



Ларикова Ю. А.

Эмотивные коннотации концепта «большой город» в языке аргентинцев

Юлия Анатольевна Ларикова,
ст. преподаватель Кафедры иностранных языков № 2
РЭУ им. Г. В. Плеханова.
julia.larikova@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается эмотивно-модальное содержание концепта «большой город» (Буэнос-Айрес) в культурной картине мира аргентинцев. На материале стихотворных текстов поэтов – современников Хорхе Луиса Борхеса (1899-1986) и Оливеро Хирондо (1891-1967) изучается эмотивная семантика аргентинизмов и других испанских слов, актуализированная в поэтическом высказывании.

Ключевые слова: культурная картина мира, аргентинский вариант испанского языка, концепт «большой город», литература Аргентины, поэтический текст, лингвистическая модальность, эмотивная семантика.

Emotive connotations of the “big city” concept in the language of the Argentinians

Abstract. In the focus of the present study is the emotive-modal content of the “big city” (Buenos Aires) concept within the cultural worldview of the Argentinians. On the basis of texts of two contemporary poets, Jorge Luis Borges (1899-1986) and Oliverio Girondo (1891-1967), the emotive semantics of words belonging to the Argentinian variety of Spanish, specifically actualized in poetic speech acts is analyzed.

Keywords: cultural worldview, Argentinian variety of Spanish language, “big city” concept, Argentine literature, poetic text, linguistic modality, emotive semantics.

«Большой город» (Буэнос-Айрес) – один из центральных концептов, формирующих культурно-языковое мировидение жителей Аргентины. Исторически этот крупный портовый город был средоточием материальных и человеческих ресурсов, непрерывно прибывающих сюда со всех уголков страны и из-за рубежа. Неслучайно одна из опорных дихотомий в картине мира аргентинцев – это мегаполис Буэнос-Айрес и “el interior”, провинция.

При анализе концепта «большой город» встаёт задача выяснить отношение аргентинской языковой личности к сложной городской реальности. Одним из таких звеньев, связывающих языковую личность субъекта с предметом высказывания, является категория модальности.

В определении Ю. Н. Караулова языковая личность представляет собой «совокупность способностей и речевых характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений, отличающихся уровнем сложности, глубиной и точностью отражения действительности и целевой направленностью» [1, с. 5]. Из определения следует, что языковая личность – это не столько частный субъект, автор и реципиент высказываний, сколько своеобразная модель речевого поведения, причём, как персонифицированная, так и сколь угодно обобщённая. Языковая личность, таким образом, может быть как индивидуальной, так и коллективной, вплоть до национальной.

Художественные произведения, в частности поэтические, дают неисчерпаемый материал для рассмотрения национальной языковой личности. Аргентинская культурная идентичность

во многом основана на региональных особенностях испанского языка региона Ла-Платы и национальной специфике аргентинского варианта испанского языка. В свою очередь, в структуре аргентинской языковой личности можно выделить так называемую «базовую личность», общую для всех членов аргентинского языкового сообщества, переменные составляющие, свойственные различным социальным группам, а также сугубо индивидуальные элементы.

В художественном тексте индивидуальная иерархия ценностей языковой личности наглядно выражается в модальности. В данном исследовании делается акцент на изучении эмотивной модальности концепта «город», поскольку непосредственное, эмоциональное отношение к городу («родной», «любимый», «чуждый» и т. п.) лежит в основе последующих субъективных оценок городской реальности.

Впервые термин модальность в значении индивидуальной оценки излагаемых фактов был предложен швейцарским лингвистом Шарлем Балли [2]. В работах русских филологов, в том числе Н. Ю. Шведовой [3] и Н. Д. Арутюновой [4], подробно рассмотрены грамматические и лексические способы выражения модальности в пределах предложения-высказывания (фразовая модальность). Вместе с тем представляется, что в целях данного исследования уместно привести более широкое толкование модальности, с одной стороны, как текстообразующей категории, вынесенной из предложения в речевую ситуацию и в контекст, а с другой — взять за отправную точку изучение модальной, в данном случае, эмотивной семантики минимальной единицы высказывания — слова.

Такой подход определяется тем, что вопрос об эмотивной семантике вариантной лексики, в частности лексики аргентинского варианта испанского языка, до сих пор оставался вне поля зрения отечественных лингвистов, несмотря на частое обращение к следующему отрывку из программной статьи Хорхе Луиса Борхеса “El idioma de los argentinos” («Язык аргентинцев»):

«Я имею в виду особое свойство нашего слова, которому мы сообщаем оттенки иронии и нежности, его неровную температуру. Мы не изменили сущностного смысла слов, мы изменили их коннотацию. Это расхождение, отсутствующее в доказательной, равно как и в дидактической прозе, значительно в том, что касается эмоций... Главные слова нашей поэзии “arrabal” и “rampa” не почувствует ни один испанец» [5, p. 60] (*Здесь и далее перевод мой — Ю.Л.*)

В данной статье Борхес подчёркивает эмотивную окрашенность аргентинизмов, а также особые эмотивные коннотации испанских слов в устах аргентинской языковой личности. С этой точки зрения значительная часть национально-окрашенной лексики потенциально несёт в себе богатство эмотивно-модальных оттенков. При этом необязательно, чтобы модальная семантика изначально была заложена в слове (как, например, в слове “lindo”, «славный», «положительный», «изящный» и т. д. — многозначном и едва ли не наиболее частотном эпитете в речи аргентинцев), — ее можно проецировать, «навести» контекстом, супрасегментными фонемами, отсылкой к прецедентным именам и текстам.

О возможности «наведения» эмотивной семантики слова пишет и лингвист В. И. Шаховский: «Эмоциональная коммуникация реализует эмотивные компоненты лексического значения в виде эмотивного значения, коннотации или эмотивного потенциала. При этом эмотивный потенциал слова может быть двух видов — внутренний и наведённый. Как коммуникативная сущность, эмотивность слова может быть либо актуализирована, либо эксплицирована, либо наведена. Процесс реализации всех видов эмотивной семантики слова при эмоциональной коммуникации довольно многообразен. В суммативном виде можно назвать, например, следующие его моменты: при переходе от личностных эмоциональных смыслов к языковым формам выражения эмоций коммуниканты либо подгоняют эмотивы под переживаемую ими в данный момент эмоцию, либо наделяют эмотивными смыслами нейтральные «упаковки» [6].

Данное наблюдение особенно ценно при изучении национально-окрашенной лексики, формирующей тот или иной концепт языкового сознания личности. Так, приводимые Борхесом в качестве примеров слова “rampa” («степь») и “arrabal” («предместье»), не будучи ни лексическими, ни семантическими аргентинизмами, тем не менее несут в себе национальный эмотивный смысл, то есть целый комплекс эмоциональных ассоциаций, впитанных аргентинской языковой личностью с детства и обусловленных культурными реалиями жизни аргентинца, его исторической памятью.

Взяв за точку отсчёта анализ эмотивно-модального содержания национально-окрашенных слов, формирующих аргентинский культурный концепт «большой город», в этой статье мы движемся к лингвокультурологическому анализу художественных текстов, в которых актуализируется эмотивная семантика этих слов. Актуализация в тексте происходит как на уровне

синтагматического окружения ключевых слов (сравнения, метафоры, образы), так и в структуре текста (в его образной и композиционной системах). И. Р. Гальперин пишет о различных уровнях выражения авторской модальности в тексте: «Если фразовая модальность выражается грамматическими или лексическими средствами, то текстовая, кроме этих средств, применяемых особым способом, реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в предложениях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств» [7, с. 115].

Категория модальности тесно связана с понятием «образа автора», научно разработанным В. В. Виноградовым [8], поскольку в основе образа автора художественного произведения лежат «эстетические и идеологические предпосылки» его идиостиля. Из определения В. В. Виноградова следует, что лингвистическая категория модальности, будучи выражением индивидуального отношения автора к предмету, является вместе с тем исторически и социально обусловленной. Последнее обстоятельство особенно важно для лингвокультурологического исследования, в центре которого оказывается структурно сложный, динамический по своей сути концепт «большой город».

На основании исследованных авторских текстов о Буэнос-Айресе можно и делать выводы о трансформации концепта «город» по диахронической оси, и изучать составляющие концепта в синхронном срезе. Для иллюстрации метода синхронного анализа модально-эмотивного содержания концепта «Буэнос-Айрес» предлагается сопоставить две полярные авторские модальности, представленные в поэтических циклах аргентинских поэтов-современников: “*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*” («Двадцать стихотворений для чтения в трамвае») Оливерию Хирондо (1922 г.) [9] и “*Cuaderno San Martín*” («Сан-Мартинская тетрадь») Хорхе Луиса Борхеса (1929 г.) [10].

Период конца XIX – начала XX вв. в истории Буэнос-Айреса был отмечен интенсивными экономическими процессами в целом по стране, вливанием иностранных инвестиций (главным образом британских), притоком в основном европейской иммиграции и стремительной модернизацией некогда полупровинциальной столицы, описанной в 1885 г. в костумбристском романе Лусио Висенте Лопеса “*La gran aldea*” («Большая деревня») [11].

Менялся облик города: в нем в буквальном смысле не оставалось «пустых мест», то есть тех самых “*baldíos*” («пустырей»), где разворачивались архетипические коллизии аргентинской жизни: там назначали встречу заклятые враги и туда порой забредают случайные жертвы. Были проведены линии метрополитена (арг. “*subte*” – «подземка», сокращенно от “*subterráneo*” – «подземелье»), развивалось наземное сообщение: электричка, автобусы, а с 1914 г. по городу стал ходить первый электрический трамвай. Трамвай (“*tranvía*”, а первоначально: “*tránguay*” – фонетическая калька с английского “*tramway*”), ставший со временем одним из традиционных символов Буэнос-Айреса, способствовал складыванию рабочих кварталов на окраинах города, откуда рабочие добирались до заводских центров Буэнос-Айреса.

Другим историческим символом Буэнос-Айреса стал, так называемый, «конвентильо» (арг. “*conventillo*”) – старинное здание с несколькими патио, площадь которого делили рабочие семьи, как правило, из среды новых иммигрантов. Конвентильо – бывшие особняки – располагались в южной части города, откуда в 1871 г. гонимые эпидемией желтой лихорадки (исп. “*fiebre amarilla*”) зажиточные семьи, хозяева особняков, спешно перебирались на север Буэнос-Айреса. Трагическим памятником того эпизода в южной части города стало новое кладбище – Чакарита (ам. “*chacarita*”, диминутивная форма от слова в языке индейцев кечуа “*chacra*” – «небольшое угодье», «излюбленное место»), где совершались массовые захоронения жертв эпидемии. Город был условно разделен на зоны: южную, где проживали бедняки, и северную с ее фешенебельным Баррио Норте (“*Barrio Norte*” – буквально – «северный квартал»). Средний класс обосновался в кварталах, принадлежащих топографическому центру города: Конгресо, Онсе, Альмагро, Кабаллито и Флорес.

Яркие топографические и социальные контрасты помещают Буэнос-Айрес в центр аргентинской литературы – в 1920–1930-х гг. городскую тему подхватывает течение авангарда (Гонсалес Лануса, Леопольдо Маречаль, Рикардо Гуиральдес, Хорхе Луис Борхес, Оливерию Хирондо и др.). Аргентинский критик Беатрис Сарло так характеризует эту литературу: «В тогданней художественной идеологии царил дух новизны, определявший эстетическую повестку авангарда» [12, р. 95].

Дух «новизны» значительно затронул как содержательную сторону литературы, так и формальную, однако две эти тенденции не обязательно шли рука об руку, на что также указывает в

своём исследовании Сарло. Радикальный тезис авангардистов об «автономии искусства» подразумевал, в частности, что в своем стремлении к «новому» писатель вполне мог ограничиться использованием художественных приёмов для создания нужного эстетического ракурса. Тексты Оливерии Хирондо и раннего Борхеса наглядно иллюстрируют это положение.

Борхес, родившийся в 1899 г., и Хирондо — в 1891 г., принадлежат к одному поколению, и в обоих поэтических циклах — «Двадцать стихотворений для чтения в трамвае» Хирондо и в «Сан-Мартинской тетради» Борхеса — запечатлен современный авторам город. Однако если Хирондо чутко регистрирует приметы трансформации города, то взгляд Борхеса, напротив, тщательно фиксирует следы традиционного Буэнос-Айреса. Традиционному содержанию концепта «город» у Борхеса соответствует интимный тон его поэтической речи. В речевом субъекте угадываются черты креола (исп. “criollo”) — потомка переселенцев, родившегося на этой земле, а кроме того, коренного жителя столицы, “porteño” («портеньо»), которому знакома и дорога каждая подробность городского быта.

Субъект речи у Хирондо — «человек толпы», особенности которого рассмотрены в теориях психоаналитика З. Фрейда [13], социолога Г. Лебона [14] и культуролога Ортеги-и-Гассета [15]. Субъект обезличен, растворен в разноголосице массового города, где перемешиваются расы и стираются границы социальных слоев, и вместе с тем ему присуще обостренное эмоциональное восприятие действительности. Тема современного города выражена у Хирондо через кажущееся отсутствие модальности, которое играет здесь роль «минус-приема» в терминологии Ю. М. Лотмана [16]. Было бы, однако, ошибкой утверждать, что современный Буэнос-Айрес лишен в его поэзии исторического измерения. Хирондо, чей род происходит от старинной баскской знати, не меньший «портеньо», чем Борхес, и потому в своем поэтическом дискурсе он отталкивается от тех же традиционных составляющих Буэнос-Айреса как концепта (жизнь кварталов, танго и т. д.), но идет дальше, преломляя их в аффективном восприятии «человека толпы».

Стихотворные циклы Борхеса и Хирондо, столь различные на первый взгляд, диалогичны между собой. Первое, что обращает на себя внимание, это значение пространственно-временных рамок в произведениях обоих авторов. Причём если Буэнос-Айрес Борхеса последовательно «вписан» в контекст времени, то Буэнос-Айрес Хирондо — в контекст пространства.

Первые строки «Сан-Мартинской тетради» Борхеса рисуют историю основания Буэнос-Айреса, уходящую в глубь веков, где стирается грань между реальностью и мифом:

Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
<...>
Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aun estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.
“Fundación mítica de Buenos Aires” [10, с. 81]
Разве эти дремотные, мутные воды речные
принесли сюда шхуны отцов-основателей наших?
<...>
Вернее, тысяча мужчин приплыли
по морю шириной в пять лун: под килем
кишели в бездне водяные и русалки,
а стрелка компаса близ валунов плясала¹.
«Миф об основании Буэнос-Айреса»

Буэнос-Айрес Хирондо показан в ряде городов обоих полушарий Земли: Брест, Рио-де-Жанейро, Венеция, Дакар, Севилья, Биарриц, Париж, Палланца, Верона. Прихотливость авторского выбора, очевидно, объясняется тем, что именно в этих городах он побывал в юные годы, когда ему довелось попутешествовать по свету. В объёме цикла аргентинской столице отведено

¹ Автор статьи знакома с переводами Борхеса Б. А. Дубина, ставшими классикой русскоязычной литературы. Тем не менее в интересах данного лингвокультурологического исследования автор предлагает собственный перевод стихотворений, максимально приближенный к оригиналу. Некоторые поэтические тексты Борхеса и Хирондо в настоящей статье впервые представлены на русском языке.

скромное место, однако в структуре произведения оно – центральное.

Буэнос-Айрес оказывается на пересечении культурных влияний всего мира. Интересно, что пространственная парадигма задается Хирондо в первом же стихотворении – через описание знаменитого произведения живописи, созданного во французском городке Дуаррене, а именно «Бретонского пейзажа» Поля Гогена.

Douarnenez,
 en un golpe de cubilete,
 empantana
 entre sus casas como dados,
 un pedazo de mar,
 con un olor a sexo que desmaya.
 “*Paisaje Bretón*” [9, p. 78]
 Дуаррене
 опрокинул стакан
 и пролил на сукно,
 промеж кубиков-хижин,
 лоскут синего моря,
 умопомрачительно пахнувший сексом.
 «*Бретонский пейзаж*»

Неслучайно и у Борхеса, и у Хирондо мы встречаем образ залива или реки-моря (широкой, как море, реки Ла-Платы) – центральную мифологему аргентинской культуры [17, с. 174].

Для пространственно-временной картины мира Борхеса характерны непрерывность, слитность, единство.

Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.
 Una manzana entera pero en mitá del campo,
 expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
 “*Fundación mítica de Buenos Aires*” [10, p. 81]

Так и мой зародился квартал, и был назван Палермо:
 вначале лишь горстка домов среди чистого поля,
 открытая зорям, и ливням, и юго-восточному ветру.
 «*Миф об основании Буэнос-Айреса*»

Очень точно замечание переводчика Бориса Дубина о том, что за домами борхесовского Буэнос-Айреса всегда видно небо. Поэт запечатлел родной квартал Палермо, который вплоть до наших дней сохраняет архитектурный облик конца XIX – начала XX вв. с его одноэтажными зданиями. По словам жителей Буэнос-Айреса, на здания начала прошлого века так и следует смотреть: снизу вверх, скользя взглядом по карнизу, где сохранилась старинная лепнина, а чуть выше – видно небо.

Характерная для Борхеса этого периода фонетическая транскрипция аргентинской речи в первую очередь передаёт эмотивное содержание поэтического высказывания. За образом открытого поля стоит основополагающий для аргентинской культуры концепт “campo” (исп. «поле», «сельская местность») – как антитезы “ciudad” («город»). Эта антиномия разрешается в описании прибрежного городского района Палермо, выросшего посреди поля на берегу реки (исп. “en las orillas”). Ещё один способ выражения эмоциональной связи с родным кварталом – персонификация Палермо путём использования в обращении к нему местоимения “vos” («ты» в аргентинском варианте испанского языка).

Palermo del principio, vos tenías
 unas cuantas milongas para hacerte valiente...
 “*Elegía de los Portones*” [10, p. 82]

Палермо, помнишь, на милонгах
 Бравировал ты дерзостью танцора...
 «Элегия о городских воротах»

Борхес любит укромные места города, например, площадки, где проходили танцевальные вечера – милонги. А Хирондо, напротив, – площади, где бурлит современная жизнь. Пространственной картине Хирондо свойственна типично модернистская фрагментарность.

“En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.
 Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan
 para fornicar en la vereda.
 Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión
 convexa de la gente que pasa en automóvil.
 Las miradas de los transéuntes ensucian las cosas que se exhiben
 en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo
 las capotas de las victorias.
 Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.
 Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio
 sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta
 que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar.
 De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta
 todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga un solo susurro,
 el susurro de todos los senos al rozarse”.
 “*Pedestre*” [9, p. 80–81]

«Общественное здание в конце улицы вбирает в себя зловоние
 со всего города.
 Тени преломляют хребты о пороги, сплетаются в объятиях на тротуаре.
 Опершись одной рукой о стену, выключенный фонарь
 провожает выпуклым взглядом проезжих автомобилистов.
 Взгляды пешеходов пачкают вещи, выставленные напоказ
 в витринах, ласкают ножки, украдкой выглядывающие из экипажей.
 Киоск на краю тротуара только что заглотнул женщину целиком.
 Мимо нас: англичанка, вылитая водонапорная башня.
 Трамвай, он же школоты на колёсах. Отщепенец пёс
 с глазами проститутки, стыдно смотреть и совестно мимо пройти.
 Внезапно: регулировщик на углу одним взмахом дирижёрской палочки
 умирляет дрожь города, и шёпот повисает в тишине:
 это шурушение тесной одежды при всеобщем трении тел».
 «*Пешеход*»

В приведённом отрывке город хаотически отражается в осколках взглядов автомобилистов, случайных прохожих, собаки, регулировщика уличного движения, бесконечно множится в витринах магазинов и в фонарном стекле. Соответственно, образы городских персонажей и узнаваемые приметы Буэнос-Айреса, обозначенные словами “vereda” («тротуар»), “tranvía” («трамвай»), “farol” («фонарь») и др., содержащими национальные эмотивные коннотации, находят взаимное метонимическое отражение.

Перспектива Борхеса, напротив, линейна, естественна. Это взгляд «поверх карнизов», принадлежащий жителю Палермо: взгляд движется от предмета к предмету, как, например, в стихотворении “Curso de recuerdos” [10, с. 84–86] («Путь воспоминаний»).

Достаточно привести первую строку строф этого текста:

Recuerdo mío del jardín de casa...
 Вспоминается сад во дворе нашего дома...

Palmera la más alta de aquel cielo...
 Пальма, выше которой было только небо...

Y conventillo de gorriones...
И конвентильо, воробьиная обитель...

Molino colorado...
Красная мельница...

El almacén, padrino del malevo...
Кабак, где крестили головореза...

В этих строках запечатлён исконный колорит Буэнос-Айреса: общежитие “conventillo” (арг.); “almacén” (арг.) – не поддающийся точному переводу концепт, заведение начала XX в., совмещавшее в себе лавку, где торговали всем необходимым, и кабак, вокруг которого вращалась жизнь квартала; “padrino” – крестный отец мафии; головорез “malevo” (арг.) – гроза квартала. Среди эмоционально окрашенных аргентинизмов выделяется в этом стихотворном цикле слово “parecita” – уменьшительная форма от слова “pared” («стена»), распространённая в странах бассейна Ла-Плата.

Esa higuera que asoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma...
“Elegía de los portones” [10, с. 82]

Смоковница, что приклонила голову к стене,
она с душой моею неразлучна...
«Элегия о городских воротах»

Наконец, Борхес усиливает эмотивный потенциал образа при помощи приема метонимического сжатия из арсенала ультраистов², к которым поэт в тот период себя причислял.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco...
“Fundación mítica de Buenos Aires” [10, p. 81]

Кабачок на углу розовел, словно карты рубашка,
А внутри кумовья совещались в картишки...
«Миф об основании Буэнос-Айреса»

В приведённом фрагменте питейное заведение сравнивается с оборотной стороной игральной карты; его завсегда и опять-таки заняты карточной игрой и т. д. Аргентинизмы “almacén” (одновременно кабак и продуктовая лавка) и “truco” (популярная в старой Аргентине испанская карточная игра) взаимно усиливают свое концептуальное значение, переплавляясь в единый образ вечернего города.

Chacarita:
desaguadero de esa patria de Buenos Aires, cuesta final,
barrio que sobrevives a los otros, que sobremueres...
«Muertes de Buenos Aires» [10, p. 90]

Чакарита отечества моего:
водосток Буэнос-Айреса, счет последний к уплате,
квартал, чьи мертвецы переживут собратьев.
«Мертвые Буэнос-Айреса»

² Ультраизм – литературное течение, зародившееся в Испании в начале XX в. и получившее распространение в Латинской Америке, в рамках которого испаноязычная словесность осваивала формальные принципы и приёмы, возникшие в лоне европейского авангардизма.

Здесь опять же использован приём метонимического сжатия. В разгар смертоносной жёлтой лихорадки, в 1871 г. квартал Чакарита дал имя новому кладбищу. В стихотворении это кладбище бедняков – на сегодняшний день крупнейшее в Латинской Америке – так и названо “barrio” («квартал»), где находят последнее пристанище соотечественники Борхеса.

Подобно Борхесу, Хирондо оперирует узловыми в культурной картине мира аргентинцев понятиями “barrio” («квартал», где и по сей день в кругу родственников и соседей протекает большая часть жизни аргентинца), “vereda de enfrente” (“vereda” – в аргентинском варианте испанского обозначает тротуар, то есть буквально выражение означает «противоположный тротуар»), “bandoneón” («аккордеон»), однако намеренно подвергает их контаминации, разрушая устоявшуюся эмотивную связь предметов, составлявших некогда быт города. Так, в стихотворении “Milonga” («Милонга») Хирондо покушается на святая святых – традиционный инструмент исполнителей танго, сравнивая его со «слюнявым червяком».

“Sobre las mesas, botellas decapitadas de «champagne» con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de «cocottes».

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos”.

“Milonga” [9, p. 89]

«Обезглавленные бутылки «шампанского» в шутовских белых галстуках красуются на столиках в никелированных ведерках, в чьих гладких боках отражаются тощие руки и спины «кокоток».

Акордеон затягивает песню, слюнявым червем выгибаясь против пурпурного ворса ковра, намагничивая груди, лобки и носки туфель».

«Милонга»

Разрушается ли таким образом до основания эмотивная семантика слова “bandoneón” («аккордеон»)? Скорее, пользуясь известным термином В. Б. Шкловского, мы имеем дело с приёмом отстранения [18, с. 17], когда привычные модальные отношения нарушаются, за счёт чего преодолевается «автоматизм» восприятия образа Буэнос-Айреса. Разными стилистическими средствами поэты Борхес и Хирондо решают одну и ту же задачу: актуализировать национальное эмотивное содержание концепта, когда традиционный город уходит в прошлое, отыскать в лексико-семантическом поле «большой город» место понятиям “barrio” («квартал») и “la vereda de enfrente” («другая сторона улицы»).

В заключение следует отметить, что анализ концептов национальной культуры, имеющих историческое измерение, таких как «большой город» в картине мира аргентинцев, неполон без рассмотрения их на всех семантических уровнях: лингвистическом, экстралингвистическом и эмоционально-экспрессивном. А выявление эмоциональных коннотаций иностранных слов и выражений, в свою очередь, углубляет культурную эмпатию русскоязычного исследователя и переводчика.

Литература / References

1. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. – М.: Наука, 1989. С. 3–8.
2. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М.: Иностранная литература, 1955. 416 с.
3. Грамматика современного русского языка под ред. Н. Ю. Шведовой. – М.: Наука, 1970. С. 767.
4. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека [Текст] / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. С. 896.
5. Borges J. L. El idioma de los argentinos. Ediciones Nepetus. P. 61. – URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/498411/mod_resource/content/1/-El-Idioma-de-Los-Argentinos%2C%201928Ensayo.pdf (дата обращения: 24.02.2018).
6. Шаховский В. И. Эмотивная семантика слова как коммуникативная сущность // Коммуникативные аспекты значения. – Волгоград: Волгоградский пед. ин-т, 1990. С. 29–40. – URL: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shakhovsky02.shtml (дата обращения: 24.02.2018).

7. Гальперин И. П. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Либроком, 2009. С. 144.
8. Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980.
9. Girondo O. Textos selectos. — Buenos Aires: Corregidor, 2007. P. 128.
10. Borges J. L. Obras completas. — Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. P. 1161.
11. López L. V. La gran aldea. — Buenos Aires: Longseller, 2007. P. 320.
12. Sarlo B. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. — Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2007. P. 248.
13. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». — М.: Академический проект, 2014. С. 120.
14. Лебон Г. Психология народов и масс. — М.: АСТ, 2000. С. 320.
15. Ortega y Gasset J. La rebelión de las masas y otros ensayos. — Madrid: Alianza, 2014. P. 443.
16. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гносис, 1995. С. 17–263.
17. Ларикова Ю. А. Концепт «город» в аргентинской литературе: лингвокультурологический аспект // Филологические науки в МГИМО. — 2009. — № 37. — С. 174–183.
18. Шкловский В. Б. Искусство как прием // О теории прозы. — М.: Федерация, 1929. С. 7–23.