций или различий в построении перечислительного ряда») [Левашова 1976: 21] и «открытость перечислительной цепи» [там же: 13].

Перечисления – один из самых часто встречающихся риторических фигур в романе «Баол», они могут достигать объема целой страницы:

- | | |
|---|---|
| – Che pesce avete? – ho chiesto. | – Какая у вас есть рыба? – спросил я. |
| – Tutto quello che vuole – ha risposto freddamente. | – Любая, какую пожелаете, – холодно ответил он. |
| – Allora mi porti un piatto misto di mullidi, sgomberomoridi, astici, aragne, aspitriglie, valencenielli, caranghi, cozze, castagnole, caviglioni, mazzancolle, moscardini, bocchedibue, scrappioni, lote, suri, zerri, boghe, salpe, costardelle, donzelle, nigricepi, merlani, occhialoni, sparlotti, gattiruggine, pappasassi, succiascogli, spigole ermafrodite, cernie alessandrine, lofe budegate, palinuri elefanti e ostracodermi estinti [Benni 2007: 16]. | – Тогда принести мне ассорти из барабулек, скумбриевых, омаров, больших морских драконов, тригловых, пескариков, золотистых каранксов, мидий, атлантических морских лещей, тригл-кавильонов, раков, мускусных осьминогов, серебристых горбылей, зебр-крылаток, налимов, ставрид, центракантов, полосатиков, сальп, атлантических сайр, радужников, собачковых, мерлангов, красноперых пагелей, ласкирей, морских собачек, бородавчаток, рыбок-присосок, лавраков-гермафродитов, александринских групперов, морских чертей, обыкновенных лангустов и вымерших остракодермов. |
| Avevo un amico carissimo, di nome Piotr. Insieme entrammo nei perturbatori urbani. | У меня был очень близкий друг по имени Пётр. Мы вместе вступили в ряды городских |

Lanciammo molotov di centerbe e quadrelli medievali, sabotammo semafori, saccheggiammo cartolerie, scassinammo flipper, decapitammo telefoni, liberammo visoni, immettemmo avanotti, affiggemmo manifesti, pestammo avversari, iscriveremo proseliti, contestammo missili, coltivammo canapa, rapinammo orefici, amammo, lottammo, credemmo [там же: 59].

Cercò subito il nome Dodgson. Non era nella lista dei Registri Senatori. Non era neanche nella lista Figli di, Amanti di, Cugini di, Fedeli di, Mandati da. Cercò nella categoria Pronti a Tutto, Portaborse, Compositori in Aggiornamento, Bravi Ragazzi Indipendenti Ma Non Troppo. Nessuna traccia. Quindi Dodgson non esisteva [там же: 81].

Aspirò una boccata di umidita brezza del mattino e fece entrare azoto, ossigeno, argon, vapore acqueo, monossido di carbonio, biossido di azoto, piombo tetraetile, benzene, alcune spore fungine, un'aeroflotta di batteri, un pelo anonimo, un ectoparassita di piccione, pollini anemofili, una stilla di anidride solforosa convocata da una remota fabbrica, e un granello di sabbia proveniente da Testikiye, Turchia nordoccidentale, trasportato dallo scirocco della notte [Benni 2005: 12].

смутьянов. Мы бросали коктейли молотова из чентербы и средневековых копий, ломали светофоры, грабили магазины канцелярских товаров, портили игровые автоматы, срезали телефоны, освобождали норок, запускали мальков, расклеивали манифесты, дрались с противниками, записывали новых сторонников, противились ракетам, выращивали коноплю, похищали ювелиров, любили, боролись, верили.

Он тут же принялся искать имя Доджсон. Его не было ни в списке Режиссеров Сенаторов. Не было также и в списке Сыновей, Любовников, Кузенов, Преданных, Командированных. Он поискал по категориям Готовые на Всё, Прихлебатели, Композиторы на Повышении Квалификации, Ребята То Что Надо Независимые Но Не Слишком. Никакого следа. Значит, Доджсона не существовало.

Я глубоко вдохнул утренний бриз и позволил проникнуть в легкие азот, кислород, аргон, водяной пар, монооксид углерода, биоксид азота, тетраэтилсвинец, бензин, несколько грибных спор, флотилию бактерий, анонимный волос, голубинового клеща, частицы пыльцы, каплю сернистого ангидрида с далекой фабрики, и гранулу песка из Тестикие, города в северо-западной части Турции, которую принес ночной юго-восточный ветер.

Часто такие перечисления характеризуются постепенным нарастанием

признака, градацией. В этом случае напряжение в фразе постепенно усиливается, доходя до крайней точки (скучающий, мрачный; неудобный, дурной, убогий, мерзкий):

A un quarto tavolo c'era uno stilista *annoiato* con quattro modelli *torvi*, quattro modelle *incazzate* e un levriero idrofobo [Benni 2007: 91].

За четвертым столом сидел *скучающий* стилист с четырьмя *мрачными* моделями, четырьмя *разъяренными* моделями и левреткой с водобоязнью.

Io adesso sono sulla sedia *più scomoda* al tavolo *più schifoso* del bar *più malfamato* della via *più squallida* della zona *più sordida* della capitale del terzo paese industriale del mondo [там же: 149].

Я сейчас сижу на *самом неудобном* стуле, за *самым отвратительным* столом в баре *самой дурной* репутации, расположенном на *самой убогой* улочке *самого мерзкого* района столицы третьей по величине индустриальной страны в мире.

Прием перечисления нередко пересекается с гиперболой, поскольку по сути своей связан с преувеличением, нагромождением предметов и признаков. Так описывается заброшенный мегамаркет, настоящий рай потребителя:

Tra gli scaffali c'è ancora cibo per sfamare mezzo Malawi, per far venire il diabete al Botswana, per ubriacare il Benin, per vestire mezza Groenlandia, per far giocare tutti i bimbi dello Yemen, <...> per far ballare tutti i masai, per illuminare le notte lappone, per riempire del superfluo, dell'inutile, del troppo, dell'inutilizzato, dello sprecato una vasta zona del globo [Benni 2005: 45].

Среди шкафов еще наберется еды и вещей, чтобы накормить половину Малави, спровоцировать диабет у всей Ботсваны, напоить допьяна Бенин, одеть половину Гренландии, раздать игрушки всем детям Йемена, <...> заставить танцевать всех масаи, осветить лапландские ночи, достаточно, чтобы заполнить бесполезным, ненужным, излишним, неиспользованным, попусту растраченным обширную территорию земного шара.

Кажется, что в супермаркете сосредоточены все мировые ресурсы.

Перечисления наглядно демонстрируют перешедшую все границы избалованность эстрадной звезды Sonfier Diessere (Ягорд Чтояесть), который отказывается работать при отсутствии хотя бы одного пункта из списка:

– Avevo chiesto: dieci litri di succo – Я просил: десять литров ананасового сока со d'ananas ghiacciato, due cesti di papaye e льдом, две корзины папайи и бабаки, теплый babachi, del roast-beef tiepido, del ростбиф, карпаччо из косули, двенадцать бутылок carpaccio di capriolo, dodici birre cinesi, китайского пива, валиум, шишки, мятные valium, pinoli, cioccolatini alla menta, шоколадные конфеты, кофе американо, холодный caffè americano, té freddo, ovomaltina, чай, какао, водку с лимоном, килограмм vodka al limone, un chilo di uva greca, греческого винограда, сто бутылок колы, горячие cento coche, crostini caldi, caviale гренки, икру Лоджинский и десять полотенец с Lodszyński e dieci asciugamani ароматом сандала. profumati al sandalo [там же: 77].

Главное в такого рода перечислениях – экзотичность и редкость (карпаччо именно из косули, бабака – редкий фрукт из Эквадора и т.д.). Доходящее до крайности стремление доказать свое богатство рождает совершенно абсурдные рецепты:

Gigantesche insalate ove era mescolato Огромные салатницы, в которых было tutto ciò che costava di più, senza tener перемешано все самое дорогое, вне зависимости conto del risultato. Ne assaggiai una di от вкуса. Я попробовал салат с семгой, папайей, salmone, papaya, cervelletti di chinchilla, мозгами шиншиллы, икрой тунца, крабами и bottarga, granchio e cozze albine [там мидиями-альбиносами. же: 89].

Интересные примеры перечисления у С. Бенни заключаются в повторении одного и того же слова несколько раз на нескольких языках. В данном случае используются английский и французский, что может быть связано, с одной стороны, с популярностью и распространенностью английского, а с другой, изысканностью и престижностью французского:

Si trovava vicino alla **periferia o banlieue o** Он (Улисс) находился на *окраине*, в районе **hinterland**, nella zona dei grandi **magazzini** *больших торговых центров, которые o galleries o shopping center, i quali,* виднелись вдалеке в *тумане*, освещенные, **lesquels, which,** si intravedevano lontano словно океанские лайнеры (итал., франц., nella **nebbia, brouillard, fog,** illuminati англ.) come transatlantici [Benni 2005: 19].

E **poiche, because**, i biglietti erano **eauriti**, **И так как** билеты были *распроданы* уже как **sold out**, da mesi, quella era **l'ultima** несколько месяцев, это была *последняя* **occasione, last chance**.. [Benni 2015: 44]. *возможность...* (итал., англ.)

Перечисления ингредиентов, блюд, новостей, определений могут показаться излишними, усиливают сюрреалистический эффект. Создается впечатление, что автор пытается объять все многообразие реальности, описать каждую деталь постоянно меняющегося мира. Кроме того, Филиппо Ла Порта отмечает музыкальность перечислений С. Бенни, которые «придают фразе ярко выраженный ритм... гипнотичный, как реп метро»³⁴ [La Porta 1999: 191].

2.6.3. Зевгма

Э.М. Береговская определяет зевгму как экспрессивную синтаксическую конструкцию, состоящую из ядерного слова и зависящих однородных членов предложения, которые с грамматической точки зрения равноценны, но при этом семантически являются разноплановыми [Береговская 1984: 60].

<p>Dell'antico splendore è rimasta solo una serie di cartelli stradali, tutti decorati di scritte con incitamenti alla squadra (alla donna) amata, insulti alla squadra (alla donna) odiata [Benni 2007: 31].</p>	<p>От бывшего великолепия остались только дорожные указатели, украшенные призывными надписями, адресованными любимой футбольной команде (или женщине) или ненавистной футбольной команде (или женщине).</p>
---	---

Зевгма подразумевает нарушение правил сочетаемости, объединяя в качестве однородных членов предложения неожиданные пары слов или словосочетаний. Кроме того, эстетическое воздействие приема напрямую связано с эффектом неожиданности: можно взять в плен женщин, но не ванны, анонсировать технические новинки, но не болезни. Формально такое употребление не ошибочно, но в паре с более привычным читателю вариантом создает комический эффект.

³⁴

«dare alla pagina una cadenza ritmica marcata...ipnotica, come un rap metropolitano»

... i cinesi si prendono le nostre donne e le nostre docce [Benni 2005: 170].	... китайцы захватывают наших женщин и наши ванные.
L'inverno annunciava quindici nuovi tipi di virus e diciotto nuovi modelli di telefonino [там же: 183].	Зима анонсировала 15 новых вирусов и 18 новых моделей сотовых телефонов.
Nel buio ululavano cani e televisori [Benni 2014: 88].	В темноте выли собаки и телевизоры.

Выводы по 2 главе

1. ЯИ в романах и рассказах Стефано Бенни находит выражение на всех языковых уровнях: фонетики, графики, лексики, морфологии и синтаксиса. Фонетический и графический уровни оказываются наименее разработанными в произведениях, которые мы выбрали для исследования, но, тем не менее, участвуют в создании общей игровой концепции.

2. Наиболее интересным представляется уровень словообразования. Стефано Бенни создает большое количество окказионализмов, используя как продуктивные словообразовательные модели, так и обращаясь к скрытым языковым ресурсам. Один из излюбленных приемов автора – контаминация или «словоналожение». Такие окказионализмы позволяют объединить коннотативные поля двух лексем, рождая некий третий, смешанный смысл, обладают мощным эмоциональным воздействием на читателя и слушателя. Еще один частотный прием – объединения в одну лексему словосочетания или целого предложения.

3. В словотворчестве С. Бенни также нередко обращается к ресурсам древних языков – латыни и греческого. Такого рода окказионализмы чаще всего являются пародийными, поскольку словообразование происходит с намеренными ошибками, смешениями итальянских и диалектных корней с латинскими или греческими суффиксами. Намеренное отклонение от нормы часто создает слова-ребусы, для разгадки которых могут понадобиться словари.

4. Уровень лексики также дает много материала для исследования языковой игры. В создании комического эффекта немаловажную роль играет привлечение лексики разных регистров (возвышенная лексика, архаизмы, обценная лексика, просторечия, диалектизмы). Соединение несочетаемого в рамках одного текста создает эффект многоголосья. При создании каламбуров функционирует многозначность и созвучность слов, кроме того, обыгрываются устойчивые выражения.

5. Для создания комического и фантастического эффекта Стефано Бенни часто использует приемы гиперболы и оксюморона.

Глава 3. Системное использование языковой игры в произведениях С.

Бенни

3.1. Стилизации

Языковая игра как лингвистический эксперимент направлена, прежде всего, на раскрытие потенциальных возможностей языка. Именно по этой причине она так широко используется в литературе постмодернизма. Поскольку со временем читатель привыкает к условностям жанра и легко различает по набору штампов, детектив это или исторический роман, писатель постмодернизма ищет способ сказать иначе о давно сказанном, искусственно доводя текст до абсурда и стремясь обнажить его внутреннюю сущность.

3.1.1. Понятия «стилизация», «пародия» и «пастиш» в отечественной и зарубежной лингвистике

В исследовании «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» академик В.В. Виноградов отмечает, что отбор стилистических средств в произведении напрямую зависит от художественного замысла самого автора, обладающего определенным индивидуальным стилем, под которым понимается «система индивидуально-эстетических использований, свойственных данному периоду развития художественной литературы, средств словесного выражения» [Виноградов 1981: 238].

Для изучения этих средств словесного выражения, составляющих лингвистическое своеобразие произведения, необходимо учитывать ту культурную почву, на которой происходило становление писателя. Стефано Бенни мы можем отнести к лагерю постмодернистов, хотя сам он не раз отмечал в выступлениях, что ему неприятна попытка заключить его творчество в строгие рамки определения. Постмодернизм характеризует «диффузия стилей, принципиальная эклектика, ироническое цитирование, смешение элитарного и массового искусства» [Толмачев 2003: 568]. Сам Стефано Бенни пишет так: «полифония заключается в том, чтобы суметь заставить звучать в

тексте все инструменты воображения, создать некую гармонию, в которой стиль трансформировался бы с каждой страницей»³⁵.

Будучи прекрасным стилизатором, Бенни активно использует целый ряд специальных приемов: **смешивает жанры и стили**, включает в тексты романов элементы детективов, бюрократической речи, отсылки к современной культуре, комбинирует приемы, свойственные публицистическим текстам, любовным романам и даже классической итальянской поэзии. Еще больший интерес представляет его работа с языком, так как **в основе неповторимости его художественного стиля лежит специфическая языковая игра**, которая включает словотворчество (как и от продуктивных основ, так и слов совершенно новых), создание новых языков, переосмысление фразеологии.

Прежде всего, рассмотрим само понятие «стиль» как важнейшее для данного исследования. О многообразии определения термина «стиль» писали такие выдающиеся российские лингвисты, как В.В. Виноградов, А.И. Ефимов, Л.А. Новиков, Д.Э. Розенталь и многие другие. Это обусловлено широтой самого понятия, необходимостью четко обозначить объект исследования.

Например, «Словарь русского языка» С.И. Ожегова дает нам следующие определения:

«1. Совокупность черт, близость выразительных художественных приемов и средств, обуславливающие собой единство какого-н. направления в творчестве. Национальный с. в живописи. 2. Метод, совокупность приемов какой-н. работы, деятельности, поведения. 3. **Совокупность приемов использования языковых средств для выражения тех или иных идей, мыслей в различных условиях речевой практики, слог** 4. Научный, публицистический с. Высокий с. 5. **Совокупность приемов использования языковых средств**, а также вообще средства художественной выразительности, определяющие своеобразие творчества писателя, отдельного

³⁵ «La polifonia consiste nel far suonare in un testo tutti gli strumenti dell'immaginazione, nel comporre una sintonia in cui uno stile varia da una pagina all'altra». См.: *Conversazione con Stefano Benni di Viviana Crova*. Bologna, 06.06.2001// www.adelantelodi.org/cultura/benni.htm, 04.05.2004.

произведения. *С. Достоевского*. 6. Общность художественных приемов, характерных для какого-н. литературного жанра, направления, школы, эпохи. *С. сатирической публицистики. С. литературы романтизма»* [Ожегов].

Если же мы обратимся к лингвистическому словарю, то данное понятие будет напрямую связано с **функциональной стилистикой**. Например, О.С. Ахманова дает определение стиля как **дифференциальной разновидности языка и особо выделяет экспрессивно-оценочные свойства ее элементов**, связанных обычно с теми или иными сферами речевой деятельности. [Ахманова: 455]

Действительно, выразительность речи направлена, прежде всего, на адресата. То есть, все средства стилистической окраски имеют **прагматический характер**, говорящий в большинстве случаев стремится к достижению определенного эффекта. Именно на это направлен, в конечном счете, сознательный выбор тех или иных комбинаций языковых единиц.

Рассматривая отдельные приемы лингвистической игры, мы пытаемся ответить на вопрос: **как с лингвистической точки зрения объяснить эстетическое воздействие художественного текста**.

Итак, в зависимости от целей и задач, которые ставятся и решаются в процессе общения, происходит отбор языковых средств. Это выражается **на лексико-семантическом уровне**, в особенностях функционирования грамматических единиц, отборе средств образной выразительности. По определению Д.Э. Розенталя, функциональный стиль – это «исторически сложившаяся и социально осознанная система речевых средств, используемых в той или иной сфере человеческого общения» [Розенталь 2006: 127].

Традиционно выделяют следующие функциональные стили: **научный, официально-деловой, публицистический, разговорный и художественный**, которые, в свою очередь, могут подразделяться на некоторое количество частных разновидностей, в зависимости от конкретных задач коммуникации, особенностей ситуации и т.д. Стилистические особенности высказывания, в

первую очередь, зависят от сферы общения, это может быть, например, сфера научная или узкопрофессиональная.

При описании функционального стиля мы можем использовать как минимум два способа:

1. Рассматривать языковые средства данного стиля;
2. Изучать стилистически-речевую специфику [Кожина: 287].

М.Н. Кожина отмечает несовершенство первого метода, поскольку он недостаточно конкретно рассматривает специфику различных функциональных стилей, его стилевые черты, в то время как именно второй способ позволяет выявить закономерности их употребления и основные различия [там же: 287].

Для прояснения принципиальных различий между итальянской и отечественной лингвистическими традициями хотелось бы привести слова академика В.В. Виноградова из его работы «О языке художественной прозы». В.В. Виноградов указывает на специфическое положение стилистики в ряду наук о языке, сравнивая ее с «диким бурьяном», выросшем «на границе между лингвистикой и историей литературы». В конце концов, ученый приходит к выводу, что «почти каждая стилистическая проблема балансирует на канате, протянутом от литературных дисциплин к лингвистике» [Виноградов 1980: 42].

С точки зрения итальянской лингвистики, такой дилеммы не существует: изучение стилистики, а в частности функциональных стилей, относят к социолингвистике. Именно **социолингвистика**, как утверждает Г. Берруто, занимается изучением того, как функционируют грамматические формы в процессе реального общения [Berruto 1987].

Стилевые различия, связанные со степенью формальности общения, согласно итальянской лингвистической традиции, называются регистрами (*registri*), а изучение предмета коммуникации относится уже к так называемым специальным языкам (*lingue speciali*).

Согласно определению А.А. Собrero, регистры (или стили) – это диафазические различия, то есть различия, зависящие от особенности ситуации

и от задач, которые ставят перед собой как говорящий (пишущий), так и адресат [Sobrero: 134].

Определим основные различия между **стилизацией и пародией**. И то, и другое понятие можно объединить общей характеристикой – это подражание, воспроизведение черт, свойственных какому-либо специальному языку, жанру, литературному направлению и т.д. Это выражается на всех уровнях: в художественной форме, отборе лексики, построении фразы. Различие же заключается в том, как работает этот прием, на достижение какого эффекта он направлен. А.И. Горшков в работе «Стилистика текста и функциональная стилистика» пишет, что «в хорошей стилизации изображаемый стиль всегда подчинен собственному стилю автора» и помогает полнее отразить окружающую действительность [Горшков 2006: 230]. В пародии же автор как бы вступает в игру с читателем, возникает двойственность восприятия, так как мы чувствуем в тексте скрытую иронию, противоположные смыслы.

Можно выделить два вида пародии:

1. *травести* (от итал. *travestire* «переодевать») – о низком предмете говорится высоким стилем;
2. *бурлеск* (от итал. *burla* «шутка») – серьезное содержание высказывания передается посредством сниженной лексики.

Термин **«пастиш»** возник во Франции в XVII веке и происходит от итальянского слова *pasticcio*, то есть «паштет», изначально обозначал «опера-попурри». Его определение менялось на протяжении веков от первоначального – «смесь имитаций искусства прошлого» до значения «плагиат», «имитация чужого художественного стиля», в конце XIX века термин обозначает «передразнивание», игровую критику пародийного характера (М. Пруст).

Дискуссии о значении этого термина, важного для философии и эстетики постмодернизма, продолжаются и в настоящее время. Есть авторы, трактующие его как специфическую форму пародии, которая ведет борьбу с языком, «лживым по своей природе» (А. Гульельми, теоретик итальянского

неоавангардистского движения «Группа-63»), другие рассматривают его как самопародию, поскольку никакой «классики», достойной пародирования для писателя-постмодерниста, более не существует (Р. Пойриер, И. Хассан). Теоретик М. Роуз рассматривает пастиш как слепую, неререфлективную форму подражания, особое внимание уделяя социальной подоплеке, «потере веры в возможность установления новых ценностей в эстетической сфере» [Rose 1988:51]. Наконец, существует распространенное мнение, что это «пустая пародия, статуя со слепыми глазами», «имитация мертвых стилей», причем в данном случае нельзя говорить ни о каком сатирическом подтексте: это некая «стилистика мимикрия», «без того окончательно угасшего чувства, что существует еще нечто нормальное на фоне изображаемого в комическом свете» [Jameson 1984: 64-65].

Один из отечественных теоретиков эстетики модернизма В.О. Пигулевский в своей работе «Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму» подробно рассматривает понятие «пастиш», характеризуя его как языковой прием с «бесконечными возможностями вариаций понимания». Пигулевский также подчеркивает, что «отсутствие сатирической направленности не означает, что острие иронии перестает существовать вовсе <...> пафос пастиша обращен против иллюзорного статуса масс-медиа, искусства модернизма и автономных духовных надстроек социума» [Пигулевский 2002: 209-210].

«Адресат пастиша, – как отмечает В.П. Москвин, – легко узнавая знакомые образы и ожидая традиционные концовки, оказывается перед необходимостью сделать неожиданные выводы, самостоятельно переосмыслить старые шаблоны» [Москвин 2007: 542-544]. Интересно, что в сознании современного человека такое стилевое смешение, как пастиш, уже не воспринимается в полной мере как нарушение, и то, что возмутило бы читателя XIX века, ничуть не смущает современных читателей. Это связано с тем, что границы самой нормы постоянно изменяются, постепенно расширяясь, что дает

писателю возможность нарушать «смысловую, категориальную, ценностную сетку», мыслить вне категорий, показать через прием комического абсурдность, нелепость нашего мира [Косиков 1983:18].

Мы, по словам Ю.М. Лотмана, отягощены смыслами, которых накопилось слишком много за всю историю литературы. Мы – «рабы культурной памяти»: достаточно открыть страницу наугад и пробежать глазами несколько строк, чтобы распознать детектив или исторический роман. Ю.М. Лотман говорил о таком понятии, как память текста: слова хранят в себе бесконечное количество смыслов предыдущих контекстов, складываясь в мозаику общего восприятия. Нельзя отрицать, что смысловой потенциал текста сохраняет его идентичность, именно многообразие ассоциаций позволяет воспринимать произведение искусства каждому поколению по-разному [Лотман 1992: 200-202]. Но есть и обратная сторона этого процесса- читатель становится подобен всем известной собаке Павлова, и писатель-постмодернист делает все, чтобы обмануть веками формировавшийся инстинкт узнавания, пользуясь тем, что каждый жанр предлагает свой набор синтаксических, морфологических и лексических средств.

Полифоничность языка Бенни отмечают многие исследователи: «Бенни стремится к плюрилингвизму, что проявляется в деформациях патуа и изысканного языка, бюрократического языка и научного – в этом проявляется ироничный и критический взгляд писателя на общество. Автор манипулирует журналистским стилем, языком полицейских, арго молодежи пригородов. Он предлагает также отрывки, имитирующие устный стиль...³⁶ [Magni 2012: 221].

³⁶ «Benni vise un plurilinguisme qui se manifeste à travers la déformation des patois, de la langue cultivée, des langages bureaucratiques et scientifiques, ce qui manifeste le regard ironique et critique de l'écrivain sur la société. L'auteur manipule le style journalistique, le langage des policiers, l'argot des jeunes de banlieu. Il propose aussi des passages qui imitent la langue orale...»

3.1.2. Стилизации в произведениях Стефано Бенни

3.1.2.1. Формальные и неформальные регистры речи

Формальные регистры прежде всего характеризует правильная и четкая речь, не маркированная диалектными фонетическими особенностями. Также для формального регистра типично **употребление возвышенной лексики** (*italiano aulico*), которая придает оттенок торжественности, **специальной терминологии и сложный синтаксис**.

Это наглядно демонстрирует фрагмент официального выступления на церемонии вручения литературной премии. Речь намеренно усложнена большим количеством придаточных предложений. В данном случае синтаксическое нагромождение и подчеркнута официальная лексика подчеркивают комичность ситуации: премия вручается за ненаписанную книгу.

<p>In tempi in cui un forsennato delirio polistilistico spinge gli autori a sproloquiare su non-si-sa-poi-cosa, un libro come questo, non ancora uscito, anzi non ancora scritto, ha la grazia e il pudore di un classico. La non-prosa di Melissa Turbo, il suo rimandare l'incontro fatale con la scrittura, il suo vigoroso disinteresse per i problemi politici e sociali, che è discaro trattare al vero artista, per scegliere invece la verità nuda della non opera, ebbene tutto ciò elegge Melissa Turbo tra le migliori scrittrici contemporanee. Grazie, Melissa, per questo tuo bellissimo dono, sono lieto di consegnarti il premio Seneca-Bon 1990 per il miglior prossimo libro [Benni 2007: 101].</p>	<p>Во времена, когда безумный политический бред вынуждает писателей нести околесицу сам-не-знаю-о-чем, такая книга, как эта, еще не опубликованная, более того, еще не написанная, обладает грацией и целомудрием классического произведения. Непроза Мелиссы Турбо, её очередное судьбоносное столкновение с письменным творчеством, её необыкновенное безразличие к политическим и социальным проблемам, о которых не полагается говорить настоящему творцу, что заменяется голый правдой непрозы, вот все то, что выделяет Мелиссу Турбо среди лучших современных писательниц. Мелисса, я сочту за честь вручить тебе за твое выдающееся дарование премию Сенеки-Бон 1990 как автору лучшей будущей книги.</p>
---	---

Неформальные регистры, напротив, отличает нерегулярный синтаксис:

прерывистость речи, короткие фразы, фальстарты (*false partenze*), эллипсис, употребление общих слов (*cosa, tizio, faccenda*), повторы, паузы, употребление сниженной лексики, а также обилие слов-паразитов.

Пример, который мы приведем, отвечает всем описанным характеристикам разговорной неформальной речи: мысль прерывается и сменяется другой, фразу гармонизирует скорее интонация, а не знаки препинания (описание перипетий телесериала):

<p>...allora c'è Ester, la bruna buona che ha avuto l'incidente in macchina con Nora la bionda cattiva e sembra morta bruciata poi si salva e le fanno la plastica facciale, e senza dire che è lei si ripresenta da Nestor il suo uomo che però è fedele a lei, cioè a lei prima dell'incidente e cerca di sedurlo ma lui dice no, allora lei si convince che lui la ama ancora e si fa rifare una riplastica facciale per tornare come era prima [Benni 2007:71-72].</p>	<p>...значит так, есть Эстер, добрая брюнетка, которая попала в автомобильную аварию с Норой, злой блондинкой, и казалось, что она умерла, сгорела, но она выжила и сделала пластическую операцию, и не сказав, что это она, пришла к Нестору, это ее мужчина, который остался ей верен, то есть ей до аварии, и попыталась его соблазнить, но он ей отказал, тогда она убедилась в том, что он ее все еще любит и снова сделала пластическую операцию, чтобы стать прежней.</p>
--	--

3.1.2.2. Стиль литературных жанров

Известный интеллектуал Умберто Эко не раз говорил о том, что постмодернизм – это «духовное состояние», а не «фиксированное хронологическое явление» [Эко 1989: 460]. Писатель эпохи постмодернизма непрерывно ведет сложную и тонкую работу, выстраивает диалог между текстами далеких друг от друга культур, переосмысливает и перерабатывает сюжеты в поиске неожиданных интерпретаций, создавая принципиально новое художественное пространство. Таким образом, литературное произведение постмодернизма всегда имеет под собой основу готового материала.

Стефано Бенни, как и многие деятели культуры, много пишет и говорит о

состоянии современной литературы. В романе «*Achille pie` veloce*» мы получаем возможность заглянуть за кулисы и узнать, какие рукописи приходят в издательские дома.

На героя романа Улисса, который по долгу службы еженощно вынужден читать низкопробные романы, непрерывающийся поток текста, полного штампов, действует разрушительно. В конце концов, его сознание оказывается настолько засорено, что даже вещи, разговоры, которые он невольно слышит, подражают героям пресловутых рукописей. Например, спортивный журнал подражает голосу нацеленного на победу тренера. Счет за газ копирует речь уличного хулигана, используя сниженную лексику: обращение «красавчик» («bello»), грубое требование денег («fuori soldi»). Использованный проездной ругает героя, как обманутая любовница, характерными чертами разговорной речи выступает использование риторического вопросы, употребление обценной лексики.

-Quando un allenatore rinuncia all'attacco, rinuncia all'essenza stessa del calcio – sentenziò una voce rauca proveniente dal giornale sportivo.

-Fuori soldi bello, centoventi euro – disse la bolletta del gas.

-Ancora una corsa e mi butterai via, vero, bastardo? Siete tutti uguali, voi utenti. – Era il tesserino dell'autobus [Benni 2005: 17]...

- Отказываясь атаковать, тренер предаёт саму идею футбола! – заявил охрипший голос из спортивного журнала.

- Красавчик, раскошеливайся, 120 евро, – потребовал счет за газ.

- Еще одна поездка и выбросишь меня, а, сукин ты сын? Вы, пассажиры, все одинаковы...– это был проездной на автобус...

Триллер

Еще один интересный пример пасташи – отрывок, пародирующий триллер или эсхатологию. По сути это еще и мастерски использованный Бенни жанр анекдота, жанра не литературного, а исключительно разговорного, в котором всегда есть завязка, короткое описание происходящего, диалог персонажей и неожиданная развязка. Описание самого настоящего

апокалипсиса имеет неожиданный финал. «Соль» данного анекдота заключается как раз в игре, основанной на контрасте стилей начала и конца истории: книжными выражениям «un cielo da apocalisse» («небо апокалипсиса»), «un grido rauco» («хриплый крик»), «scroscio oceanico» («океанский потоп»), «spalancare la bocca» («распахнуть пасть») и будничным диалогом героев («Спасибо...» – «Не за что»). В итоге страшным монстром оказывается всего лишь автобус.

Prima fu un botto di tuono, poi un lampo che fotografò un cielo da apocalisse, e uno scroscio oceanico di pioggia che convinse tutti a stringersi sotto la pensilina. In fondo alla strada si avvertì un grido rauco, e uscendo da una curva in leggera discesa apparve il dragobuco. <...>

Il mostro si arrestò, spalanco la bocca posteriore e ingoiò la temeraria:

–Grazie – disse la ragazzina con le trecce.- Di niente – disse il conducente dell’autobus [Benni 2005:12-13].

Сначала раздался удар грома, потом яркая вспышка озарила небо Апокалипсиса и ужасный дождь обрушился океанской волной, заставив всех забиться под навес. Где-то вдалеке прозвучал хриплый крик, и из-за поворота появился драконобус. <..>

Монстр замер, распахнул заднюю пасть и поглотил безрассудную.

- Спасибо, – сказала девочка с косичками.

- Не за что, – ответил водитель автобуса.

Средневековые бестиарии и роман-путешествие

Роман «Страналандия» является пародией сразу на два жанра. Прежде всего, это жанр фантастического путешествия, который берет начало в литературе Древней Греции с поэмой Гомера «Одиссея» и получает в дальнейшем широкое распространение. Примерно в это же время (II- I в. до н.э.) появляются первые утопические романы, повествующие об открытиях таинственных далеких островов, например, «Острова Солнца» Ямбула. Особого внимания в контексте данного исследования заслуживает «Правдивая история» Лукиана, в которой впервые из дошедших до нас источников, жанр фантастического путешествия раскрывается в пародийном ключе (рассказчик посещает Луну).

Герои романа Бенни, ученые-биологи Эдинбургского университета Кумбертус и Люпус, по сюжету попадают в страшный шторм 15 июня 1906 года (наличие конкретной даты как неопровержимого доказательства достоверности). В дневниковых записях, посвященных этой трагедии, комически соединяется возвышенная и повседневная лексика, небо, например, раскаляется как «печь для выпекания пиццы»³⁷ [Benni 1989:5]. Остров, на который их выбрасывают волны, настолько прекрасен, что «кажется ожившим рекламным буклетом рая»³⁸ [там же], и населен бесчисленными животными, ни одно из которых не было ранее известно науке. Исследователи узнают от единственного аборигена легенду о создании чудесного острова, изучают местный язык (*osvaldese* – от имени единственного жителя *Oswaldo*) и составляют перечень животных с зарисовками. Путешествие вполне в духе «Гулливера» Дж. Свифта завершается триумфальным возвращением Кумбертуса и Люпуса на родину после извержения вулкана (на летающем столе прямо в конференц-зал университета), где немедленно разворачиваются ожесточенные споры о правдивости проведенных исследований. Споры между «страналандистами» («*stranalandisti*»), сторонниками существования острова Страналандия, и их оппонентами, якобы, не угасают до сих пор. В книге также создается и описывается другая реальность: в предисловии упоминается о первом издании книги «Волшебные животные Страналандии», вышедшем в Лондоне в начале XX века в одном небольшом издательском доме, которое было полностью изъято из обращения и уничтожено, так как могло «подорвать преподавание науки в школах»³⁹ [там же: 7].

Вторая сторона пародии – прямая отсылка к средневековым бестиариям (от лат. *bestiarius* – звериный), традиция которых, в свою очередь, восходит к позднеантичному «Физиологу» (предположительно, Александрия II или III в.), написанному под влиянием, в том числе, восточных преданий. В бестиариях

³⁷ «Il cielo si arrossò come l'interno di un forno da pizza»

³⁸ «sembrava uscita dal depliant di una pubblicità di Dio»

³⁹ «avrebbe potuto turbare l'insegnamento delle scienze nelle scuole»

каждому животному приписывалось символическое значение, а факту его существования на земле придавался определенный духовный смысл: животное могло символизировать Христа или дьявола, добродетели или пороки. Пеликан, например, будто бы кормит голодных птенцов своим же мясом, напоминая читателю о жертве Сына Божьего. Также Физиолог содержит описание такой обычая у пеликанов: «Когда рождает птенцов и они немного вырастают, то бьют родителей по лицу. Родители же бьют их и убивают. Позднее сжалются родители их и три дня оплакивают детей, которых они убили. В третий день мать их пронзает свой бок и, кровь свою на мертвые тела птенцов изливая, воскрешает их» [Физиолог 2007: 112]. При этом нет сведений о хотя бы двух идентичных бестиариях, с полностью совпадающим содержанием, поскольку в разных регионах при переписывании добавлялись новые животные. Бестиарии могли базироваться как на научных трудах – Аристотель, Геродот, «Естественная история» Плиния, или «Фарсалии» Лукана, так и на чистом вымысле, например, «Истинная история» Лукиана Самосатского, о которой мы упоминали ранее.

Для человека Средневековья путешествия в далекие страны были неразрывно связаны с понятием фантастического. Рассказы паломников приукрашивались и превращались в невероятные истории о краях, где живут великаны или людоеды, где все не похоже на привычный мир. Конечно же, путешественники так же приносили истории о неведомых животных. Так родилась, например, книга «Плавание Св. Брендана», в которой описывается, как настоятель ирландского монастыря отправился искать земной рай и отслужил мессу в море на спине огромного кита.

Эти фантастические животные, наделенные волшебными свойствами, василиски, фениксы, саламандры, единороги, также попадают в средневековые бестиарии. Самое интересное, что описания традиционно сопровождалось иллюстрацией, при том, что единорогов и василисков никто из художников, разумеется, никогда не видел. Бестиарий Бенни имеет схожую структуру,

поскольку изображения, выполненные художником Пирро Куниберти, составляют важную часть книги и служат для усиления комического эффекта.

В интерпретации С. Бенни животным не приписывается символическое значение в привычном для нас смысле. Чаще всего писатель играет с их названиями, соединяя, например, живое и неживое: *il coniglio orologio* (кролик-часы), *il pesce pizza* (рыба-пицца), *il pescemobile* (рыба-автомобиль), *la bancaruga* (*banca+tartaruga* – черепаха-банк). В некоторых случаях Бенни придает привычным для нас животным новое качество, играя с читательским ожиданием – *il maialino volante* (летающая свинья, которая собирает «нектар» с носков и делает мед с ароматом горгонзолы), *il formichire triste* (грустный муравьед, которому не по вкусу муравьи), *la gallina intelligente* (умная курица, автор поэм и философских трактатов).

Еще одним фактором, позволяющим отнести роман «Страналандия» к пародии на научный труд, становятся псевдолатинские названия животных, которые были подробно разобраны во 2 главе. Добавление латинских терминов должно было бы, на первый взгляд, служить для подтверждения достоверности произошедшего и компетентности ученых-биологов, поскольку формально дополняет структуру построения бестиария\словаря. Но достаточно начать разбирать латинские бирки, чтобы убедиться в их пародийном характере (*megasaurus interurbanus*, *panburrus marmellatus*). Таким образом, пародийная стилизация выражается на двух уровнях: собственно названиях животных (подробнее в разделе «Неология») и латинских определениях.

В разделе, посвященном, выдуманному языку, мы будем говорить также о выдуманном языке острова Страналандия, как системном использовании средств языковой игры.

Итак, пародийность Бенни имеет двойственный характер: с одной стороны она исторична, поскольку роман претендует на некоторую историческую достоверность (точные даты путешествий, упоминание научных конференций, изданий книг и так далее). С другой стороны мы можем

достаточно точно проследить источники пародии литературной, в первую очередь следует отметить александрийский «Физиолог», фантастических зверей Льюиса Кэрролла, сходство с которыми просто невозможно не заметить (знаменитая «*bread-and-butter fly*»), «Книгой вымышленных существ» Х. Л. Борхеса, которая, по сути, также является переосмыслением средневековых бестиариев, что еще раз, с лингвистической стороны, подтверждает постмодернистский характер творчества Стефано Бенни.

Литература абсурда

Роман «Страналандия» можно также отнести к литературе абсурда, которая вбирает в себя комическое и фантастическое, гротескно демонстрируя нарушения причинно-следственных связей.

Il pesce pizza. Si mangia fresca, oppure si mette in scatola o sott'aceto e lo si spedisce agli americani [Benni 1989: 13].
 Рыба- пицца. Её едят свежей или консервируют и отправляют американцам.

Gli scarafaggi riparatutto. Su Stranalandia non c'è problema di meccanica, idraulica o carpenteria che non possa essere risolto da questi animaletti. Negli alberghi dell'isola infatti si usa protestare così «È una vergogna, nella mia camera non c'erano neanche uno scarafaggio: dica al cameriere di portarmene subito quattro!» [там же: 37].
 Жуки – чинильщики. В Страналандии нет такой проблемы с механикой, трубопроводом и плотницкими работами, которую не могли бы разрешить эти создания. В гостиницах острова принято жаловаться: «Какой позор, в моем номере ни одного жука: скажите официанту, чтобы немедленно принес четыре штуки!»

Абсурд заключатся в том, что на острове один единственный житель, Освальдо, а о самой Страналандии мир не слышал до возвращения ученых, но рыбу - пиццу, оказывается, регулярно поставляют в Америку, а на самом острове есть гостиницы!

Клюев, размышляя над абсурдом «Алисы в стране чудес», приходит к выводу, что читателю и исследователю нужно усвоить важный урок, а «сущность этого урока в том, что нам предстоит отказаться от еще одного распространенного заблуждения, в соответствии с которым любой текст может

и должен быть понят – и понят по возможности адекватно, то есть близко к авторскому замыслу» [Клюев 2000: 44]. В некотором смысле роман «Страналандия» можно рассматривать как своеобразное продолжение знаменитой сказки Кэрролла, только вместо Алисы здесь двое взрослых ученых, а животное многообразие описано гораздо подробнее. И на вечный вопрос «почему?» писатель снова не дает ответа, оставляя читателю максимальную свободу трактовок и поисков скрытых смыслов.

Нужно сказать, что странные животные не редкость в произведениях Бенни. В сборнике рассказов «Бар под морем» («Il bar sotto il mare») один из рассказчиков – собака («Il verme disicio»), а другой – блоха, сидящая на собаке («Racconto breve»). Такой прием дает писателю возможность максимально использовать фантазию, ставить читателя в непривычную ситуацию, обманывать читательское ожидание. Неслучайно Стефано Бенни в течение 20 лет читал курс, посвященный воображению и креативному письму («Un corso di immaginazione e scrittura creativa») в Свободном Университете Алкатраца (la Libera Università di Alcatraz).

К литературе абсурда можно также отнести сборник рассказов «Bar sport 2000» (1997 г.). Литература абсурда подразумевает нарушение причинно-следственных связей, демонстрацию бессмысленных и нелепых ситуаций. В такой манере описан процесс похода в туалет бара (рассказ «Il Bar Pesò»). Для выполнения предельно простого, на первый взгляд, действия, необходимо выйти из бара, перейти дорогу, зайти на заправку, попросить Армандо, тот проведет к узкой металлической лесенке в подвал, потом следует пройти в третью по счету катакомбу справа, снова подняться, позвонить в колокол, и тогда выйдет Форнарини, кузен бариста. Если вам повезет и он не будет пьян, то вам будет позволено справить нужду [Benni 1999: 18]. Туалеты в барах окутаны страшными легендами, например, однажды в городе Брешиа один посетитель ушел помыть руки, вернулся через 12 лет и не произнес больше не слова (здесь обыгрывается одно из свойств литературы абсурда –

невозможность коммуникации в принципе). Еще один случай: женщина зашла в туалет и вернулась через год с двумя прелестными младенцами-близнецами [там же: 19] (нарушение причинно-следственной связи).

Античный эпос

Для постмодернизма характерно стирание четких границ между старым и новым, элитарным и массовым, сакральным и культурой низа. Немаловажную роль в этом смешении всего играет ирония, которая служит дополнительному снижению пафоса. Нужно сказать, что Бенни чужда эстетика постмодернизма, интеллектуальная игра с читателем ради самой игры. Все, что происходит в его романах и рассказах, – это переосмысление политических и культурных событий в Италии.

В данном разделе мы обратимся к связям на уровне стилистики между романом С. Бенни «Ахилл быстроногий» и текстами древнегреческого поэта Гомера. Уже само заглавие создает определенные ожидания, готовит читателя к многоуровневой языковой игре.

Обратимся к антропонимической языковой игре. Стефано Бенни активно использует «говорящие» имена и фамилии в романах и рассказах. Нередко «говорящая» фамилия остается единственной характеристикой многих второстепенных персонажей, и таким образом становится частью описания вымышленного мира, созданного писателем. Значения имен и фамилий могут лежать на поверхности, а могут требовать от читателя или исследователя определенной интеллектуальной работы для раскрытия авторского замысла.

Прямую отсылку к Гомеру мы получаем с первых страниц, знакомясь с одним из главных героев – Улиссом. В этот момент и начинается постмодернистская игра с читателем, ведь «в художественном произведении имена личные – неотъемлемый элемент стиля, без соотнесения с которым нельзя ими пользоваться» [Никонов 1974: 234]. Герой, названный Улиссом, вовсе не герой: он не видит в жизни достойной цели, обладая литературным

талантом, не находит сил и терпения раскрыть его. Он не отправляется в полное опасностей путешествие и не убивает чудовищ. Одиссей хитроумный работает в маленьком издательском доме и ночи напролет читает труды графоманов, скудно питается, ездит в переполненных автобусах. Улисс 21 века подчинен стереотипам и не в силах преодолеть собственный эгоизм. Образ Ахилла, традиционного воплощения красоты, смелости и мужества в греческой мифологии, в романе Бенни раскрывается с неожиданной стороны: современный Ахилл – это инвалид, терзаемый редким генетическим заболеванием, навечно прикованный к инвалидному креслу. При этом именно Ахиллу, оседлавшему быстрого Пегаса, верного коня Ксанфа (Xanto), с которым неоднократно сравнивается инвалидная коляска, в романе отведена центральная роль. Ахилл протестует против того, чего не приемлет (лицемерие, неискренность, потребительское отношение), исполнен жадной жизни как никто другой из действующих лиц.

Брата Ахилла в романе зовут Феб. Феб жесток, циничен, всегда добивается своего. Ахилл вынужденно зависит от него, но чем больше зависит, тем больше презирает: «Благодарим тебя, бог Феб, за триглицерины, что ты послал нам» («Grazie dio Febo per i trigliceridi che ci doni») [Benni 2005: 186]. Сниженный образ Феба как бога солнца появляется в конце романа, когда во время важного ужина внезапно гаснет свет и кажется, что он погас во всем мире, что «звезды погасли и черная дыра вот-вот поглотит все формы жизни»⁴⁰ [там же: 187]. Феб отважно идет за свечами, вызывая восхищения у гостей. Все описание выдержано в патетическом стиле: Феб «вооружен одной лишь отвагой», «противостоит враждебной темноте дома», в поисках «спасительной свечи»⁴¹ [там же: 188]. Возвращение «героя» знаменуют аплодисменты «спасенных».

С другой стороны, было бы ошибочным утверждать, что герои получают гомеровские имена в случайном порядке. Еще В.В. Виноградов отмечал, что

⁴⁰ «..le stelle sono spente e un buco nero sta per ingoiare ogni forma di vita»

⁴¹ «..armato solo di coraggio, affrontava il buio ostile per trovare una candela salvatrice»

«вопрос о подборе имен, фамилий, прозвищ в художественной литературе, о структурном их своеобразии в разных жанрах и стилях, об их образных и характеристических функциях <...> очень большая и сложная тема стилистики художественной литературы» [Виноградов 1963:38]. Разумеется, имена несут большую смысловую нагрузку, связывая события романа Стефано Бенни с «Одиссеей» Гомера и миром античной мифологии. С прямой отсылки к Гомеру начинается завязка романа. Главный герой получает письмо от таинственного Ахилла: «Я пишу Вам по трем причинам. Первая заключается в том, что у Вас гомеровское имя, как и у меня» [там же: 27]. Имя Улисса неоднократно сопровождается отличительным гомеровским эпитетом «хитроумный многоженец» («*politropo poligamo*»).

Имя собственное приобретает большое количество ассоциаций и смысловых связей. Совпадение имени персонажа с именем исторической личности или другого значимого литературного героя неизбежно создает исторические и литературные коннотации, заставляет читателя выстраивать систему соответствий и различий, вовлекает его в пространство художественного текста. Подчеркивая важность имени собственного в разработке стилистики произведения, В.А. Кухаренко справедливо замечает, что имя собственное «выступает в качестве сигнала, возбуждающего обширный комплекс ассоциативных значений» [Кухаренко 1988: 131].

В романе нет ни одного незначащего имени. Главного редактора издательского дома, например, все зовут Вулкан (*Vulcano*). Вулкан был богом огня и покровительствовал кузнечному ремеслу. В романе его воинственность ограничивается видеоиграми. Улисс влюблен в красавицу - латиноамериканку *Pilar Penelope* (Пилар Пенелопа), над которой нависла угроза депортации из страны. Секретаршу в издательстве зовут Цирцея (*Circe*), как колдунью, превратившую спутников Одиссея в свиней. Согласно мифам, Одиссеей сумел разбить чары, и Цирцея предложила ему остаться на острове. В романе Улисс изменяет с ней своей возлюбленной, проявляя свою животную, низменную

сторону, став свиньей в метафорическом смысле. Неслучайно, рассказывая о Цирцее, Улисс называет её «мага» или «strega» (колдунья, ведьма). Об Ахилле мы уже сказали выше, но не менее интересна фигура его врача – Paride Dardani. Доктор с ярко выраженными садистскими наклонностями мучает Ахилла сильнодействующими лекарствами. Имя же прямо указывает на смерть Ахилла мифологического: его убивает именно Парис, попав стрелой в единственное уязвимое место героя, на что намекает фамилия врача (*un dardo* – арбалетная стрела).

В мире романа «Ахилл быстроногий» мы постоянно сталкиваемся с фрагментами, стилизованными под гомеровский эпос.

Например, описание того, как страдающий от бессонницы Улисс бесцельно переходит с сайта на сайт, отсылает нас к морским странствиям героя. В итальянском языке с процессом пользования интернетом связан изначально «морской» термин – *navigare*. Но стершуюся метафору в данном случае подкрепляют словосочетания «бескрайнее море Сети», «сменить курс» и так далее. Кроме того, вполне очевидны отсылки к «Одиссее». На всплывшей эротической картинке - спаме никто иной, как Калипсо, нимфа с острова Огигия, которая удерживала Одиссея 7 лет, разделяя с ним ложе. А вирус, удаливший половину почты, отсылает нам прямым ходом к знаменитым «поедателям лотосов», людям, ищущим забвения, с которыми команда Одиссея встречается во время плавания.

<p>Si era svegliato alle quattro, e aveva navigato nel pelago della Rete. Era partito dalle isole di www.omnicultura.com per poi diviare la rotta verso www.tuttocalcio.org e trovarsi quasi senza accorgersene nella baia di www.scopami.it. ... arrivò all'immagine di una Calipso bionda e provocante, con la scritta: se vuoi vedere quanto sono nimfomane, clicca qui.</p>	<p>Он проснулся в четыре и отправился в плавание по бескрайнему морю Сети. Он отчалил от островов www.omnicultura.com, чтобы сменить курс в сторону www.tuttocalcio.org и, сам того не заметив, оказаться в бухте www.scopami.it (сайт с эротическим содержанием).. он набрел на изображение белокурой и завлекающей Калипсо с надписью: кликни, если хочешь узнать, какая я нимфоманка... Он попытался выйти... до тех</p>
---	---

...Cercò di uscire..finchè si becco un virus пор, пока не подцепил вирус лотофаг, который lotofago che gli cancellò metà della posta стер ему половину почты.
[там же: 29].

Нас постоянно отправляют в прошлое, как будто Улисс вечен не только как архетип, но как если бы он никогда не переставал существовать в самом прямом смысле этого слова. Улисс 21 века словно помнит о прошлой жизни, видит современность через призму античной мифологии. Возвышенный стиль воспоминаний «из прошлой жизни» резко контрастируют с контекстом, создавая комический эффект. Например, описание сцены в переполненном автобусе:

Odisseo chiuse gli occhi, ricordando quando Одиссей закрыл глаза, вспоминая, как они с lui e i suoi amici erano nel cavallo di Troia, друзьями были внутри Троянского коня, silenziosi e pronti all'impresa [там же: 76]. молчаливые и готовые к действию.

Авария на дороге, после неудачного маневра в пробке, машина Феба сравнивается с «крылатой колесницей»:

Guardò il volto terreo del dio Apollo che Он взглянул на землистого цвета лицо бога esaminava la ferita del suo carro alato [там Аполлона, который осматривал рану на своей же]. крылатой колеснице.

Описание сцены в крошечном баре, в котором живет страшный мифический Цербер, теперь усмиренный и одомашненный:

Ai loro piedi un **Cerbero** con pedigree e У их ног Цербер с педигри и толстыми лапами zampace storte ringhiò per guadagnarsi la зарычал, требуя угощения.
pagnotta [там же: 164].

Своеобразной пародией на сцену битвы с женихами Пенелопы становится сцена в стриптиз- клубе с характерным названием *Dedalus*. Нужно сказать, что роман «Ахилл быстроногий» – один из самых эротизированных у С. Бенни, что, безусловно, указывает на связь с античным миром. В пространстве романа персонажи из античной мифологии живут по законам 21 века: смазливый Аполлон разливает напитки, Антиной управляет стрип - клубом. Хрисеила и

Брисеида, две героини гомеровской «Илиады», подрабатывают танцовщицами, чтобы платить за учебу. Прибыли они из Гипербореи, легендарной страны, которую населял счастливый и мудрый народ. Этому миру покровительствуют новые боги, подробнее о которых мы будем говорить дальше. Здесь же укажем на одного из них – бога Силикона, покровителя всех стриптизерш.

Saturnia Seninsù, le sue enormi tette, per un incantesimo del **dio Selicone**, ondeggiavano alte e parallele senza mai cadere, come nubi nel vento [там же: 137].

Сатурния Грудивверх, её огромные сиськи по велению бога Силикона высоко колыхались подобно облакам на ветру, сохраняя параллельность и никогда не падая.

...il barista, un **Apollo** in salopette sadomaso [там же].

... бармен, Аполлон в костюме садомазо.

Criseide e **Briseide** – disse Antinoo – vengono dalle terre di Borea, ovvero da un paese nomato Lituania, ballano e frequentano l'ateneo... [там же: 138].

Хрисеила и Брисеида – сказал Антиной – приехали из Гипербореи, вернее из Литвы, танцуют и посещают академию...

Момент, когда Улисса включают в состав жюри конкурса танцовщиц сравнивается с восхождением на Олимп: «Так Лелло оказался на Олимпе, то есть в судейской ложе»⁴² [там же: 140].

Иногда «гомеровские» имена не были изначально даны героям, они сами выбирают их. Яркий тому пример: встреча Улисса с полицейским-графоманом, который пытается навязать ему свою рукопись. Вот как он представляется: «Permette? Agente Fermo Poli, detto *Polifemo*» [Benni 2005: 24]. То есть его не назвали Полифемом при рождении, это либо дружеское прозвище, либо он сам принял на себя это имя. Полифем у Гомера был циклопом-людоедом, в плен к которому попала команда Одиссея. Хитроумный Одиссей обманывает циклопа, утверждая, что его зовут «Никто», и тем самым избежав мести его сородичей. Современный Улисс, разумеется, пытается увильнуть от очередной бездарной рукописи, а Полифем продолжает настаивать и спрашивает, как называется издательство. «Немо!» («Никак!»), в отчаянии отвечает тот.

Важную роль играют психолингвистические особенности восприятия

⁴² «Cosi Lello si ritrovo' sull'Olimpo, ovvero il palco della giuria»

антропонимов носителями языка. Стефано Бенни часто использует при создании неологизмов словообразовательные ресурсы латинского и греческого языков, требуя от своих читателей окончания классического лица или, по крайней мере, минимального владения этими древними языками (или кропотливой работы со словарем). Такой богатый источник словообразовательных ресурсов, конечно же, используется при создании имен современных богов, богинь и муз, которые появляются в романе в большом количестве.

<p>Così Odisseo pensava, pensieri ritmati dal rumore della pioggia sulla tettoia. E quando quella solitudine cominciava a intristirlo, improvvisamente vide scodinzolare davanti a se un cagnolino. ... Socchiuse gli occhi e si mise a defecare davanti a Ulisse. Ma non ci riusciva. Non trovava l'ispirazione... Poi invocò la musa Scatonia e riuscì a depositare al suolo una lenticchietta, un mezzo endecasillabo di merda [там же: 22].</p>	<p>Так думал Одиссей, и мысли его вторили стуку дождя о навес. И когда одиночество начало навевать на него тоску, он внезапно увидел перед собой собачку, виляющую хвостом... Она прикрыла глаза и принялась испражняться прямо напротив Улисса. Безрезультатно. Вдохновение не приходило... Потом она воззвала к музе Скатонии и сумела выдать горошинку, половину Фалекейского стиха.</p>
--	---

Имя музы *Scatonia*, столько вовремя подоспевшей на помощь, происходит от греческого слова *skatà*, которое обозначает экскременты, и латинского суффикса *-onia*.

Греческие основы участвуют также в образовании таких имен, как *Podasokus* (*podas okus* (греч.) «быстроногий») и *Ulikasi* (*Ulisse + kasis* (греч.) «брат»). Первое имя относится к Ахиллу, а второе к Улиссу, которые оба сравниваются с древними богами.

<p>Forse Podasokus, protettore degli alberi della giungla e dio della notte. Lo seguiva un sacerdote o forse una seconda divinità, un uomo ramarro con le pelle verde, forse Ulikasi, dio poligamo e politropo, protettore degli scrittodattili e delle cubiste.</p>	<p>Быть может Быстроногий, защитник деревьев в джунглях и бог ночи. Его сопровождал жрец, а быть может второе божество, человек-ящерица с зеленой шкурой, Брат Улисс, хитроумный бог-многоженец, защитник скриптодактилей и</p>
--	---

Andavano verso il Sacro Terrazzo dei стриптизерш. Они шли по направлению к sacrifici, al lume rituali delle fiaccole [там Священной Терассе жертвоприношений, в же: 189]. ритуальном свете факелов.

В споре Улисса с главным редактором Вулканом появляется целый сонм богов, которые принимают сторону того или иного участника предстоящей «битвы», как во времена великих сражений:

Gli sguardi dei due si incrociarono Их взгляды скрестились как мечи. come lame. Era venuto il momento della resa Настал момент расплаты. От грома dei conti. Un tuono fece vibrare i vetri della задрожали оконные стекла, их исполосовал finestra, che si rigarono di pioggia. Stavano in дождь. Они стояли всего в нескольких метрах piedi a pochi metri di distanza, fieramente друг от друга, свирепо сторбившись. На ingobbiti. Al fianco di Ulisse si schierò стороне Улисса построились *Красидиот*, бог **Calobecillo**, dio dei puri e fessi, e праведных и глупцов, и *Этоужнет*, бог **Questopoinò**, dio dei settari (не могу еретиков. Вулкан же находился под защитой перевести). Vulcano era protetto da *Можнозде*, бога улиц и компромиссов, и **Sepofa'r**, dio dei trivi e dei compromessi, e Деньги, богини дохода, чьим храмом была da **Pecunia**, dea della rendita, il cui tempio è огромная гидромассажная ванна. una gigantesca vasca con idromassaggio [там же: 146].

Именно пародийный характер имен в конечном итоге снижает общий пафос отрывка.

Антропонимы - неологизмы создаются по 4 моделям. Во-первых, по принципу «отпредложенческого словообразования», заключающемуся в объединении в одну лексическую единицу словосочетания или даже целого предложения. Именно так образованы имена богов *Questopoinò*- *questo poi no* и *Sepofa'r* – *se posso(può) fare*.

Второй способ уже упоминался выше на примере музыки *Scatonia*.

Третий способ – контаминация, то есть наложение двух лексем. Имя бога *Calobecillo* «собрано» из греческого слова *kalos* (*bello* – красивый, частотный эпитет для мифических героев) и итальянского слова *imbecille* (идиот).

Последнее имя – интересный пример оминизации, перехода имени

нарицательного в имя собственное. Имя богини *Pecunia* происходит от знаменитой латинской поговорки «*pecunia non olet*» («деньги не пахнут»), авторство которой приписывают императору Веспасиану, учредившему плату за пользования отхожими местами.

Антропонимы играют важную роль в процессе разработки стилистики художественного произведения, «это своеобразный троп, равнозначный, в известной степени, метафоре и сравнению и используемый в стилистических целях для характеристики персонажа или социальной среды» [Виноградов 2001: 161].

Бенни имитирует эпический стиль также с помощью синтаксических средств – повторы, параллелизм, императивные конструкции. Синтаксические средства дополняются подбором лексики (*invocazione* – призыв, мольба; *delirare* – безумствовать; *i mortali* – смертные и т.д.) и отсылками к античным сюжетам (образ рождения из крови – например, от капель крови Урана были рождены эринии и Афродита).

Così tagliai la testa di Troiolo – gridò Achille, *Итак я отрубил голову Троила, – вскричал sempre più delirando – così cercai di placare* Ахилл, все больше распаяясь, – так я l'ira di Apollo. Così ti taglierò la gola e dal пытаюсь умерить гнев Аполонна. Итак, я tuo sangue non nascerà nulla, ne serpenti ne перережу тебе горло и кровь твоя не породит libri [там же: 128]. ни змей, ни книг.

Dei del mare e degli alberi – disse Achille – Боги морей и деревьев, – сказал Ахилл, – puniteli. A quell'invocazione le luci si накажите их. В ответ на этот призыв погас spenserom [там же: 187]. свет.

Quando furono davanti alla porta del tempio, Когда они были перед дверьми святилища, то udirono vicino a loro tinnire di posate, risate e услышали звон приборов, хохот и cachinni. I mortali mangiavano, il loro misero язвительный смех. Смертные ели, их жалкий tempo metabolico aveva già esorcizzato la метаболизм уже преодолел paura del buio.... [там же: 189]. страх перед темнотой...

Фольклорные сказки

Внимание Бенни-стилизатора привлекает и народная сказка,

неистощимый источник сюжетов. Некоторые сказки выстроены по всем канонам, но имеют неожиданный финал, что приближает их к формату анекдота. Например, «Волшебная гитара» из сборника «Бар под морем» в традиционно-сказочной манере повествует о добром, но бедном музыканте Петере, который одним холодным днем отдает свой обед и теплый шарф старику с мандолиной. Старик испытывает его три раза (волшебное сказочное число) и в награду за доброту дарит юноше волшебную гитару. Есть только одно но: гитара слушается только тех, у кого чистое сердце. Итак, традиционный зачин, бедный и добрый персонаж, волшебник и волшебный подарок. Петер сразу же становится знаменитым рок-музыкантом и приобретает поклонников и завистников. Один из последних, Черный Мартин, убивает Петера и присваивает себе гитару. И вот здесь читателя ждет жестокое разочарование, **разрыв всех канонов**: гитара слушается нового владельца с черным сердцем, поскольку была сделана с дефектом.

Сказка «Ханс и Гретель» из сборника рассказов «Cari mostri» также принимает неожиданный, но весьма актуальный в современном мире поворот: отец выгоняет детей из дома за бесконечное нытье и упреки в отсутствии денег на новомодные гаджеты. Сцена прощания построена на приеме антитезы: слова прямо противоположны сопровождающим их жестам.

«- Чтоб ты раком заболел, папа, – сказала Гретель, помахав ему ручкой.

- Чтоб тебе ель на голову упала, – сказал Ханс, у которого глаза были на мокром месте»⁴³ [Benni 2015: 72].

Главная характеристика данной сказки заключается в употреблении большого количества **ненормативной лексики**, которая иногда буквально разрывает традиционно-сказочную манеру повествования. Например, на предложение Ханса бросать камушки, чтобы не потерять дорогу назад, Гретель реагирует следующим образом: «Да пошел ты в ж*** со своими камушками! Хватило бы мобильника с GPS, и мы были бы на месте. Но вот мы здесь,

⁴³ «- Che ti venga un canchero, papà – dissa Gretel salutandolo con la manina.

- Che ti caschi un abete in testa sul lavoro – disse Hansel con gli occhi umidi.»

потерявшиеся как два кретина»⁴⁴ [там же: 72].

Современные гаджеты, владение которыми означает абсолютное счастье, – центральная тема современной сказки. Домик ведьмы дети находят по звуку мобильного телефона, а вовсе не следуя за вкусным запахом, как у братьев Grimm. Привлекательность «пряничного домика» обусловлена его современностью, мощнейшими антеннами на крыше и компьютерами, которые можно увидеть через окошко. Ведьма заманивает детей в дом под предлогом «кастинга», а на самом деле сотрудничает с педофилами-миллионерами со всего мира. Вся сказка как бы вывернута наизнанку: ведьма сажает пленников на диету, заставляет загорать в солярии и учит танцевать, чтобы повысить стоимость товара. Как мы помним, в сказке братьев Grimm все происходит наоборот: дети должны потолстеть и стать обедом, а в интерпретации Бенни они находят путь в кладовку с деликатесами и никак не могут достигнуть стандартов фигуры, необходимых для удачной сделки и «карьеры». Самое интересное, что они и не пытаются сбежать, ведь ведьма подарила им приставки и разрешила сидеть в интернете. В конце концов, Ханс и Гретель сжигают ведьму в солярии, забирают из ее дома всю технику и драгоценности и сбегают. По возвращении брат и сестра открывают магазин компьютеров, а отцу оставляют старый видеомаягнитофон для просмотра порно.

«Современные сказки» Стефано Бенни с горькой иронией показывают читателю новый мир, рай потребителя, в котором духовные ценности давно отошли на задний план.

Роман-антиутопия

Особый интерес в рамках данной работы для нас представляет «1984» (1948 г.) Джорджа Оруэлла, поскольку аллюзии на данный роман у Стефано Бенни несомненны. Роман «Баол» можно трактовать как ответ Дж. Оруэллу. Перед нами недалекое будущее, мир раздирают на части три тоталитарных

⁴⁴ «Vaffanculo te e sassolini, – disse Gretel – basterebbe un cellulare col GPS e saremo a posto. Invece eccoci qui, perduti come due stronzi».

государства. Получившая всемирную известность цитата «Тот, кто контролирует прошлое, контролирует будущее. Тот, кто контролирует настоящее, контролирует прошлое»⁴⁵ как нельзя лучше отражает идею полновластия государства над человеком и историей.

Продолжая традицию романа-антиутопии, Стефано Бенни показывает нам тоталитарное государство, в котором власти полностью подчинили себе СМИ и создали идеальное общество потребления, направляют все силы на то, чтобы разучить людей критически думать. Катастрофическая неспособность человека нашего времени к формированию собственного мнения приводит Стефано Бенни в отчаяние. Как мы помним, Бенни никогда не играет просто так, через пародию писатель говорит о серьезных вещах. Применительно к современному итальянскому обществу и состоянию культуры и политики в целом, С. Бенни использует термин «моральный декаданс» («*decadentismo morale*»), а эпоху называет «тяжелой ... и скучной» («*tempi duri... noiosi*»)⁴⁶.

Проблемой современного общества и его «зомбирования» СМИ, озадачены лучшие умы нашего времени. Так, например, представляется разумным упомянуть книгу Умберто Эко «Полный назад» – сборник статей и эссе, посвященный актуальным вопросам современности. В частности, Умберто Эко говорит о «медийном деспотизме»: «...в Италии устанавливается диктатура. Ну, раз так, пусть она хотя бы будет медийной – не политической. Уже пятьдесят лет всем понятно, что... для смещения правительства не нужны никакие танки на улицах. Достаточно взять контроль над радиотелевизионными станциями» [Эко 2007: 254]. Еще один важный момент, во многом сформировавший мировоззрение человека эпохи постмодернизма, это власть высших инстанций над информацией и вполне реальная возможность переписывать историю.

⁴⁵ Оруэлл Дж. 1984. Электронный ресурс // <http://lib.ru/ORWELL/r1984.txt>

⁴⁶ Conversazione con Stefano Benni di Viviana Crova. Bologna, 06.06.2001// www.adelantelodi.org/cultura/benni.htm, 04.05.2004.

Целая глава романа «Баол», посвященная обычному рабочему дню доктора Артхава, построена на аллюзии на произведение Оруэлла. Герой получает ежедневный список заданий по изменению реальности:

- | | |
|--|--|
| <p>a) visita Girarca a vittime terremoto. Modifica delle reazioni della gente. Aggiungete abbraccio a bambina con regalo biscotti ben visibili (vedi contratto sponsor) 75” di durata.</p> <p>b) dichiarazioni capo leader opposizione Amaur. Ridicolizzare. 60”.</p> <p>c) guerra Shama. 734a puntata. Bombardimento chimico come da sceneggiatura. 125”» [Benni 2007: 43].</p> | <p>a) визит Иерарха к жертвам землетрясения. Изменить реакцию толпы. Добавить объятия с маленькой девочкой, подарок - печенье, название должно быть хорошо видно (посмотреть спонсорский контракт), длительность - 75.</p> <p>б) выступление главы оппозиции Амаура. Высмеять. 60.</p> <p>в) война Шама. Серия 734а. Химическая бомбардировка согласно сценарию. 125.»</p> |
|--|--|

<p>«Decide di iniziare da Amaur. Grandangola leggermente l'immagine. La faccia di Amaur diventa gonfia e ottusa. Interviene sulla voce con una distorsione di frequenza, rendendola stridula. Aggiunge un dettaglio. Alcuni presenti che mangiano voracemente attorno a un tavolo, scena presa da un vecchio Festival dell'Opposizione. La inserisce proprio nel momento in cui Amaur parla di torture. Poi inserisce due pause nel discorso, come fossero due indecisioni. Alla fine aggiunge dieci secondi di Amaur che sale su una limousine di lusso. È un vecchio filmato del suo matrimonio. L'ha già usato tre volte, ma funziona sempre» [там же: 44].</p>	<p>Он решает начать с Амаура. Слегка увеличивает изображение. Лицо Амаура становится спесивым и тупым. Искажает голос, ускорее его и делая визгливым. Добавляет одну деталь. Несколько гостей жадно едят, столпившись вокруг стола, сцена взята со старого Фестиваля Оппозиции. Он вставляет ее именно в тот момент, когда Амаур говорит о пытках. Потом он вставляет в речь две паузы, как бы добавляющие нерешительности. И под конец - десять секунд, показывающих Амаура, который садится в роскошный лимузин. Это старое видео с его свадьбы. Он уже использовал его трижды, но всегда срабатывает.</p>
--	--

Все выше сказанное позволяет нам убедиться, насколько велико влияние СМИ на мировоззрение человека, его жизненные приоритеты. Власть играет с обществом в очень опасную игру, при этом человеку, способному думать и противостоять тотальному контролю, нет места в таком мире. Неслучайно для

Стефано Бенни такое значение имеет тема творческой личности. Положение писателя в этом антиутопическом мире кардинально изменяется. Он более не глас народа, и уж тем более не пророк. Творец покорился властям и не смеет поднять головы. С горькой иронией описывает Стефано Бенни литературную премию, присуждающуюся за блистательную «непрозу» («*la non-prosa*»):

La non-prosa di Melissa Turbo,.. il suo Непроза Мелиссы Турбо, её необыкновенное
 vigoroso disinteresse per I broblemi politici e безразличие к политическим и социальным
 sociali, che non è discaro trattare al vero проблемам, о которых не полагается говорить
 artista... elegge Melissa Turbo tra le migliori настоящему творцу,...выделяет Мелиссу
 scrittrici contemporanee...[там же: 101]. Турбо среди лучших современных
 писательниц.

В таком мире все покупается и все продается, ценность идеи исчерпывается возможностью её продать. В романе «Ахилл быстроногий» с горькой иронией показано, как литература становится частью масс-медиа: на конкурс стриптиза «должен был приехать Рауль Бальзак, звезда мыльной оперы «Человеческая комедия», но, к сожалению, он попал в аварию»⁴⁷ [Benni 2005: 140].

И здесь С. Бенни согласен с Умберто Эко, который говорил, что «каждой эпохе – свои герои. В мое время был культ государственных мужей, ныне – культ телешоуменов» [Эко 2007: 253].

Высокий (поэтический) стиль

Один из любимых приемов Стефано Бенни – описание будничных событий высоким стилем, с возвышенной лексикой и сложными синтаксическими конструкциями. Стилистическая норма неразрывно связана с коннотациями функционально - стилевыми (то есть противопоставление «книжный» – «разговорный стиль») и эмоционально - оценочными («высокий» – «низкий» стиль). Эти коннотации, при нарушении нормы, чаще всего

⁴⁷ Avrebbe dovuto esserci Raoul Balzac, il divo della soap opera La commedia umana, ma purtroppo ha avuto un incidente.

реализуются совместно, как в двух следующих примерах из романа «Баол» (сочетание разговорной сниженной лексемы «смыться» и словосочетания «бренные останки»):

Ma era meglio svignarsela.

Лучше было смыться.

Mentre i poliziotti portavano via i resti mortali di Baldini...[Benni 2007: 66].

Пока полицейские уносили бrenные останки Балдини...

Mentre la porta si richiudeva alle nostre spalle in un aroma di uovo marcio e pattumaglia, udii nel cielo la voce armoniosa del maestro che diceva:

В то время как дверь закрывалась за нашими плечами, сквозь аромат тухлых яиц и мусора, я услышал доносящийся с неба мелодичный голос моего учителя, который говорил: «Теперь ты узнаешь свой секрет, Баол»...[там же: 112].

«Ora conoscerai il tuo segreto, Bedrosian Baol»...[там же: 112].

Бедрозиан Баол».

Такое совмещение формальных и неформальных регистров, благодаря которому достигается эффект контраста, В.З. Санников называет «битекстуальностью» [Санников 2002: 475].

В романе «Страналандия» приводится легенда о создании мира богами *Pancatantrosvaldo* и *Somadevosvalda* (подробнее о происхождении имен в разделе «Выдуманнные языки С. Бенни»). Такого рода текст предполагает торжественность, высокий стиль. Но боги в нем предстают скорее как играющие дети:

«Facciamo un pianeta, ma non un pianeta «Создадим планету, только не такую, как come gli altri» disse Panca. «Un pianeta con другие» - сказал Панка. «Планету с delle cose che si muovono, camminano, предметами, которые двигаются, ходят, ridono, mangiano, fanno l'amore e sognano e смеются, едят, занимаются любовью и digeriscono come noi» [Benni 1989: 92]. мечтают, и *переваривают пищу*, как мы».

Люди в проекте заскучавшего божества напоминают скорее живые игрушки, в которых причудливо перемешано высокое (мечтать) и низкое (переваривать пищу).

А вот как описывается первая встреча богов и людей:

<p>A quel tempo Stranalandia era sulla cima di una montagna. Vi abitavano i primi tre abitanti della Terra. Stavano dormendo tranquilli quando con un tuono e un lampo scesero dal cielo Panca e Soma.</p> <p>Salute a voi, terrestri! – dissero.</p> <p>Volete comprare dei formaggi di capra fatti da noi? – domandò Unvaldo [там же: 93].</p>	<p>В то время Страналандия находилась на вершине горы. Там жили три первых обитателя Земли. Они безмятежно спали, когда с громом и молнией с небес спустились Панка и Сома.</p> <p>Приветствуем вас, земляне! – сказали они.</p> <p>Хотите купить козьего сыра, который мы сами готовим? – спросил Первальдо.</p>
--	---

Встреча с высшими существами, которая имела все шансы стать основой новой религии, превращается в туристическую поездку божеств на землю.

Мы также можем видеть такое стилевое смешение на примере следующего отрывка из романа «Achille pie` veloce». Прежде всего, следует отметить сочетание в пределах одного описания лексики различных регистров: поэтизм («donare» вместо более нейтрального «dare», «una patina di sofferenza» – «налет мученичества», «l'eterno risveglio» – «бесконечное пробуждение», «il fervore» – пыл, порыв) и бытовой лексики, причем встречаются такие слова и в рамках одного словосочетания («dolore dei cestini pieni di fogli violentati» – «боль мусорных корзин, наполненных истерзанными листами бумаги»). С точки зрения синтаксиса характерно построение восклицательной фразы, начинающейся с междометия «о», без восклицательного знака в конце, обилие риторических вопросов.

<p>O malinconia degli uffici la mattina presto, quando la luce del giorno dona a documenti e carte una patina di sofferenza. Potranno mai essi spiegare l'eterno risveglio del mondo, ricominceranno a parlare dopo che la notte ha reso lente le parole e fluttuanti le verità? o dolore dei cestini pieni di fogli violentati e strappati, di depliant inutile, da malacopie straziate. E che dire della</p>	<p>О, эта тоска утренних офисов, когда дневной свет, освещая, придает документам и бумагам налет мученичества. Смогут ли они когда-нибудь объяснить это бесконечное пробуждение мира, обретут ли вновь дар речи, после того как ночь замедлила ход вещей и скрыла правду? О боль мусорных корзин, наполненных истерзанными изорванными листами бумаги, бесполезными буклетами, измученными фотокопиями. И что уж говорить о надежде, переполняющей карандаши,</p>
--	---

speranza della matita e dell'attesa della gomma, una necessitante la morte dell'altra? [Benni 2005: 30].

Комический эффект возникает из-за несоответствия банального и простого предмета описания функциональному стилю, который был бы более уместным в контексте трагедии или философского эссе. Читательское ожидание оказывается обманутым.

Трансформация текста объявления в поэзию в рассказе «Notte d'estate» («Летняя ночь») из сборника «Бар-спорт», игра заключается в конфликте формы и содержания:

È stato smarrito un bambino	Был потерян ребенок
con un costumino blu	в синем купальнике
risponde al nome di Pino	по имени Пино
i genitori, o comunque gli interessati	родителей или заинтересованных лиц
sono pregati... [Benni 2014: 88]	просим ...

3.1.2.3. Бюрократический стиль

Стефано Бенни в каком-то смысле сознательно идет против языковой нормы. Так, например, практически в каждой своей книге он тем или иным образом выступает против насильственного влияния масс-медиа и бюрократического языка на итальянский язык. В итальянском языке существует термин «*burocratese*», обозначающий язык бюрократии и имеющий ярко выраженный **пренебрежительный оттенок**, синоним «бесполезного усложнения» («*complicazione inutile*») [Serianni 2007: 124]. А. Собрего выделяет в нем две основные черты: *l'ufficialità* (официальность) и *l'uniformità* (однородность). [Sobrero: 259]. Лексический состав отличается использованием латинизмов, архаичных и специальных терминов, например: *rinvenire*, *eccepire*, *nel contempo*, *assai*. Такая лексика создает эффект торжественности, но одновременно утяжеляет язык избыточной формальностью, перегруженностью

фразы. На уровне синтаксиса данный стиль характеризуют безличные обороты («È inutile che...» – «Нет никакой необходимости в том...»), намеренное усложнение фразы несколькими придаточными предложениями («È inutile che le dica che speriamo di non vederla più qui»), употребление пассивных конструкций и сложных инфинитивов («morti senza essere stati premiati»). На лексическом уровне нужно отметить *избыточность* («ridondanza») этого специального языка (например, как мы увидим во втором примере ниже повторение слова «premiati» (премированный) 5 раз).

Скупой на выразительные средства, не приспособленный для живого общения **бюрократический язык** для некоторых героев произведений Бенни превращается в проблему (примеры из романа «Baol»):

Non sopportava chi gli diceva: «È inutile che le dica che...» oppure «Non devo certo ricordarle che...». Ne picchiò sedici in un mese. Lo rimisero dentro. Scontò la pena. Quando fu nuovamente rilasciato, il direttore del carcere gli disse: «È inutile che le dica che speriamo di non vederla più qui». Lo strangolò [Benni 2007: 60].

- Mi raccomando a voi, amici compositori – proseguì il Gerarca – voglio tanta gioia domani sera / ricordandovi che nel corso / del Premio dei Premi / verranno premiati tutti i premiati / premiati nel corso dell'anno / inoltre verranno premiati / cinquanta cittadini benemeriti / morti senza essere stati premiati / ecco l'elenco degli ospiti / per primo...

Atharva spense il computer. Conosceva a memoria la procedura di quelle celebrazioni sempre uguali [там же: 80].

Он не выносил фраз типа: «Нет никакой необходимости говорить, что...» или «Мне, безусловно, не стоит напоминать Вам, что...». Он избил 16 человек за месяц. Его посадили в тюрьму. Он отбыл срок. Когда его в очередной раз освободили, директор тюрьмы сказал: «Нет необходимости говорить о том, что мы надеемся больше Вас не увидеть». И он задушил директора.

- Прошу вас, друзья композиторы, – продолжал Иерарх – я хочу увидеть много радости завтра вечером / напоминаю вам что в ходе / вручения Премии всех Премий / будут премированы / премированы в течение года / пятьдесят заслуженных граждан / усопших не будучи премированными / вот список гостей / во-первых...

Атарва выключил компьютер. Он знал наизусть процедуру празднования, которая всегда была одной и той же.

Лингвист Лука Серианни подчеркивает искусственность («artificiosità») языка бюрократии, которую высмеивал еще Итало Кальвино. Этот «антиязык» по словам писателя не просто не связан с живым общением и с жизнью, но даже ей враждебен [Calvino 1955: 151].

По мнению итальянского лингвиста М. Дардано, в людях прочно укоренилось мнение, что если чиновник будет использовать простой и понятный язык, произойдет нивелирование самой личности пишущего, будет снижена его профессиональная компетентность [Dardano 1986: 300]. Такое намеренное усложнение бюрократического языка, в свою очередь, используется Стефано Бенни для создания комического эффекта.

3.1.2.4. Религиозные тексты

Фрагменты, пародирующие этот стиль встречаются в романе «Баол» в виде религиозных текстов магов Баол, цитаты из них выступают также в роли эпиграфов к главам.

Выделим характерные для стиля религиозной литературы черты: устаревшая лексика с оттенком торжественности, архаически возвышенная тональность речи, модальность несомненности, откуда следует, например, повторение в большинстве приведенных цитат слова «истинный», присутствие императива, в том числе в форме будущего времени и глагольной перефразы типа *andare di*, употребление абсолютного настоящего времени.

Чаще всего такие цитаты имеют форму афоризмов, причем сравнения в них иногда достаточно своеобразные и даже абсурдные. Эта характеристика, а также сниженный контекст, в котором встречаются отрывки из религиозной литературы магов баол, позволяют нам причислить их к разряду пародий.

Se i tempi non chiedono la tua parte migliore Если времена не требуют от тебя лучшего,
 Inventi altri tempi. (Baolian, libro II, vv. 16-17) Придумай другие времена.
 [Benni 2007: 7].

Un baol resta baol fino a cent'anni dopo morto – disse Gratapah- cosi come la pioggia non finisce quando cade.. [там же: 37].	Баол остается магом баол и 100 лет после смерти, – сказал Гратапакс, - точно так же, как и дождь не исчезает, когда пройдет.
Non esiste l'impossibile.	Не существует невозможного. Невозможное не существует.
L'impossibile non esiste [там же: 47].	
La vita è come l'anticamera di un dentista. C'è sempre uno che sta peggio di te [там же: 51].	Жизнь – это приемная дантиста. Всегда есть кто-то, кому хуже, чем тебе.
Il poeta Heshi condensò l'essenza del baol in questi versi: E di notte\ di notte\ ci va di camminar [там же: 57].	Поэт Еси выразил всю суть магов баол в этих стихах: Именно ночью, ночью нам следует гулять.
Incontrarsi e separarsi è il movimento unico e necessario con cui si traccia il nostro passaggio nel vuoto [там же: 58].	Встречаться и расставаться – единственно необходимое движение, с помощью которого мы оставляем след в пустоте.
Bisogna vedere i nemici che si hanno.	Нужно видеть своих врагов.
Non bisogna vedere più nemici di quanti se ne hanno [там же: 83].	Не стоит видеть больше врагов, чем у тебя есть.
Il vero baol non si annoia mai/ tutt'al più si addormenta [там же: 89].	Истинный маг баол никогда не предается скуке, скорее всего он предпочтет заснуть.
Il vero segreto/ è il tuo respiro quando dormi [там же: 111].	Истинный секрет – это твое дыхание, когда ты спишь.
Ogni cento anni due baol saranno nemici,/ Ogni cento anni dovranno combattere, finche/ Uno solo resterà [там же: 117].	Каждые сто лет два мага баол становятся врагами,\ каждые сто лет они должны сражаться,\ пока не останется только один из них.

Эти цитаты приобретают еще более комический характер, когда в конце романа мы узнаем, что магов баол никогда не существовало. Главный герой всегда был мечтой, **игрой** в заурядной жизни его родителей, друзей, любимой женщины. Таким образом, тексты священных книг были частью изначально выдуманного мира, к которому другие персонажи обращались за вдохновением и утешением.

3.1.2.5. Научный стиль

Как и другие писатели-постмодернисты (например, Итало Кальвино, Умберто Эко, Хорхе Луис Борхес) С. Бенни создает параллельную литературную реальность, упоминая или пересказывая несуществующие книги. В сборнике рассказов «Il bar sport» в речь «образованного» завсегдатая бара, посвященную пьянству, автор включает обширную цитату из вымышленного философского спора Шопенгауэра и Гоббса. В попытках вывести точное определение философы используют ряды синонимов («vino o birra, o bevande alcoliche» – «вино, или пиво, или другие алкогольные напитки»), латинские выражения («in re ipsa» – «в самой сущности своей»), синтаксические конструкции с предлогом da и инфинитивом со значением долженствования («tutti gli avventori del bar sono da considerarsi ubriachi» – «всех посетителей бара следует считать пьяными»).

«Schopenhauer, ad esempio, dava questa definizione dell'ubriaco: «Un ubriaco è quella persona che dopo aver bevuto molto vino o birra, o bevande alcoliche, a fine serata vede due baristi dietro il banco». In realtà, è una definizione errata, come ebbe a fargli notare Hobbes. Se ad esempio al balcone del bar servono marito e moglie, cioè due baristi, tutti gli avventori del bar sono da considerarsi ubriachi? Evidentemente no.

<...> La critica di Schopenhauer è molto feroce, certo, ma in re ipsa ineccepibile, almeno fino a questo punto. «Infatti,» critica Schopenhauer, «la teoria del doppio è assurda. Mettiamo il caso che all'inizio, quando il futuro ubriaco inizia a bere, al balcone ci sia solo

Шопенгауэр, например, давал следующее определение пьяному: «Пьяным мы можем назвать человека, который, выпив много вина или пива или же других алкогольных напитков, к концу вечера видит за барной стойкой двух барменов». На самом деле мы не можем признать верной данную точку зрения, как утверждает Гоббс. Если за барной стойкой работают, к примеру, жена с мужем, то есть два бармена, следует ли считать, будто все посетители пьяны? Разумеется, нет.

<...> Конечно, критика у Шопенгауэра жесткая, но в самой сущности дела безукоризненная, по крайней мере, до этого момента.

«На самом деле», – заявляет Шопенгауэр, – «вышеприведенная теория двойственности абсурдна. Представим, что в начале вечера за барной стойкой действительно находится только

marito, e la moglie sia a spazzare il retrobottega. A fine serata l'ubriaco non vedrà marito+ marito: ma due mariti e due mogli, cioè quattro volte il numero iniziale» [Benni 2014: 31-32].

муж, жена тем временем занята в подсобном помещении. Таким образом вечером пьяный увидит не пару муж+ муж, а две пары: муж+ жена и муж+ жена, что означает увеличение числа человек в 4 раза.»

Л. Витгенштейн говорил, что только благодаря контексту у высказывания появляется смысл [Витгенштейн 2003: 450]. Действительно, комический эффект усиливается в несколько раз, когда наше ожидание в конце ученой беседы снова оказывается обманутым: данный философский спор отнюдь не выдержка из научного труда, это всего лишь беседа в баре. Комический эффект достигается благодаря обилию латинских терминов и сложным, продуманным синтаксическим построениям, которые выглядят абсурдно в дружеской беседе за бокалом вина. Впрочем, возможно, немецкие философы беседовали именно таким образом.

3.1.2.6. Объявление

Тексты Стефано Бенни – лоскутное одеяло текстов, принадлежащих к самым разным регистрам речи. В романе «Баол» можно также встретить весьма остроумные пародии на объявления. В первом случае это объявление о пропаже. Писатель использует все штампы, характерные для жанра объявления (пассивные конструкции, номинальный стиль), только вот в данном случае «были потеряны» не домашние питомцы, которые «откликаются на имена Бедропия и Беденек», а родители главного героя.

Misi anche un annuncio sul giornale: «Sono Я даже поместил объявление в газете: «Были stati smarriti due genitori. Indossano: lei un потеряны двое родителей. Одеты: на ней – tailleur vigogna e un cappello con piume di шерстяной костюм и шляпка с пером додо, на dodo, lui un pigiama rigato con ampia нем – полосатая пижама и тапочки в виде scollatura scrotale e pantofole marmottiformi. сурков. Откликаются на имена Бедропия и Rispondono ai nomi di Bedropia e Bedenek. Беденек. Тех, кто имеет какую-либо Chi ne avesse notizie, è pregato...» [Benni информацию, просим...»

2007: 59].

Следующее объявление о побеге наркоманов также пародийно. Эффект заключается во взаимоисключающих условиях. Сбегают токсикоманы, а за поимку дарят весы для взвешивания наркотиков, что придает объявлению характер оксюморона:

Cinquanta tossicomani sono fuggiti dal centro di concentramento statale «Salus». Per ognuno che verrà riconsegnato alla polizia c'è in premio un bilancino pesadroga d'oro [там же: 150].	Пятьдесят токсикоманов сбежали из Государственного концентрационного центра. За каждого наркомана, которого передадут полиции, будет выдана премия: золотые весы для наркотиков.
---	--

3.1.2.7. Язык СМИ и рекламы

Интересные примеры можно привести на имитацию языка СМИ, в частности, языка рекламы. Писатель и литературный критик Бруно Пискедда относит Бенни к «постмодернистам второго поколения» («postmoderni di seconda generazione») [Pischedda 1998: 43-44]. По его словам, их отличительная черта заключается в том, что они выступают против все нарастающей власти масс-медиа, при этом, используют прием деконструкции. В некотором смысле, рождение такого направления спровоцировано многообразием информации самого разного характера, которую ежедневно в огромном количестве получает современный человек.

Интересный пример таких пародий представляют говорящие имена некоторых персонажей. Как мы помним, говорящие имена и фамилии были приемом классицистического театра. У Стефано Бенни имена людей, строящих карьеру в шоу-бизнесе, часто зарифмованы или построены на созвучиях, как если бы это были рекламные слоганы. Таким образом, писатель высмеивает патологическое стремление некоторых к известности: имя должно максимально

легко запоминается и всегда быть на слуху. Такой прием широко используется в СМИ для раскрутки продукта.

Примеры подобных имен: *Reuccio Baluccio* (Реуччио Балуччио); *Mara May* (Мара Мэй); *Lara Belara* (Лара Белара); *Mac Pac* (Мак Пак); *Bonito Bon* (Бонито Бон). Такие имена, безусловно, далеки от принципов вышеупомянутого классического театра, поскольку не имеют совершенно никакого скрытого смысла. Парадоксально, но именно в этом и заключается смысл приема: эти персонажи пусты и безжизненны, как и их имена, это звукоподражание фанфарам, литаврам, шипению напитков, на что хватит фантазии у читателя.

Пародия на рекламные слоганы у Стефано Бенни часто принимает гротескный характер. Несколько страниц в романе «Баол» занимает описание зала забытых VIP-персон, но эпитафии, которых украшают их статуи, больше напоминают еще один последний в их жизни маркетинговый ход: они зарифмованы, включают много примеров разговорной лексики, гиперболу, броские запоминающиеся метафоры.

Roberto de Pasquale	Роберто де Паскуале
era il più sciocco banale e demenziale	был самым банальным и безумным
ma uno assai più sciocco di lui	глупцом
apparve	но появился кто-то еще глупее него
che di colpo lo fece apparir normale	и внезапно превратил его в
così tramontò Roberto de Pasquale.	нормального
[Benni 2007: 105-106]	так закатилась звезда Раберто де Паскуале
Arrigo Barchinaera	Арриго Баркинаэра
il maestro della velina	подмастерье подражания
con la sua voce di vaselina	своим вазелиновым голосом
incantava il farmacista e la maestrina	очаровывал и аптекаря, и молодую
ma venne Giorgio Galeone	учительницу
il maestro del velone	но появился Джорджио Галеоне
quando leggeva del Gerarca le gesta	архимастер подражания
fuoco e fiamme gli uscivan dalla testa	когда он читал героические деяния

e spaventoso era il suo vocione	иерарха
il povero Barchina sembrò una	огонь и пламя вырывались из его
beghina	головы
fu cacciato dalla sera alla mattina	и невероятным был его голосище
ora solo e malato su una panchina	и бедный Баркина казался ханжой
legge le istruzioni della Coramina	сейчас одинокий и больной на
[там же: 107].	скамейке запасных
	читает инструкции от Корамина ⁴⁸

Еще один интересный пример интерпретации рекламного слогана как абсурдного афоризма, по аналогии с известным высказываем Коко Шанель «Мода меняется, стиль остается»:

I direttori passano, i ficus restano [там же: 86]. Директора сменяются, фикусы остаются.

3.2. Выдуманные языки в произведениях С. Бенни

Об истории развития идеи создания искусственного языка для международного общения, а также о традиции вписывать выдуманный язык в художественный текст мы подробно говорили в 1 главе. Однако, нам представляется уместным в начале этой главы представить культурный контекст, который был наиболее близок С. Бенни как итальянскому писателю.

Мечты о создании универсального искусственного языка находили в Италии как сторонников, так и противников. Итальянский поэт и философ Джакомо Леопарди (Giacomo Leopardi, 1798-1837) отзывался о подобных идеях крайне негативно. Нужно сказать, что Дж. Леопарди много занимался также литературными переводами, был очарован многообразием и уникальностью языков, утверждая в частности, что перевод должен быть не идентичным оригиналу, а только схож с ним, поскольку у каждого языка есть свой неповторимый способ выражения. Вполне естественно, что для Дж. Леопарди появление единого языка означало бы катастрофу, такой язык был бы «самым рабским, бедным, стыдливым, однообразным, унифицированным, убогим и уродливым языком, неприспособленным к любому проявлению красоты, самый непригодный к проявлению воображения»⁴⁹, оказался бы лишь бледной тенью [Leopardi 1967].

В свою очередь лингвист Бруно Мильорини (Bruno Migliorini 1896- 1975) в работе «Manuale di Esperanto in dieci lezioni con due vocabolarietti» 1923 года пишет о парадоксальной естественности искусственных языков. Он приводит такой пример: ходить босиком естественно, но камни ранят наши ступни, и самое простое решение проблемы – это изобрести обувь. Искусственны также и дороги, мосты, поезда и автомобили, то есть вся наша цивилизация. Но что же с языком? Б. Мильорини предлагает читателю обратиться к наследию знаменитых итальянских поэтов Л. Ариосто и Т. Тассо, для которых «истинным

⁴⁹ «la più schiava, povera, timida, monotona, uniforme, arida e brutta lingua, la più incapace di qualsivoglia genere di bellezza, la più impropria all'immaginazione»

языком был только язык народный»⁵⁰. Именно они сделали «народный язык» языком поэзии. Иными словами любое вмешательство в естественных ход развития языка можно считать искусственным, даже с художественной целью. В заключении Б. Мильорини приходит к выводу, что «le lingue artificiali meglio costruirle un po' più artificiali delle nostre lingue culturali»⁵¹ [Migliorini 1923: 10].

Роман-бестиарий «Страналандия» дает нам прекрасную возможность изучить модель создания нового языка на базе итальянского. В литературе контекстом создания выдуманных языков нередко становится жанр травелога, ведь описывая обнаруженную неизвестную до сих пор землю, естественно представить новый необычный язык, на котором там говорят.

По сюжету романа два ученых - биолога Кумбертус и Люпус, после страшного шторма оказавшиеся на таинственном острове, составляют описание местного языка, который называется «страналандезе» (*stranalandese*). Также по имени единственного аборигена Освальдо назван второй язык острова – «освальдесе» (*osvaldese*). Само наличие у него собственного языка в таких неблагоприятных с точки зрения коммуникации условиях сразу же создает комический эффект: общаться ему на этом языке совершенно не с кем.

Страналандезе появляется в первой же главе романа, когда мы знакомимся с Освальдо. Интересно, что исследователи указывают на внутреннюю логику языка как на основной определяющий фактор. Так, одиночество аборигена на острове Страналандия играет важнейшую роль для становления его языка. Освальдо в буквальном смысле сам для себя становится мерой всех вещей: «освальдо» – это единственная единица измерения в его мире.

Oswaldo è alto un osvaldo, un albero è alto tre osvaldi, il mare è profondo all'incirca dieci osvaldi [Benni 1989: 10].

Освальдо ростом в один освальдо, высота дерева – три освальда, глубина моря – примерно десять освальдов.

⁵⁰ «così vera lingua era solo la lingua popolare»

⁵¹ «искусственные языки нужно создавать немного более искусственными, чем наши языки культуры»

Ho preso un pesce che era almeno due osvaldi [там же].	Я поймал рыбу весом, по крайней мере, два освальда.
Ieri c'erano almeno venti osvaldi all'ombra [там же].	Вчера было, по крайней мере, двадцать освальдов в тени.
L'animale più veloce di Stranalandia è il maiale volante che può fare sessanta osvaldi all'ora [там же].	Самое быстрое животное в Страналандии – это летающая свинья, которая может летать со скоростью шестьдесят освальдов в час.
Il prontosauro...misura sette osvaldi di lunghezza [там же: 15].	Длина аллозавра семь освальдов.
Il birone. Animale dal collo lungissimo (anche 50 osvaldi!)... [там же: 55].	Бироне. Животное с длиннейшей шеей (около 50 освальдов!)...
La balenina rossa – la più piccola balena del mondo. Misura appena un microsaldo (sette centimetri).. [там же: 63].	Красный китенок – самый маленький кит в мире. Его длина едва достигает микроосвальда (семь сантиметров).

Таким образом, имя собственное успешно заменяет меры длины, веса, температуру и так далее. Являясь единственным жителем на острове, Освальдо ассоциирует свое имя с обозначением людей вообще: «Мамма миа, ну и толпа была сегодня утром на пляже!»⁵² [там же]. Кроме того, имя Освальдо участвует в создании некоторых понятий в страналандезе:

osvaldo – amico (освальдо – друг)

nosvaldo – nemico (no+ osvaldo – враг)

chisvaldo – un tipo poco chiaro (chi+ osvaldo – незнакомец)

С именем единственного жителя связаны также имена собственные: прежде всего богов-создателей мира (а остров Страналандия – это некий земной рай, созданный первым) по легендам звали *Pancatantrosvaldo* и *Somadevosvalda*. Первое имя отсылает читателя к Панчатантре (на ит. *Pancatantra*), памятнику прозы на санскрите. *Somadevosvalda* происходит от имени кашмирского поэта XI века, также творившего на санскрите – Сомадева

⁵² «Mamma mia, che osvaldo c'era stamattina in spiaggia!»

(на ит. *Somadeva*). Таким способом С. Бенни придает именам богов налет древности и экзотичности.

Трех первых обитателей Страналандии и, соответственно, первых людей вообще, в романе зовут *Unvaldo*, *Duvaldo* и *Trivaldo* (*uno* + *Osvaldo*, *due* + *Osvaldo*, *tre* + *Osvaldo*). Дочь Освальдо и сирены Марии зовут – *Mariovalda* (*Maria* + *Osvaldo*).

На острове Страналандия существуют всего два языка: страналандезе, официальный язык, который Освальдо использует исключительно для монологов, и язык жестов для общения с животными, собственно, освальлезе. Местный язык глухонемых состоит из различных комбинаций пальцев и носа (составители рекомендуют коротко постричь ногти и приводят подробную азбуку в иллюстрациях) [там же: 30-31].

Нас в большей степени интересует структура «страналандезе», который базируется на итальянском языке и, в некоторых случаях, на английском.

В процессе создания языка острова Страналандия Бенни не отошел от своих излюбленных приемов. Одним из них является расчленение словоформы с дальнейшим шутливым обыгрыванием получившихся частей. Этот прием называют также шутливой этимологией, его часто используют в анекдотах. Немало примеров такой этимологии приводит Б. Ю. Норман в книге «Язык: знакомый незнакомец» [Норман 1987] (графин – муж графини, фаталистка – невеста и так далее).

В страналандезе глагол *avere* (иметь, обладать) имеет следующую парадигму:

O (stupore) – О (удивление)

Ahi (dolore) – Ай (боль)

Aha (risata) – Аха (смех)

Amo (con una mano sul cuore) – Люблю (с рукой у сердца)

A te (con un pernacchio) – Тебе (неприличный жест рукой)

Ah, no! (indignato) – Ах, нет! (с негодованием) [Benni 1989: 77].

Комическое заключается в том, что обыгрываются глагольные формы и окончания итальянского языка, которые по звучанию совпадают с междометиями («о» – удивление, «ай» – боль, «аха» – смех), с другой глагольной формой («ато» – я тебя люблю) или со словосочетанием («а те» – тебе).

В парадигме глагола *essere* (быть, являться) также есть пример такой языковой игры: форма на 2 лицо множественного числа (в итальянском – *siete*) в освальдесе соответствует – *ho sete* (в переводе – «хочу пить»), а 3 лицо множественного числа (в итальянском – *sono*) – *ho sonno* («хочу спать»). Форма на 1 лицо единственного числа представляет собой омоним итальянского слова «кость» – *osso*, а форма 1 лица множественного числа, возможно, отсылает к глаголу «дерзать, осмеливаться» (*osare*) – *ossiamo* [там же].

Еще один способ формирования авторских неологизмов – контаминация (или «*parola macedonia*»). Это сращение в одно новообразование слов, близких по строению, звучанию или значению (от лат. *contaminatio* смешение). В освальдесе по этому принципу образованы названия дней недели. По словам Освальдо, он не использует конкретное слово для каждого дня недели, все зависит от того, что в этот день произойдет, именно на этом и основывается языковая игра. Названия дней недели на итальянском соединяются как с существительными, так и с глаголами, а вторник обыгрывается с именем собственным. Стефано Бенни очень часто дает непосредственно в тексте объяснения неологизмов, в данном случае это обусловлено жанром романа – псевдонаучное описание фантастической страны.

Luvedì	Giorno in cui Osvaldo raccoglie l'uva	Lunedì + uva – понедельник +
Lucidì	<i>День, в который Освальд собирает виноград.</i>	виноград.
	<i>Lucidare il pavimento di casa.</i>	Lunedì + lucidare – понедельник+
	<i>Начистить полы в доме.</i>	натирать, чистить.
Mariedì	<i>Passeggiata con Maria Delfina.</i>	Martedì + Maria – вторник +
	<i>Прогулка с Марией Дельфиной.</i>	Мария.

Mermedi	Osvaldo fa le marmellate.	Martedì + marmellata – среда+
Merdedì	<i>Освальдо варит джем.</i>	джем.
	Brutto tempo, giorno di depressione.	Martedì + merda – среда+дерьмо.
	<i>Плохой, депрессивный день.</i>	
Giochedì	Giorno da poker con Lupus, Kumbertus e Biro.	Giovedì + giocare – четверг + играть.
	<i>День покера с Люпусом, Кумбетусом и Биро.</i>	
Vermedi	Alla ricerca di vermini per la pesca.	Venerdì + verme –
Volpedì	<i>В поиске червей для рыбалки.</i>	пятница+червяк.
	Vista una volpe sulla collina.	Venerdì + volpe – пятница +
	<i>На холме видели лису.</i>	лисица.
Sarago	Tutto il giorno a pescare.	Sabato + sarago – суббота +
Sambato	<i>Весь день на рыбалке.</i>	большой морской карась.
	Suonato tutto il giorno il samba.	Sabato + samba – суббота + самба.
	<i>Весь день исполняем самбу.</i>	
Domanica	Giorno di riposo in cui si rimanda tutto a domani.	Domenica + domani – воскресенье + завтра.
Doremica	<i>День отдыха, все откладываем на завтра.</i>	Domenica + do re mi – воскресенье + ноты до ре ми.
	Ancora musica tutto il giorno.	
	<i>И снова музыка целый день.</i>	
	[там же].	

По этому же принципу образованы названия времен года:

Primavera – primavera (весна) + pera (груша): огромный вулкан на острове из-за своей характерной формы называется Дедушка Груша (Nonnopera). Его пробуждение от зимней спячки и символизирует начало весны;

Pestate – estate (лето) + pestata (топтание): все, кто заходит к Освальдо, наносят песок и затаптывают весь пол;

Autunno – autunno (осень) + tonno (тунец): это время года, которое Освальдо не любит, потому что рыбачить нельзя из-за штормов и приходится

есть консервированного тунца (еще один пример абсурда, откуда на острове мог взяться консервированный тунец?);

Infermo – inverno (зима) + inferno (ад)\fermo (неподвижный): у Освальда грипп [там же: 78].

Мы можем видеть, как тесно освальдесе связан с реалиями острова Страналандия, обладая своей индивидуальной логикой, отражая миропонимания единственного жителя, его пристрастия, страхи.

Числительные в страналандесе являются звуковым переосмыслением английских и строятся по модели римских числительных. Приведем пример: uank – 1, uank uank – 2, uank uank uank – 3, suank – 4, suank uank – 5 («uank» от английского «one»). Впрочем, и здесь Бенни вводит элемент абсурда: 100 на страналандесе будет «повторить «один» сто раз», а 1000 – «один и свист» [там же].

Кумбертус и Люпус приводят также небольшой словарик страналандесе, в котором выстраивается крайне алогичная система антонимов:

bogo – brutto (некрасивый);

banzo – bello (красивый);

bogo – molto (много);

banzo – poco (мало).

Значительное количество неологизмов обозначают названия морских обитателей как основной пищи Освальдо:

abagiura	medusa (медуза)	итальянизированное слово «abatjour», французского происхождения. Такого рода неологизм можно считать метафорой, поскольку он указывает на сходство по форме.
croccacrosta	aragosta (омар)	неологизм намекает на прочный панцирь омара – «crosta croccante» - «хрустящая корочка».
zamparon	astice (лобстер)	неологизм отсылает к огромным клешням лобстера – «zampa» – «лапа».
morbillola	triglia (треска)	«morbillo» – корь, отсылка к внешнему виду рыбы, на

чешуе которой есть яркие пятна.
 madamazanna murena (мурена) Соединение по принципу контаминации лексем «madam»+ «ammazzare» - аллюзия на острые зубы мурены.
 [там же].

Некоторые название образованы по ассоциативному принципу с повторением лексемы, возможно, с целью усиления значения:

mani-mani (руки-руки) – *polipo* (осьминог) – указание на многорукость осьминога;

maro-maro (*maro* – военный моряк, но возможно, это просто шутливая рифмовка с концом слова «*calamaro*») – *calamaro* (кальмар);

manimari - manimari – *antipastino di pesce* (рыбное ассорти как закуска).

В страналандезе есть также свои пословицы и поговорки, а также устойчивые выражения:

Il cantango è molto romantico e si innamora almeno sei volte per notte, ma ahimè, all'apparire dell'alba sparisce, lasciando la ballerina sola come un'oca [там же: 27]. Собатанго (собака, танцующая танго) очень романтичен и влюбляется, по меньшей мере, шесть раз за ночь, но, о горе, с рассветом он исчезает, оставив свою партнершу одну, как гусыню.

A Stranalandia è impossibile usare l'espressione «*stupido come una gallina*». Le galline di quest'isola sono infatti molto intelligenti e colte [там же: 39]. В Страналандии невозможно употребить выражение «*глупый как курица*». Дело в том, что курицы на этом острове очень умны и образованны.

..esso è fatto di molti gesti, ma la base di tutto sono le dita nel naso. Per questo su Stranalandia «*non metterti le dita del naso*» vuole dire «*stai zitto*» [там же: 31]. ...он (язык) состоит из жестов, но в основе всего комбинации пальцев в носу. Поэтому на острове Страналандия выражение «*не суй в нос пальцы*» означает «*молчи*».

Такого рода устойчивые выражения дают нам представление о языковой картине мира, так как их появление в языке связано с уникальными реалиями абсурдного, фантастического мира Страналандии.

Роль своеобразного барометра на острове исполняют птицы [там же: 55]. Именно их поведение, предсказывающее погоду, стало причиной

возникновения стихотворных примет, язык которых напоминает звучание южных итальянских диалектов (окончание - u).

Страналандезе	Вариант на итальянском	Перевод
Bironi ghigno mestu S'apprista timpestu.	Se il birone ha l'aria mesta: è in arrivo la tempesta.	Если у бироне грустный вид, ждать бури.
Si Bironi bogo snasizza S'apprista schiarizza.	Se il birone nel naso ha le dita / sta arrivando la schiarita.	Если у бироне пальцы в носу, ждать ясной погоды.
Bironi ahi cappellu Oye bruscu oye bellu.	Se il birone mette il cappello / o fa brutto o fa bello.	Если бироне надевает шляпу, то непонятно, чего ждать.
Si bironi cri cartullinas Autonno s'appristinas.	Se il birone scrive la cartolina / l'autunno si avvicina.	Если бироне пишет открытку, скоро осень.

Кроме страналандезе, в других произведениях Стефано Бенни также встречаются фрагменты искусственных языков, например, марсианский язык в рассказе «Влюбленный марсианин» («Il marziano innamorato») из сборника «Бар под морем» 1987 года («Il bar sotto il mare»). По сюжету инопланетянин прилетел на Землю в поисках подарка для своей возлюбленной, поскольку на их родной планете произрастают только тронды и кваццы (il Trond и il Quazz), из них же изготавливаются все предметы. Соответственно в языке этой планеты существуют слова-производные от этих двух основных понятий:

- testa lievemente **trondoide** [Benni 2000: 66] – trond+oide. - *oide* – итальянский суффикс греческого происхождения со значением «похожей формы» («dalla forma simile»). Используется для образования прилагательных. В большинстве случаев слова с таким суффиксом принадлежат к специальной, научной лексике – antropoide, alcaloide [Grossman 2004: 263, 396].

- delizioso corpicino **trondeggiate**, una scritta *trondeggiate* [там же: 66, 68] – trond+eggi+ante. Сочетание этих двух суффиксов очень продуктивно (arabeggiate, dialettaleggiante). Возможно С. Бенни взял в качестве основы итальянское прилагательное *tondeggiate* – закругленный, округлый.

В рассказе так же встречается слово *lazigàr*. По контексту легко догадаться, что это глагол «плакать». Словарь диалектизмов подтверждает, что

в регионе Венето используется глагол *zigàr* именно в этом значении⁵³. Можно также предположить, первый слог этого глагола заимствован от слова «*lascìma*» (ит. «слеза»). Кроме того, в рассказе появляются два производных слова: *il lazigàto* (наплаканное) и *il lazighenzeinzein* (хныканье\рыдание).

Для понимания второго примера следует пояснить, что на этой планете живут роботоподобные существа, которые «плачут» ценнейшим маслом и при его недостатке могут легко погибнуть.

Ma avvenne che una notte, mentre <...> Но однажды ночью, когда мы <...> guardavamo le mille stelle dell'Universo, lei si любовались на тысячи звезд Вселенной, strinse a me e cominciò a *lazigàr* [Benni 2000: она прижалась ко мне и *расплакалась*. 66].

Così io la consolavo e cercavo di rimetterle nel Так я её успокаивал и пытался как мог serbatoio tutto il lazigàto che potevo, ma lei собрать в бак все наплаканное, но она не continuava il suo *lazighenzeinzein* e io non прекращала *рыдания* и я не знал уже, что sarevo più cosa fare [там же: 67]. делать.

Есть в рассказе и несколько примером редких неологизмов *ex nihilo*. В условиях художественного перевода будет необходимо придумать им аналогию на русском языке или же калькировать неологизмы (например, гулять грунка об грунку). В некоторых случаях нам кажется возможным трактовать их как неочевидные звукоподражания.

Io l'amo, e passeggiare con lei *grunka nella* Я люблю её, и гулять с ней *рука об руку* по *grunka* per i sentieri del pianeta è la mia unica тропинкам нашей планеты – моя gioia [там же]. единственная радость.

Vedo subito una cosa che potrebbe essere una Я тут же увидел предмет, который мог бы femmina, una cosa con molti nasi e un uomo быть существом женского пола, предмет со che li tira su e giù, il che da noi vuole dire множеством носов, и мужчину, который *gibolain*, accoppiarsi [там же: 69-70]. крутил их вверх и вниз, на нашем языке это называется *джиболать*, заниматься любовью.

- «*Szur*» dico io [там же: 72].

– «*Сцип*», – сказал я.

⁵³ Dialettando. com // <http://www.dialettando.com/dizionario/detail.lasso?id=5568>

Еще один пример, уже звукоподражания, – фраза, с которой марсианин обращается к первому встреченному им землянину: «*Zukunnuk dastrunavi baghazzaz minkemullu mekkanikuz!*» [там же: 64]. Этот бессмысленный на первый взгляд поток звуков, передающий фантастическую речь инопланетной цивилизации, при внимательном рассмотрении включает измененные итальянские и диалектальные слова. Кроме относительно очевидных «astronave» («dastrunavi») и «meccanico» («mekkanikuz»), можно предположить, например, что «minkemullu» восходит к «minchia molle», сицилийскому ругательству. Многократное употребление «u» вновь отсылает нас к южным итальянским диалектам.

Стефано Бенни часто использует диалектные слова при создании неологизмов, поскольку диалектизмы изначально несут ярко выраженную эмоциональную окраску. Писатель далеко не первый обратил внимание на выразительный потенциал диалектов. Отдельную и весьма интересную тему для исследования представляют собой выдуманные языки, созданные как раз на базе итальянского языка и диалектов. Например, «Italiano moderno\ Lingua de Nazioni» – проект универсального языка 1931 года Анджело Фаччиоли, который взял за основу венецианский диалект. По мнению Фаччиоли, лучший язык – это язык, который находится в гармонии с законами искусства и логики, творение человеческого разума и души, язык простой и живой. Венецианский диалект характеризуется практически полным упразднением артикля, отсутствием удвоений, легкостью произношения. Кроме того, в данном языке нет *passato remoto*, самого неправильного и сложного времени итальянских глаголов («*il più irregolare e difficile tempo dei verbi italiani*») [Albani, Buonarotti 2011: 11].

Возвращаясь к классификации ВЯ П. Альбани и Б. Буонаротти, мы можем констатировать, что языки Стефано Бенни не являются сакральными, поскольку используются автором для описания вымышленного мира литературного произведения. Все изобразительные средства, использованные

при создании выдуманных языков в произведениях С. Бенни, направлены, в первую очередь, на создание комического эффекта. В данном случае фонетика остается итальянской, авторская языковая игра основана как раз на созвучии естественным формам с наполнением неожиданным значением.

Алессандро Баузани писал о неудовольствии многих лингвистов относительно выдуманных языков: «изобретение языков кажется издевательским подражанием естественным историческим языковым процессам и будет изучаться только в рамках языковых аномалий»⁵⁴ [Bausani 1974: 12].

Выдуманные языки в контексте художественного произведения являются важнейшим стилистическим компонентом, а лингвистам предоставляют уникальную возможность рассмотреть потенциал исходного языка, поскольку нередко неологизмы образуются по конкретным словообразовательным моделям. Так выдуманные языки Стефано Бенни дают нам представление о семантике и словообразовательном потенциале итальянского языка.

В рамках разговора о выдуманных языках можно упомянуть еще один рассказ Стефано Бенни из сборника «Бар под морем».

В 30-х годах прошлого столетия академик Л.В. Щерба на одной из вводных лекции к университетскому курсу о языкознании привел в качестве примера фразу, которая стала знаменитой: «Глокая куздра штеко кудланула бокра и курдячит бокрёнка». Целью Л.В. Щербы было показать, что морфология слова изначально содержит в себе некие семантические значения.

Рассказ С. Бенни практически полностью написан на выдуманном языке. Структура повествования напоминает сказочную, что помогает читателю в расшифровке значения слов (узнаваемая завязка, знакомство с героями и т.д.): с первого предложения становится понятно, что «un oshammi shammi» – это некое существо, которое живет в избушке, домике – «in una wesesheshammi», на вершине холма, горы – «in cima a una wooba». К герою приходит второй

⁵⁴ «l'invenzione linguistica sembrerà uno scimmiettamento artificiale di certi fenomeni della storia naturale delle lingue, e sarà studiabile linguisticamente solo come «abnormita» del fenomeno linguistico»

персонаж, «un oogoro», который хочет забрать себе «la shammizé» – по-видимому, очень ценный объект. «L’oshammi shammi» соглашается, но ставит условия, что тот должен сам её найти. «L’oogoro» по ошибке забирает предмет под названием «una woolanda» и совершенно счастливый отправляется домой. Морфология также помогает в определении грамматической принадлежности слова (артикли и окончания).

Начало рассказа «Shimizé»:

«C’era un oshammi shammi che viveva in una weseshammi in cima a una wooba. Venne una notte un oogoro e disse al Toshammi shammi:

— Shimì non voglio né la tua corona né il tuo bastone, voglio la tua shammizé.

— De shimite dee — rise l’oshammi shammi — cerca pure. Se vedi qua nella weseshe la mia shammizé, prendila pure» [Benni 2000: 129].

Интересно, что в двух рассказах («Il marziano innamorato» и «Shimizé») С. Бенни использует один и тот же прием: в оба выдуманных языка он добавляет устойчивые выражения, тем самым делая его более живым, настоящим, но одновременно добавляя тексту черты пародии. «Марсианский язык», о котором мы говорили выше, имеет очень мало средств выразительности, жителям каменной планеты не с чем сравнивать, кроме как с трондами и кваццами. Так рождаются комплименты и ругательства с идентичными элементами, что создает комический эффект: «*sei buono come un trond*» и «*sei carogna come un trond*» [там же: 67].

В рассказе «Shimizé» мы наблюдаем ту же самую ситуацию на примере следующей пары сравнений «хитрый – глупый»: «*Sei furbo come il tsezehé*» и «*sei stupido come uno tsezehé*» [там же: 129-130].

В качестве заключения к разделу о выдуманных языках приведем слова А. Баузани, много писавшего о феномене искусственных языков. По его мнению

1) языкотворчество можно с уверенностью охарактеризовать как нормальный и распространенный феномен, который проявляется на всех уровнях языка и может ограничиваться как несколькими словами, так и целиком разработанной грамматической системой;

2) изучение выдуманных языков не ограничивается рамками одной только лингвистики, но затрагивает психологию, социологию, этнологию и этику, поэтому в подобного рода исследовании необходимо применять смешанный подход [Vausani 1974: 49].

Выдуманные языки в романах и рассказах С. Бенни продолжают традицию фантастических романов-приключений, литературы абсурда и литературы постмодернизма, дают читателю представление о языковой картине мира художественного произведения, демонстрируют богатство фантазии автора, его мастерство в словообразовании, создают сильнейший эстетический эффект.

Выводы по 3 главе

1. Прием пастиша, несомненно, играет ключевую роль в эстетике и стилистике произведений Стефано Бенни, в чьем творчестве развиваются традиции постмодернистской литературы, что ставит его в один ряд с такими современными писателями, как Итало Кальвино, Джанни Челати, Даниеле Бенати, Даниэль Пеннак.

2. Употребление элементов формального и неформального регистров речи, введение в повествования жаргонизмов, возвышенной лексики, подражание специальным языкам и столкновение между собой всех перечисленных элементов создает разнородный, но все же единый текст.

3. При помощи различных сочетаний этих элементов С. Бенни пародирует как формальные, так и неформальные регистры речи: стили литературных жанров, бюрократический стиль, научные и религиозные тексты, объявления, язык СМИ и рекламы.

4. Системное использование элементов языковой игры разного уровня проявляется также в создании выдуманных языков как части выдуманной реальности.

3. Главная роль в создании стилизации и выдуманных языков принадлежит авторскому словообразованию: языковой игре на морфемном уровне, обыгрыванием частей словоформ. Наиболее частотны у Бенни неологизмы, образованные по принципу контаминации, поскольку это дает возможность соединять несочетаемое, сообщить новому слову черты абсурда, оксюморона, гиперболы. Кроме того, писатель требует от своего читателя определенной степени образованности, активно используя словообразовательные ресурсы латыни и древнегреческого.

Заключение

Игровое начало есть неотъемлемое свойство человеческого сознания, игра занимает важное место, в процессе социального и духовного формирования личности. Языковая игра раскрывает потенциальное многообразие любого языка, его форм и заложенных в него смыслов.

Эволюционные потенции итальянского языка мы рассмотрели на материале творчества Стефано Бенни. Наличие текстов с таким уровнем языковой игры позволяет сделать вывод о том, что итальянский язык динамично развивается, представляет собой гибкую морфологическую систему, обладает активным словообразовательным потенциалом, широкими возможностями экспрессивизации через синтаксические построения.

Во вторую очередь языковая игра в рассматриваемых текстах нас интересовала как авторский художественный стиль данного писателя, мы попытались классифицировать используемые им приемы языковой игры и выявить предпочтения.

Языковая игра в его текстах находит выражения на всех уровнях: фонетики, графики, лексики, морфологии и синтаксиса. Уровень лексики в выбранных нами произведениях оказывается наиболее продуктивным для исследования, но в то же самое время, в рамках конкретного текста, нередко оказывается связанным со стилистическим уровнем. Каждый уровень характеризуется набором излюбленных приемов. Например, на уровне синтаксиса С. Бенни тяготеет к перечислению и параллелизму.

С. Бенни также любит обыгрывать многозначность слов, создавая большое количество каламбуров и раскрывая тем самым игровой потенциал итальянского языка.

Особое внимание в рамках данного исследования мы уделили проблеме роли авторского окказионализма как составной части языковой игры и как особой единице, изначально отличающейся высокой степенью стилистической

окраски. Такого рода словообразования очень сложны для перевода, поскольку автор использует словообразовательные ресурсы не только родного языка, но так же и греческого, латинского, французского. Нередко материалом для словотворчества становятся и диалектизмы, позволяющие придать окказионализму дополнительную эмоциональную окраску. Намеренные ошибки, соединение итальянской основы и латинского\греческого суффикса создает сильнейший комический и выразительный эффект.

Одним из наиболее продуктивных приемов образования окказионализмов является контаминация, то есть словоналожение, которое позволяет выявить некий третий дополнительный смысл из смыслов двух задействованных лексем. В ходе исследования был сделан вывод о том, что нередко ЯИ в произведениях С. Бенни формирует единую многоуровневую систему, комбинацию приемов, реализованных на различных языковых уровнях.

Особый интерес для изучения представляют выдуманные языки С. Бенни. Проблема создания искусственного языка давно занимает человека. Постепенно от философского понимания высокого предназначения таких языков (международное общение, упрощение процесса коммуникации) происходит переход к игровому восприятию языкотворчества. Таким образом, выдуманный язык становится частью литературного произведения, добавляя, с одной стороны, достоверности, а с другой позволяя автору не ограничивать свою фантазию. Такого рода языки может отличать разная степень проработанности. Языки С. Бенни реализованы, прежде всего, на уровне фонетики (звукоподражание) и лексики, созданы в пародийном ключе.

В современной лингвистической традиции языковая игра рассматривается как отклонения от нормы, расширение границ языка с целью достижения определенного эстетического эффекта. В произведениях Бенни игра слов представляет собой творческое нарушение границ языка, деформацию языка, которая позволяет ему исказить, изображаемую реальность для того, чтобы обратить внимание читателя на определенные моменты.

С. Бенни известен в Италии как имеющий свою политическую и гражданскую позицию писатель, чьи романы отличает сложный, наполненный литературными аллюзиями язык (*bennilingua*). Важнейшую роль в формировании эстетики текстов С. Бенни играет прием пастиша, то есть комбинации приемов и штампов, изначально свойственных различным литературным направлениям. В качестве основных стилистических доминант творчества этого писателя можно выделить комическое и фантастическое.

Вслед за Итало Кальвино и Умберто Эко Стефано Бенни продолжает смешение так называемой серьезной литературы и массовой культуры, эрозию жанров. Современное кино с его приемами привлечения внимания зрителя, все многообразие современной музыки получили возможность влиять на литературу. Так старые, классические сюжеты трансформируются и получают новую жизнь. Во многом такое смешение привело к тому, что границы между трагическим и комическим стали практически неуловимыми. Читатель уже готов заплакать, когда его заставляют улыбнуться, а потом внезапно замечает, что его отвлекли от самого главного, грустного, печального смешной историей-вставкой.

У Бенни можно найти пародию практически на любой жанр: любовный роман, фильм-хоррор, детективный рассказ, сказку, античный эпос. Но игра в самом широком смысле заключается не столько в каждой конкретной пародии на уровне лексики или синтаксиса или обыгрывании имен. Писателям постмодернизма нередко ставят в вину игру ради игры, развлечение ради самого процесса. Бенни никогда не играет просто так. В его работах оживает многоликий постоянно изменчивый мир наших дней, в котором разделение на черное и белое, комическое и трагическое было бы чудовищным и несправедливым упрощением.

Художественное пространство книг Стефано Бенни можно сравнить с эффектом от быстрого переключения телевизионных каналов: стилистическое многоголосье, шум взрыва и популярная музыка, новостной выпуск и ток-шоу,

одно слово обрывается на середине и его концом становится уже другое. Тексты Бенни можно было бы также сравнить и с лентами социальных сетей, в которых причудливо чередуются афоризмы, рецепты, анекдоты, стихи и реклама.

Автор раздвигает границы канонического использования языка, что требует определенной работы от его италоязычного читателя и делает его тексты очень сложными для перевода.

Библиография

Материал исследования

1. Benni St., Achille piè veloce. Milano, Feltrinelli, 2005.
2. Benni St., Baol. Una tranquilla notte del regime. Milano, Feltrinelli, 2007.
3. Benni St., Bar sport 2000. Milano, Feltrinelli, 1999.
4. Benni St., Bar sport. Milano, Feltrinelli, 2014.
1. Benni St., Cari mostri. Milano, Feltrinelli, 2015.
2. Benni St., Il bar sotto il mare. Milano, Feltrinelli, 2000.
3. Benni St., L'ultima lacrima. Milano, Feltrinelli, 1996.
4. Benni St., Stranalandia. Milano, Feltrinelli, 1989.

Источники на русском языке

5. Алаторцева, С.И. Проблемы неологии и русская неография Текст. : дис. докт. филол. наук. СПб., 1998.
6. Антюфеева Ю.Н. Английские новообразования в развитии: потенциальное слово, окказионализм, неологизм: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тула, 2004.
7. Апресян Ю. Д. Языковые аномалии: типы и функции // Res Philologica. – М., 1990. – С. 50-51.
8. Аристотель. Риторика // Античные риторики / Собр. текстов, коммент. и общ. ред. А.А. Тахо-Годи. Пер. Н. Платоновой. М., 1978.
9. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декорирования). Л., 1981.
10. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999.
11. Арутюнова Н.Д. Ненормативные явления и язык // Язык и логическая теория. – М., 1987.
12. Арутюнова Н.Д. Проблемы морфологии и словообразования: (на

- материале испанского языка). – М.: Языки славянских культур, 2007.
13. Астафьев А. Ю. Художественные функции окказионализмов : на материале поэм В.В. Маяковского: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. – Москва, 2007.
 14. Ахманова, О.С., Бокарев, Е.А. Международный вспомогательный язык как лингвистическая проблема / О.С. Ахманова, Е.А. Бокарев // Вопросы языкознания, 1956, № 6, С. 65-78.
 15. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990.
 16. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.
 17. Бергсон А. Смех. – М.: Искусство, 1992.
 18. Береговская Э.М. Экспрессивный синтаксис. Смоленск, 1984.
 19. Болдарева Е.Ф. языковая игра как форма выражения эмоций: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.Ф. Болдарева. – Волгоград, 2002. – 18 с.
 20. Бондаренко И.В. Исследование метафоры на семантическом и когнитивном уровнях // Проблемы семантики и прагматики. Калининград, 1996. С. 7-13.
 21. Виноградов В.В. Гоголь и натуральная школа. – Л.: Образование, 1925.
 22. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Л., 1980.
 23. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
 24. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М. : Изд-во ин-та общего среднего образования РАО, 2001.
 25. Винокур Г.О. Культура языка/ Предисловие Л.П. Крысина. Изд. 3-е, доп. – М.: 2006.
 26. Витгенштейн Л. О достоверности // Вопросы философии. – 1991. – № 2. С. 67-120.
 27. Витгенштейн Философские работы. Часть 1. 1994.
 28. Влахов С.И., Флорин С.К. Непереводимое в переводе. М.:

- Международные отношения, 1980.
29. Войнова Л. А., Жуков В. П., Молотков А. И., Фёдоров А. И. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А. И. Молоткова. — Издание 6-е, испр. и доп. — М.: Русский язык, 2001.
30. Габинская О.А. О понятии новизны лексической единицы в ономасиологическом исследовании // Закономерности словопроизводственного процесса в ономасиологическом аспекте. — Курск, 1980.
31. Габинская О.О. Типология причин словотворчества. Воронеж, 1981.
32. Гадамер Х. Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. — М.: Прогресс, 1988.
33. Гак В.Г. Языковые преобразования : монография / В.Г. Гак. — Москва : Языки русской культуры, 1998.
34. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.
35. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
36. Гацалова Л.Б. Неология в современной лингвистике. Владикавказ, 2005
37. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка. Учпедгиз, М., 1955
38. Голанова Е.И. Производное слово как номинативная и структурная единица // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1978.
39. Горшков А.И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика: учеб. для педагогических вузов. — М.: АСТ: Астрель, 2006.
40. Григорьев, В.П. О некоторых вопросах интерлингвистики / В.П. Григорьев // Вопросы языкознания, 1966, № 1, С. 37-46.
41. Гридина Т. А. Языковая игра как лингвокреативная деятельность / Т. А. Гридина // Язык. Система. Личность. Языковая игра как

- лингвокреативная деятельность. Формирование языковой личности в онтогенезе. – Екатеринбург, 2002.
42. Данилевская И.В. Стилиевые функции речевых разновидностей // СЭСРЯ. М., 2003.
43. Дуличенко А.Д. История интерлингвистики: Учебное пособие. М., 2007.
44. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта-Наука, 2002.
45. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. – М.: Издательство МГУ, 1957.
46. Журавлев А.Ф. Технические возможности русского языка в области предметной номинации // Способы номинации в современном русском языке. М., Наука, 1982.
47. Зарубежная литература XX века. Под. ред. В.М. Толмачева. М., 2003.
48. Земская Е. А., Китайгородская М. В. Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест. – М.: Наука, 1983.
49. Земская Е.А., Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Языковая игра // Русская разговорная речь. – М.: Наука, 1983.
50. Зубкова, Л.Г. Общая теория языка в развитии: Учебное пособие / Л.Г. Зубкова. – М.: Изд-во РУДН, 2002.
51. Игра как прием текстопорождения: коллективная монография / под ред. А. П. Сковородникова. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010.
52. Карасик В. И. Анекдот как предмет лингвистического изучения // Жанры речи. – Саратов: Изд-во Гос-УНЦ «Колледж», 1997. С.144-153.
53. Кашина Ирина Владимировна Мир в зеркале оксюморона // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. 2013. №5 С. 206-212.
54. Киселева Л. А. Вопросы теории речевого воздействия. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1978.
55. Клюев Е. В. Теория литературы абсурда. – М.: УРАО, 2000.

- 56.Козлова М.С. Философия и язык. М., 1972
- 57.Копнина Г.А. мотивированное отклонение от принципа правдоподобия как риторический прием: опыт описания / Г.А. Копнина // Разноуровневые характеристики лексических единиц. – Смоленск: Смядынь, 2006.
- 58.Королькова Анна Александровна Языковая игра как форма жизни в произведениях Витгенштейна // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №119 – С. 171-175
- 59.Котелова Н.З. Первый опыт лексикографического описания русских неологизмов // Новые слова и словари новых слов. – Л., 1978.
- 60.Котелова Н.З. Предисловие [Текст] // Новые слова и значения : словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов / Под ред. Н.З. Котеловой и Ю.С. Сорокина. – М., 1971. С. 5-15.
- 61.Котелова Н.З. Неологизмы // Языкознание: Большой энциклопедический словарь/ Под ред. В.Н. Ярцевой. – М., 1998.
62. Крысин Л.П. Языковая норма и речевая практика // Жизнь и язык: Памяти Михаила Викторовича Панова / Отв. ред. М.Л. Каленчук, Е.А. Земская. – М.: Языки славянских культур: Знак, 2007.
- 63.Кузнецов, С.Н. Теоретические основы интерлингвистики / С.Н. Кузнецов. – М.: Ун-т дружбы народов, 1987.
- 64.Курганова Е.Б. Игровой аспект в современном рекламном тексте: уч. пособие. – Воронеж, 2004.
- 65.Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988.
- 66.Лаврова Н. А. Языковая игра: современные исследования // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2010. №6 С.173-178.
- 67.Левашова В.А. «Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема перечисления (на материале английского языка)» Дис. канд. филол. наук: 10.02.04 / Науч.рук. Н.Д.Токарева; МГПИИЯ. – М.: 1976.

68. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики, М., 1981.
69. Лисоченко Л. В. Языковая игра: когнитивный, прагматический и собственно лингвистический аспекты. // Филология на рубеже тысячелетий. Материалы Международной конференции. - Ростов-на-Дону: Донской издательский дом, 2000. В. 2 Язык как функционирующая система. – С. 130-131.
70. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси, Л., 1984.
71. Лопатин В.В. Рождение слова. Неологизмы и окказиональные слова. – М., 1973.
72. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999.
73. Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: Искусство СПб, 1998.
74. Лыков А.Г. Окказиональное слово как лексическая единица речи. – Филол. науки, 1971, № 5. С. 70-78.
75. Лыков А.Г. Русское окказиональное слово в аспекте теории и методики // Лексикология. Тезисы 2-й межвузовской конференции. – М., 1990.
76. Лыков А.Г. Современная русская лексикология (русское окказиональное слово). М., 1976.
77. Маслов, Ю. С. Введение в языкознание [Текст] / Ю. С. Маслов. – М.: Academia, 2005.
78. Москалева М.В. Неологизмы и проблема их изучения в современном русском языке // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 80. С.246–249.
79. Муратова К.М. Средневековый бестиарий. М., 1984.
80. Намитокова Р.Ю. Авторские новообразования: словообразовательный аспект. – Ростов-на-Дону, 1986.
81. Никонов В.А. Имя и общество. М., 1974.
82. Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста.

- М., 2007.
- 83.Новикова В. Ю. Языковой абсурд, его семантика и таксономические характеристики. Автореф. дис. ... канд.филол. наук. – Краснодар, 2001. – 17 с.
- 84.Новикова М. Л. Остранение как языковая структура текстового поля // Филологические науки. – 1999. - № 6. – С. 37-45.
- 85.Норман Б. Ю. Игра на гранях языка / Б. Ю. Норман. – М. : Флинта ; Наука, 2006.
- 86.Норман Б.Ю. Язык: знакомый незнакомец. – Минск: Высшая школа, 1987.
- 87.Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. Пер. с фр. Е. Решетниковой. – СПб., 2012.
- 88.Платон. Законы // Творения Платона. Полное собрание творений Платона: В 15 т. Петербург: Academia, 1923. Т. 13. С. 42-45.
- 89.Подгаецкая И.М. Воспитание у учащихся интереса к изучению русского языка. М., 1985.
- 90.Поликарпова Е.В. К вопросу разграничения узуальной и окказиональной гиперболы / Е.В. Поликарпова // Функционально-жанровые аспекты языка. – Архангельск: Изд-во Помор. гос. пед. ун-та, 1993.
- 91.Попова Т.В. Неология и неография современного русского языка. – М., 2005.
- 92.Приходько В.К. Выразительные средства языка. М., 2008.
- 93.Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976.
- 94.Ревзина О.Г. Поэтика окказионального слова // Язык как творчество. Сборник статей к 7—летию В.П. Григорьева. М., 1996. С. 303-308.
- 95.Розенталь Д.Э., Голуб И. Б., Теленкова М. А. Современный русский язык. – М., 2006.
- 96.Русская стихотворная пародия // Русская стихотворная пародия (XVIII-начало XX в.). Л., 1960.

97. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М.: Языки славянской культуры, 2002.
98. Санников В.З. Об истории и современном состоянии русской языковой игры // Вопросы языкознания. 2005. № 4. С. 3-20.
99. Свифт Дж. Путешествие Лемюэля Гулливера. Л., 1966.
100. Сенько Е.В. Неологизация в современном русском языке конца XX века: Межуровневый аспект: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2000.
101. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление. М., 1988.
102. Сидорова М.Ю., Шувалова О.Н. Интернет-лингвистика: вымышленные языки. М., 2006.
103. Сильвестров Д. В. Предупреждение. Текст повествования в контексте игры // Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Комм. Д. Э. Харитоновича. М.: Прогресс - Традиция, 1997.
104. Сковородников, А.П. О риторических приемах с операторами «увеличение» и «уменьшение» /А.П. Сковородников // Мир русского слова. – 2007. – № 3.
105. Сметанина С.И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца ЧЧ века) / С.И. Сметанина. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2002.
106. Сорокин Ю.А. Психолингвистические аспекты изучения текста. Автореф. дис. д-ра филол. наук. М, 1988.
107. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. Под ред. А. А. Холодовича. М., 1977.
108. Стилистика русского языка. Жанрово-коммуникативный аспект стилистики текста. М., «Наука», 1987.
109. Стилистические аспекты перевода: учеб. Пособие для студ.

- Учреждений высш. Проф. Образования / [О.А. Сулейманова, Н.Н. Беклемешева, К.С. Карданова и др.]. – М.: Издательский центр «Академия», 2010.
110. Томашевский Б. В. Стилистика. – изд.2, испр. и доп. – Л., 1983.
111. Тропина И.А. Наречия-инновации: лингвопрагматический аспект: лингвопрагматический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д., 2007.
112. Уварова Н. Л. Логико-семантические типы языковой игры (на материале английской диалогической речи). Дис. ... канд. филол. наук. – Горький, 1986.
113. Уфимцева А.А. Слово в лексико-семантической системе языка. – М., 1968.
114. Ушакова Т.Н. Рождение слова: Проблемы психологии речи и психолингвистики. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 2011.
115. Федоров, А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы): учеб. пособие / А. В. Федоров. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1983.
116. Фельдман Н.И. Окказиональные слова и лексикография // Вопросы языкознания. 1957. № 4. С. 66.
117. Феофанов О.А. Реклама: Новые технологии в России. – СПб.: Питер, 2000.
118. Физиолог // Книга тайн. Секреты мастерства – СПб.: Азбука-классика, 2007.
119. Фоменко О.Ю. Слово и лексический контекст. – Науч. труды Новосиб. пед. ин-та, 1974, вып. 109.
120. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб., 1994.
121. Ханпира Э. И. окказиональные элементы в современной речи // Стилистические исследования. – М., 1972. С. 245-317.

122. Ханпира Э.И. Об окказиональном слове и окказиональном словообразовании // Развитие словообразования современного русского языка. М.: Наука, 1966. С. 153-166.
123. Хейзинга Й. «Homo ludens» В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс – Традиция, 1997.
124. Хохлова А. Л. Клавирные трио Йозефа Гайдна в контексте игрового пространства-времени : учебное пособие для педагогов и студентов вузов по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство» / А. Л. Хохлова; М-во культуры Российской Федерации, Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, Каф. камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки. - Москва: Акад. Естествознания, 2009.
125. Цикушева Ирина Владимировна Феномен языковой игры как объект лингвистического исследования // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. №90 С. 169-171.
126. Чуковский К. От двух до пяти. – Л.: Совесткий писатель, 1939.
127. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1987.
128. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций / В.И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008.
129. Шаховский В. И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации//Филологические науки. –1998. – № 2. С. 59-65.
130. Шиллер Ф. Собр. соч. М., 1957.
131. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники теории поэтического языка. 1-2 Петроград, 1919. – С. 14-38.
132. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961.
133. Щерба Л.В..Опыты лингвистического толкования стихотворений: «Воспоминание» Пушкина. Избранные работы по русскому языку. М.:

- Учпедгиз, 1957.
134. Щербина А. А. Сущность и искусство словесной остроты (каламбура). – Киев, 1958.
135. Щирова Е.С. Языковые средства создания комического эффекта в произведениях Карла Ватентина: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.04. – Москва, 2015.
136. Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. А. Миролубовой (Серия «Становление Европы»). – М.: Александрия, 2007.
137. Эко У. Полный назад. «Горячие войны» и популизм в СМИ. – М., 2007.
138. Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской культуре, – М. 2005.

Литература на иностранных языках

139. Bartezzaghi St., *Accavallavacca. Inventario di parole da gioco*, Milano, Bompiani, 1992.
140. Bartezzaghi St., *Scrittori giocatori*, 2007.
141. Bausani A., *Le lingue inventate/ linguaggi segreti. Linguaggi universali*, 1974.
142. Bencini A., *Le parole dell'Italia che cambia*, 2005.
143. Berruto G., *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.
144. Bonomi A., *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani online*, Firenze 2002.
145. Boria M., *Declinazione del comico nei racconti di Stefano Benni. Studi d'italianistica nell'Africa australe / Italians studies in Southern Africa*, 2010, № 2, pp. 82-116.
146. *Che fine fanno i neologismi? A cento anni dalla pubblicazione del Dizionario moderno di Alfredo Panzini*, a cura di G. Adamo, V. Della Valle,

- Firenze, 2006.
147. Crystal, David. *Language Play*. – Penguin, 1998.
148. D'Achille P., *L'italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna, 2003.
149. D'Achille P., *Parole nuove e datate: studi su neologismi, forestierismi, dialettismi*, 2012.
150. Dardano M., *Il linguaggio dei giornali italiani*. Laterza, Roma-Bari, 1981.
151. Dardano M., *Manualetto di linguistica italiana*, 1996.
152. Dardano M., *Profilo dell'italiano contemporaneo*, in L. Serianni - P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II: *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, 1994 M. Dardano, *Manualetto di linguistica italiana*, pp. 253 – 254.
153. De Mauro T., *Dizionario di parole del futuro*, 2006.
154. De Mauro T., *Dove nascono i neologismi*, in *Che fine fanno i neologismi?*, a cura di G. Adamo, V. Della Valle, Firenze 2006, pp. 23-31.
155. De Mauro T., *La fabbrica delle parole*, 2005.
156. Dossena G., *Dizionario dei giochi con le parole*, Avallardi (Milano), 1977.
157. Dossena G., *Il dado e l'alfabeto. Nuovo dizionario dei giochi con le parole*, Bologna, Zanichelli, 2004.
158. Eco U. KUABRIS DEFRABAX REXULON UKZAAB (*)
(Aga Magéra Difúra. O no?) // *L'Espresso*. – 4 novembre 1994. – C. 242.
159. Eco U., *Il nome della rosa*. Milano, Bompiani, 1989.
160. Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, 1986.
161. *Esercizi di stile*, a cura di Umberto Eco, Einaudi, Torino, 1983.
162. Galdi L. *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna, Pàtron, 1971.
163. Galperin I.R. *Stylistics*. – M., 1977.
164. Hausmann F.J., *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels: Das Wortspiel im «Canard enchainé»* / F.J. Hausmann. – Tübingen : Max Niemeyer

- Verl., 1974.
165. Ihring P., Trond, Quazz, Shimize. Sprachkomik und literarische Übersetzung am Beispiel einiger Unterwassergeschichten Stefano Bennis. *Italianisch* 2000, № 1, 36-50
166. *Innovazione lessicale e terminologie specialistiche*, a cura di G. Adamo, V. Della Valle, Firenze 2003.
167. Jacobson R. Linguistics and poetics // Структурно-типологические исследования. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 264 – 266.
168. Jansen M., Verso il nuovo millennio: rappresentazione dell'apocalisse e della narrativa italiana contemporanea (Benni, Busi, Vassalli). *Narrativa*, 2001, № 20-21, 131-150.
169. La Porta F., La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stile di fine secolo, 1999.
170. Lazzarin St., I nomi della tradizione nel fantastico italiano dell'epoca postmoderna. *Italianistica*, 2013, № 3, 121-133.
171. Leopardi, G., Opere, 2 voll., Milano- Napoli, Ricciardi, 1967
172. Lo Cascio V., Grammatica dell'argomentare. Strategie e strutture. Firenze, 1991.
173. Longobardi M., Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole, 2011
174. Magni St. Stefano Benni: l'engagement d'un écrivain entre journalisme et littérature // Cahiers d'études italiennes, №14, 2012, p. 221.
175. Marinucci M., La lingua italiana. Torino, Bruno Mondadori, 1999.
176. Migliorini B., *Uso ed abuso delle sigle*, in Id., *Conversazioni sulla lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1949.
177. Migliorini B., Manuale di esperanto in dieci lezioni con due vocabolarietti, S. Vito al Tagliamento, 1923.
178. Migliorini B., *Parole d'autore. Onomaturgia*, Firenze, Sansoni. 1975.
179. Morgana S. S., *Le parole nuove*, Bologna, Zanichelli, 1981.

180. Nencioni G., *L'italiano scritto e parlato*, in Id., *Saggi di lingua antica e moderna*, 1986.
181. *Nuove parole italiane dell'uso*, a cura di T. De Mauro, suppl. del *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino 2003.
182. Obert J. Ironie, humour, fantastique : clés de l'univers de Stefano Benni // *Italies*, № 4, 2000, p. 647-672.
183. Palazzeschi A., *L'incendiario col rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, Milano, Edizioni Futuriste di «Poesia», 1910.
184. Petralli A., *Neologismi e nuovi media. Verso la «globalizzazione multimediale» della comunicazione*, Bologna, Clueb, 1996.
185. Pischetta B., *Postmoderni di terza generazione*. Milano, Il Saggiatore, 1998.
186. Quarantotto C., *Dizionario delle parole nuovissime*, Roma 2001.
187. Queneau R., *Zazie dans le métro Paris*: Gallimard, 1959.
188. Rodari G., *La grammatica della fantasia*. Einaudi Ragazzi, 2010.
189. Ruzante, *Teatro*, Torino, 1967.
190. Serianni L., *Italiani scritti*, Bologna, 2003.
191. Sobrero A.A., Miglietta A. *introduzione alla linguistica italiana*. Roma-Bari, Laterza, 2006.
192. Tolkien J.R.R., *Essays*. London, 1988.
193. Verardi G.M., *Le parole veloci. Neologia e mass-media negli anni 90*, Locarno 1995.
194. Zamponi E., *I draghi locopei*, 1986.
195. Zolli P., *Come nascono le parole italiane*, 1989.

Словари

196. Adamo G., Della Valle V., *Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del millennio 1998-2003*.
197. Albani P., Buonarotti B., *Aga magera difura: dizionario delle lingue*

- immaginarie, Bologna, 1994.
198. Bonomi, L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani online, 2002.
199. Grossman M., Rainer F., Suffissazione / La formazione delle parole in italiano. Tubingen, 2004.
200. Longman Dictionary of English Language and Culture. Longman, 1998.
201. *Nuove parole italiane dell'uso*, a cura di T. De Mauro, suppl. del *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino 2003.
202. Panzini A., *Dizionario moderno*, Milano 1905.
203. Quarantotto C., *Dizionario delle parole nuovissime*, Roma 2001.
204. The Cambridge Encyclopedia of Language. 2^{ed} ed. Cambridge University Press, 2006.
205. Zingarelli 2015 Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli 2015.
206. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – 2-е изд., стер. – М : УРСС : Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
207. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007.
208. Большая советская энциклопедия. Гл. ред. А.М. Прохоров, 3-е изд. Т. 1-30. М., «Сов. энциклопедия», 1969-78.
209. Введенская Л.А. Словарь антонимов русского языка. – М.: Астрель: АСТ, 2004. – 445
210. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 3 т. М. : Рус. яз., 1979. Т. 2. 544 с.
211. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. 3-е изд. М. 1986
212. Матвеева Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи,

- стилистика, риторика. М., 2003.
213. *Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. М.Н. Кожинной. М., 2003.*
214. Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка, 2004
215. Фразеологический словарь русского языка / под. ред. А.А. Молоткова. М.: 2001.

Интернет - источники

216. Animalì dell'isola di Billabong// www.stefanobenni.it/fabula/internet/billabong/pio0233.html, 15.05.2004.
217. Bennilogia // <http://www.bennilogia.org/index.php/Bennilogia>.
218. Conversazione con Stefano Benni di Viviana Crova. Bologna, 06.06.2001// www.adelantelodi.org/cultura/benni.htm, 04.05.2004.
219. Dialettando. com. Dialetti d'Italia // <http://www.dialettando.com/>
220. Grasso, Francesco. Benni!// www.delos.fantascenza.com/delos44/benni.html, 15.05.2004.
221. Treccani. It. L'enciclopedia italiana // <http://www.treccani.it/#>
222. Борхес Хорхе Луис - Коллекция (Сборник рассказов). Электронный ресурс: <http://xwap.me/books/14384/Kollektsiya-Sbornik-rasskazov.html?p=34> (02/02/2016)
223. Оруэлл Джордж – 1984. Электронный ресурс: <http://lib.ru/ORWELL/r1984.txt>
224. Шувалова О.Н. «Вымышленные языки как предмет «наивной» и научной лингвистики» // <http://www.portal-slovo.ru/philology/47340.php>