

УДК 81

А.В. Канеева, С.В. Минасян

Донской государственный технический университет

Ростов-на-Дону, Россия

m_anna7@mail.ru

НЕОЛОГИЗМ КАК ОСНОВНАЯ ЕДИНИЦА ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ БОРИСА ВИАНА

[Kaneeva A.V., Minasyan S.V.]

Neologism as the basic unit of the language game in Boris Vian novels]

The article discusses the features of neologism construction in a language game used by the author to create grotesque semantic space at different stages of Boris Vian novels. Three mechanisms of writer language game translation in the construction of neologisms are showed: telescoping, compounding and derivation. It is proved that almost all Vian's neologisms represent expressisms. The functional role of neologisms in the language game is determined to express the author's intention in all stages of novel work: the first stage is to achieve a comic effect, in the novels of the second period - to enhance tragicomic and fantastic color of novels, in the novels of the third period - to encode absurd dominant. The basic techniques in building Vian's neologisms are showed: full or partial homophony; literal tropes, paronym attraction.

Key words: Boris Vian, novel work, neologism, telescoping, compounding, derivation.

Творчество писателя Бориса Виана сложно отнести к конкретному литературному течению. Однако в том, что касается экспериментов в области языка, он продолжает идейную линию другого французского классика XX века, Раймона Кено, состоящую в установке на «обогащение» литературного языка не просто разговорной речью, а «нео-французским», где «синтаксис и словарный состав отличаются от, так называемого, официального французского языка» [10, p. 194] – (перевод авторов статьи – А.К., С.М.). Каламбуры, акрофонические перестановки, аллитерация, акронимы, заимствованные слова, а также нарочитая чрезмерность в их употреблении становятся отличительными чертами виановского стиля уже в начале его писательской карьеры. На помощь литературному французскому языку, недостаточность которого остро ощущают как герои Виана, так и повествователь, приходят жаргонизмы, авторские неологизмы, старофранцузский.

Исследователь творчества Виана Жак Бэнс, лично знавший писателя, в своей книге «Борис Виан» (1976) [9] основное внимание уделяет уникальному стилю писателя, определяя его повествовательную манеру как «язык-вселенная» («langage-univers»). Именно языку Бэнс отводит главную роль в творчестве писателя: с помощью постоянно обновляемого языка Виан разрушает все привычные нормы, переходит известные рамки, уничтожает обыденное видение мира. Язык, по мнению Бэнса, выступает главным ключом в понимании особого мировоззрения писателя.

В работе [6] показано, что романное творчество Бориса Виана, в соответствии с отражением в нем мироощущения писателя и по доминированию гротескных приемов и средств, включает в себя три этапа. Первый представлен романами «Разборки по-андейски» и «Сколопендр и планктон». Шутливая проза этого периода сохраняет общий позитивный настрой с преобладанием комического в гротескно конструируемом автором мире. На втором этапе романы «Пена дней» и «Осень в Пекине» переводят читателя из беззаботной атмосферы первых произведений к трагической действительности, где рушатся иллюзии построения индивидуального счастья. Романы третьего периода, «Красная трава» и «Серцедер», отражают состояние глубокого разочарования и признания автором абсурдности мира. Три этапа сопоставимы с тремя вехами жизненного пути героев: 1) молодость, 2) создание семьи, вступление во взрослую жизнь, где главной проблемой оказывается ответственность за судьбу другого человека; 3) зрелость и распад семьи.

В статье используются следующие переводы романов с французского языка на русский: «Разборки по-андейски» в переводе А. Маркевича [3, с. 9-78]; «Сколопендр и планктон» в переводе В. Каспарова [3, с. 79-196]; «Пена дней» в переводе Л. Лунгиной [3, с. 197-356]; «Осень в Пекине» в переводе М. Аннинской [2]; «Красная трава» в переводе В. Лапицкого [1]; «Серцедер» в переводе В. Кислова [4].

Стилистическая экспрессия отличает все романы Виана. Его творчество нуждается в комплексном лингвистическом анализе, что определяет достаточно высокий интерес к подобному роду исследований среди лингвистов. Особое место в наследии писателя занимает игра с фразеологическими оборотами, в ряду которых буквализация (обновление семантики за счет первоначального значения входящих в него слов) и контаминация (соединение эле-

ментов двух фразеологических единиц). Писатель нарочно выбирает распространенные выражения, клишированные фразы, чтобы ярче продемонстрировать их смысловую опустошенность. Следует также отметить широкое использование автором таких лексических средств, как антифраза, параномазия (комическое или образное сближение слов), антанаклазис (употребление одного и того же слова в различных значениях), олорифма (рифма, где созвучие присуще всему слову или фразе).

Романы первого периода базируются на «жонглировании» языком. Языковая игра направлена на создание комического эффекта и формирует гротескное пространство произведений. Структура произведений второго и третьего этапов более сложная. Из манипуляций, проделываемых с языком, практически исчезает арго и сленг. Об этом свидетельствует постепенное уменьшение жаргонной лексики. Так, в «Разборках по-андейски» сленг занимает 1% от общего объема слов романа, в «Сколопендре и планктоне» – 0,2%, в «Осени в Пекине» – 0,1%, в «Красной траве» – 0,07%, в «Серцедере» – 0,05%. Рекордное значение наблюдается в «Пене дней» – 0,02%. При этом автору удается сохранить экспрессивность языка произведений, в том числе за счет постоянного проникновения в ткань повествования неологизмов. Формируемые фантастические образы, к которым позднее добавятся и символические, с развитием повествования все больше вмешиваются в быт героев, однако «пародия на язык» и игра ради игры отходят уже на второй план. Виана начинает волновать окружающий мир. Метафизические вопросы, которыми задается писатель, в романах, как правило, приобретают паталогическое звучание. Язык перестает быть самоцелью и становится средством. Теперь он помогает вуалировать серьезность интонаций.

Из всего многообразия приемов в рамках настоящей статьи объектом рассмотрения становится авторское конструирование неологизмов, занимающее знаковое место в языковом пространстве виановских романов. Следует сказать, что история французской литературы XIX-XX вв. имеет богатую традицию употребления неологизмов, о чем свидетельствует работа Мориса Реймса [12]. И имя Виана прочно в эту историю вписано.

Можно выделить три механизма трансляции языковой игры писателя в построении неологизмов: телескопию, словосложение и деривацию.

Телескопия образуется словослиянием, с усечением как минимум одного из слов в месте соединения, с возможным наложением и вставками морфов, получившим в лингвистических исследованиях термин *mot-valise* «слово-чемодан», в английском языке чаще употребляется термин «слова-слитки».

Термин «телескопия» пришел в лингвистику из книги Л. Кэрролла «Алиса в зазеркалье». Известно, что Кэрролл является одним из наиболее почитаемых Вианом вдохновителей на создание собственного лексикологического универсума.

Словосложение – сложение нескольких полных основ, в том числе, и различных частей речи, например, существительного и глагола.

Деривация – присоединение к производящему слову суффиксов и префиксов.

Все три лингвистических приема широко используются Вианом для деформации гротескной реальности его произведений. В настоящей статье с помощью ряда примеров, раскрывающих характерную манеру писателя, сделана попытка выявить функциональную роль неологизмов в языковой игре для выражения авторского замысла на всех этапах романного творчества.

Практически все виановские неологизмы представляют собой, в соответствии с классификацией М. Эпштейна [7], экспрессизмы, то есть выполняют особую художественно-выразительную функцию в произведениях. В отличие от другой разновидности неологизмов – футурологизмов, они не формируют понятия для обозначения какого-либо реально возможного в будущем явления, что предпослало бы их последующую активизацию в языке. Виановские неологизмы остаются индивидуально-авторскими. В филологических работах подобные неологизмы, которые впоследствии не входят в словарный состав языка, принято называть окказионализмами, что в переводе с латинского означает «случайный». Нам этот термин представляется не совсем удачным в силу того что виановские неологизмы создаются автором **преднамеренно, по необходимости**, в большинстве случаев в качестве подсказок, способствующих пониманию основных идей и позиций писателя, когда литературное слово «бьет мимо цели».

Виановская телескопия являет собой самостоятельный способ словообразования в качестве «вида игры» (П. Гиро [11]), в основном, за счет слияния двух или более усеченных (осколочных) основ или слов. Важно подчеркнуть, что в телескопном слове Виана проводится усечение любого отрезка основы,

часто без сохранения корневой морфемы. Он добивается двойного нарушения языковой нормы – и на формальном, и на семантическом уровне, что создает эффект неожиданности, приглашает читателя к игре по раскодированию заложенного автором смысла во внезапном вспыхнувшем неологизме.

Примеры телескопии обнаруживают себя во всех романах писателя. Пожалуй, самым знаменитым из них является «пианоктейль» («Пена дней»). Это слово образуется путем сложения «*piano*» (фортепиано) и «*cocktail*» (коктейль), при слиянии последнее теряет часть своего корня. Джазовые мелодии, исполненные на этом инструменте, способны превращаться в напитки со «вкусом блюза». Марк Лаппранд находит первоисточники возникновения фантастического объекта «пианоктейль» у Карла Гюисманса [13, р. 1185]. Персонаж его романа «Наоборот» («*A rebours*») Дез Эссент обладал особым органом. Это был необычный инструмент, который представлял собой множество бутылок вина с краниками. С его помощью герой мог «сочинять» коктейли.

В романе «Осень в Пекине» канат оказывается не простой веревкой, а гибридом, скрещенным с плющом («*une grosse cordelière*») [13, р. 541]. Слово «*cordelière*» образовано из смешения двух слов: осколка слова *cordelière* – «веревка с узлами (для лазания)» и *lierre* – «плющ». Удвоение буквы «г» наделяет предмет особыми свойствами. Создается фантастический образ веревки, которой каждый месяц необходимо подстригать листья.

В романе «Красная трава» неологизмы помогают автору разграничить два мира: реальное место обитания героев, наполненное фантастическими деталями, и вымышленное, но нарочито обыденное пространство путешествий Вольфа. Так, когда Вольф угощает Ляписа выпивкой перед прогулкой в квартал влюбленных, в мире искаженной реальности он предлагает другу не реально существующий напиток, а «*reginglot 1924*» («совюньон 1917») [14, р.340] – гибрид из «*reginglard*» («дешевое кислое вино») и «*glot*» («сало, жир»).

Когда же герои попадают в игорный квартал, читатель узнает о новой для себя игре «кровянка» – «*saignette*». Не сложно догадаться, что ее название возникло из телескопического соединения слова «*saigner*» – пускать кровь и второй половины слова «*roulette*» – «рулетка», что не оставляет сомнений, «кровянка» – для азартных игроков. Юноша, которого мучает моряк Стремглавк в игре в «кровянку», обращает читателя к христианской мифологии времен Римской Империи, а именно, к образу святого Себастьяна. Как живая, нагая плоть

в жестокой игре подвергается пытке подобием дротиков или стрел (иглы выдуваются из специальных трубок, которые подносятся ко рту), так и в живописи, начиная с эпохи Возрождения, закрепляется образ прекрасного юноши, чья плоть истерзана стрелами. Увечья, нанесенные во время игры не должны приносить смерть, как не приносят ее святому мученику стрелы. Поза разглядывающего свои ноги персонажа романа и его безразличное поведение совпадают с образом святого Себастьяна, сохранившимся в живописи [14, p.1254].

В романе «Сердцедер» телескопические единицы использованы в искаженном описании хронологии событий. Название каждого из вымышленных месяцев рождается с помощью соединения двух, существующих в реальности: «*juinet*» («июльнь») образован от «*juin*» (июнь) и остатка корня слова «*juillet*» (июль), «*juinout*» («июнгуст») объединяет в себе «*juin*» (июнь) и «*août*» (август), «*janvril*» («январель») – это сочетание «*janvier*» (январь) и «*avril*» (апрель), «*févrin*» («феврюнь») – «*février*» (февраль) и «*juin*» (июнь), «*avrouît*» («апруст») – «*avril*» (апрель) и «*août*» (август), «*juillembre*» («июбрь») – «*juillet*» (июль), слившийся с «*septembre*» (сентябрь), «*novembre*» (ноябрь) либо «*décembre*» (декабрь), «*octembre*» («окткабрь») – это уже «*octobre*» (октябрь) и один из трех предыдущих вариантов, «*novrier*» («новраль») – «*novembre*» (ноябрь) и «*février*» (февраль), «*marillet*» («мартюль») – «*mars*» (март) и «*juillet*» (июль).

В своей игре Виан не признает ограничений. Он использует телескопию и для образования имен собственных. Так, имя героини романа «Разборки по-андейски» *baronne de Pyssenlied* (баронесса де Какадур) состоит из усеченного слова «*pissenlit*» – «одуванчик» и «*lied*» – «романс».

Одним из наиболее часто используемых приемов создания авторских неологизмов является словосложение. Впервые упомянутый в «Пене дней», новый вид оружия «*arrache-cœur*» («сердцедер») [13, p. 482] образуется от «*arracher*» – вырывать и «*cœur*» – сердце. Другой инструмент «*tue-fliques*» («полицебойка») [13, p. 487] собран из двух глаголов: «*tuer*» – убивать и «*fliquer*» (разг.) – выслеживать.

Изобретенный автором прибор «просвиромет» – *lance-hostie* – составлен по аналогии с существующими в языке терминами *lance-bombe* «бомбомёт», *lance-flamme* «огнемёт», *lance-grenade* «гранатомёт». Первая составляющая неологизма берется от глагола «*lancer*» – бросать, вторая «*hostie - f*» – просфора, просвира; облатка (у католиков).

При помощи того же приема возникает новая политическая арена – депутатодром. Слово *députodrome* образовано по аналогии с такими словами, как *aérodrome* «аэродром», *autodrome* «автодром», *cosmodrome* «космодром», и складывается из двух основ: «*deputé*» – «депутат» и «*dromos*» – в переводе с греческого «дорога, ход».

Новомодный танец «скосиглаз» («*biglemoi*»), который с блеском демонстрируют персонажи «Пены дней», представляет собой соединение повелительной формы глагола «*bigler*» («косить глазами, поглаживать искоса») и местоимения-дополнения первого лица единственного числа («*moi*»), между которыми исчез дефис, и может быть переведен как «покосись на меня». Это слово возникнет вновь в VI главе романа «Красная трава», посвященной «игре в пентюх», где упоминается о «косоглазых кроликах» («*lapins bigles*») [14, р.305]. Оно звучит так же, как «*le beagle*» – «коротконогая гончая», порода английской собаки, специально выведенная для охоты на кроликов. Намеренное использование омофонии предлагает вымышленную разновидность животного путем сочетания несочетаемого.

Нетрудно уловить созвучность Месопотамии с названием нового географического пункта, Эксопотамии («Осень в Пекине»). Но если «*mesos*» переводится как «находящийся между», то «*exo*» – это уже «находящийся вне».

«Недомэрки» – вымышленные подчиненные мэра в романе «Красная трава» возникают путем прибавления к слову «мэр» – «*maire*» предлога «под» – «*sous*».

Словосложение также помогает автору в создании имен собственных. Например, одному из героев «Разборок по-андейски» Виан дает имя, которое не только является анаграммой имени автора (Boris Vian), но и несет смысловую нагрузку. Имя *Brisavion* (Самолетогон) образуется из двух слов: «*briser*» – разбивать и «*avion*» – самолет, и в дословном переводе означает «крушитель самолетов».

Также в первых романах писателя присутствует внушительное количество эпизодических персонажей, которое никак не продиктовано необходимостью развития сюжета. Однако их говорящие имена являются неотъемлемой частью создания гротескно-комического мира. Они появляются словно лишь для того, чтобы пощеголять своими экстравагантными фамилиями. Таковы, например, *Adelphin de Beaumachin* – Адельфин де Ну-

вашье («*beau*» – «красивый, -ая», «*machin*» – «штуковина») или главный инженер НКУ *Touchebœuf* («*toucher*» – «трогать, ударять» и «*bœuf*» – бык, работяга), имя которого можно перевести как «ударяю работягу», в русском переводе Волопаст [13, p. 146].

Имена собственные в романах второго этапа зачастую кодируют характер героя, его действия и поведение на страницах романа, а иногда и роль в судьбе собственной и судьбе других персонажей. Примером может служить фамилия профессора – *Mangemanche*. Этот персонаж фигурирует в двух романах писателя. Фамилия его составлена от гл. *manger* (есть, поглощать) + сущ. *manche* (~ f –рукав). Буквальный перевод – «ешь рукав» (в переводе М. Аннинской *Professeur Mangemanche* – Профессор Жуйживьем). Перед нами омофонное слово: оно состоит из двух основ, которые пишутся по-разному и вместе даже образуют некий смысл, но в то же время, две его части звучат одинаково. Между тем, осколок первого слова может быть заменен на частичную омофонию глагола *mâcher* – жевать, прожевывать; вторая составляющая, взятая в мужском роде, означает – рукоятка, ручка, а в разговорной речи – увалень, болван, разиня. Таким образом, перед читателем поставлена задача по разгадыванию кода, которая разрешается в рамках романа «Осень в Пекине» тем, что запуск авиамодели беспечным и самонадеянным профессором приводит к тому, что его интерн не только лишается руки, но и умирает, иными словами, «сжевывается живьем». Отсюда и новый глагол – *mangemancherer* (сжуйживьемится).

В том же романе Атанагор Порфирожент, искатель древностей, носит звучное греческое имя: *Athanagore* – «утешенный Афиной», *Porphyrio* – имя Порфирион (комментатор Горация), «*génète*» – «рожденный».

Имя героини «Красной травы» *Folavril* в дословном переводе означает «безумный апрель» (в русском варианте перевода романа – Хмельмая).

Другой способ создания неологизмов – деривация – позволяет автору преображать обиходные слова. Используя корни слов для создания новых частей речи, ему удается добиться совершенно особой стилистической окраски. Так появляется глагол «*blocnoter*» («блокнотировать») [13, p. 480], который использует в своей речи сенешаль полиции из «Пены дней».

С помощью деривации возникает загадочный объект, на поисках которого строится интрига произведения «Разборки по-андейски». Речь идет о сло-

восочетании «*barbarin fourchu*» (в русском переводе – «трахтрахфей»). И если «*fourchu*» переводится как «раздвоенный, вилообразный», то «*barbarin*» явно образован от прилагательного «*barbare*» – «варварский» и суффикса мужского рода «*-in*». Однако история этого неологизма не так проста и уходит своими корнями в эпоху Средневековья. В свойственной ему игровой манере, Виан заимствует этот неологизм у одного из своих любимых писателей, Франсуа Рабле. В «Третьей книге», повествующей о приключениях Гаргантюа и Пантагрюэля, упоминается «*un clystère barbarin*» («злая клизма»). То есть «*barbarin*» – это слово, придуманное Рабле, а вовсе не Борисом Вианом. В виановедении принято считать, что «трахтрахфей» по своей таинственной и абсурдной структуре напоминает Буджума («*boujeum*») из поэмы Льюиса Керролла «Охота на Снарка» (1876) [13, р. 1131]. Кроме того, Поль Барбаран (*Paul Barbarin*) – имя известного джазового барабанщика из Нового Орлеана, с творчеством которого Виан был знаком [13, р. 1136].

В пещере, куда попадают герои все того же романа, обитает «*rhizostomus, gigantea azurea oceanensis de taille adulte*» [13, р. 71] с весьма непримечательным именем Жюль. Название животного «ризостомус» (в русском переводе «редкострахус», что вызывает ассоциации со страусом) Виан заимствует от естественнонаучного обозначения медуз семейства *rhizostomeae* (лат.) – корнеротов, заменяя окончание латинского языка женского рода *-ae* на окончание мужского рода *-us*.

Вымышленное блюдо «*un andouillon*» («колбасусь») из романа «Пена дней» – это сочетание «*andouille, -f*» – колбаса и суффикса мужского рода «*-on*».

В романе «Красная трава» окончание женского рода «*-e*» превращает просторечное слово мужского рода «*reniflant*» («нос») в гадалку, которая предсказывает будущее с помощью запахов: «*reniflante*» («нюхалка»).

Помимо вышеперечисленных способов создания неологизмов существует также четвертый излюбленный авторский способ. Это заимствование из других языков, которое часто несет глубокий смысл. Так, в романе «Пена дней» вместо привычного имени нарицательного «полицейский» писатель использует имя собственное Дуглас (*Douglas*) [13, р. 479]. Читателю представляется сразу несколько вариантов интерпретации. Это наиболее распространенное имя в популярных в середине XX века американских детективах, что задает полунасмешливый, полукриминальный тон истории печальной судьбы Шика.

Но, несмотря на то что слово каждый раз пишется с заглавной буквы, это и явный намек на обезличенность каждого из Дугласов, который позже более ярко в образе Бобби Уотсона обозначит Э. Ионеско в пьесе «Лысая певица».

Если в романе «Сколопендр и планктон» средство передвижения «*Cardebrye*» («какделака») является гротескным телом, то в «Разборках...» тоже присутствует автомобиль, уникальный в своем роде. В отличие от «какделака», который не является самостоятельным и приводится в действие только хозяином, «*Cadillac*» («Кадиллак») – заимствование из английского, одушевленный гибрид, который способен передвигаться самостоятельно и источает запах конюшни, словно живое существо. «...Своим ходом проследовала легковушка Кадиллак. Она умела хорошо себя везти и источала запах козла (конюшни)» [3, с. 29; 13, р. 69].

На последнем этапе творчества Виан предлагает читателю новый способ игры с языком. Если раньше новые слова таили в себе новые смыслы, то в романах «Красная трава» и «Сердцедер» за вымышленными обозначениями зачастую скрываются узнаваемые объекты. Самым ярким примером подобной подмены является подробно описываемая автором игра в пентюх. Неологизм «*plouk*» созвучен слову «*plouc*» – «пентюх, деревенщина». Постепенно привыкнув к необычным наименованиям приспособлений, читатель начинает узнавать в них инвентарь для игры в гольф (VI). Место клюшки здесь занимают «*la pelle à creusir*» («лопатки-поскребыши»), на смену стержней клюшек приходит «*le pointe-plante*» («остроколье»), соединяясь, они превращаются в «*cannes de plouk*» («пентюкклюшки»), устройство извлечения мячей для гольфа заменяется «*le siphon à billes*» [14, р.305] «воздушным змеевиком-отсосником». Путем деривации рождается новый глагол «*ploukir*» – «играть в гольф». Узнавание оказывает амбивалентное воздействие: с одной стороны, перед нами та же начинка, но под другим соусом; с другой стороны, реципиент оказывается жертвой розыгрыша.

Подобный прием Борис Виан использовал уже в романе «Пена дней», подменяя церковные чины на созвучные слова. Например, *un Bedon* (Пьяномарь) – это слово присутствует во французском разговорном языке и означает «пузан». Однако так как мы говорим о служителях церкви, перед нами и новая телескопическая единица, в которой соединились «*bedeau*» (церковный сторож) и «*bidon*» (жбан/ разг. брюшко, ложка, блеф). *Le Chevêche* (Архиписк)

переводится на русский язык, как «сыч», но невозможно не уловить явного созвучия этого слова со словом «архиепископ» («*archevêque*»). Языковая игра здесь с успехом преследует двойную цель: не просто искажает церковные звания, но, оставляя их узнаваемыми, заменяет на жаргонизмы, в полной мере демонстрируя негативное отношение автора к институту церкви. Новые имена влекут за собой нестандартное поведение. Церковнослужители у Виана – это лицедеи, шуты, охотливые до денег и лишённые милосердия [14, XXI, LXV].

Следует отметить, что главной особенностью в построении телескопии, словосложения и деривации Вианом является использование следующих приемов: 1) полной или частичной омофонии; 2) буквализации тропов, 3) паранимической аттракции – приема *сознательного* сближения в норме несопоставимых слов (формальное сближение лексических единиц) с целью создать особый стилистический эффект [5; 8].

Что касается паранимической аттракции, то И.В. Кузнецова даёт определение телескопии как одного из её видов: «Телескопия – это паронимический (в более широком смысле, интерференционный) способ словосложения, когда из двух (или более) исходных слов образуется третье путем частичной или полной модификации одного или обоих исходных компонентов. Телескопное слово образуется путем наложения или вклинивания одного из исходных компонентов в другой, тем самым лексический результат этого действия оказывается паронимом к каждому из его составляющих» [6, с. 108]. Таким образом, паранимическая аттракция включает в себя в качестве способов собственной реализации и полную или частичную омофонию, и буквализацию тропов, и другие приемы. «Язык-вселенная» создается всеми игровыми паронимическими способами словообразования, данными в классификации И.Н. Кузнецовой [5]. Это и конденсация контекста; и наличие сигналов, позволяющих расшифровать значение паронима (П. Гиро); и репродукция исходного материала с частичной модификацией; и нарушение языковой нормы; и возникновение двойного смысла; и создание эффекта неожиданности.

Стоит подчеркнуть, что телескопия в сопоставлении со словосложением или аббревиацией характерна тем, что общее значение виановских телескопических единиц, как правило, не равно сумме значений компонентов, хотя и складывается на их основе. Это значение является новым, более сложным, передает дополнительную информацию о предмете или явлении действитель-

ности. Сокращение исходного слова в телескопии происходит вне привычного деления на морфемы в отличие от сложных слов, которые образуются путем соединения двух автономных лексем. Телескопия Виана – это по своей сути контаминация лексических единиц с обязательным возникновением новой формы, в которой происходит смешение элементов каждой из форм.

Виан обыгрывает известные слова, имена, цитаты, меняя слоги или буквы. В попытке наделить эти слова новым смыслом, одновременно, он демонстрирует их исчерпанность. Подобного эффекта добивались и сюрреалисты, рисуя в поэтическом жанре непривычные картины и образы. Телескопия, словосложение и деривация создаются автором предумышленно за счет свободного оперирования языковыми единицами, намеренным игнорированием границ и правил, задаваемых языковой системой. Основная цель этой языковой игры – обновление и пополнение экспрессивно-стилистической лексики, которая в романах первого периода используется для достижения комического эффекта, в романах второго периода приобретает трагико-комическую и фантастическую окраску и в романах третьего периода – абсурдистскую.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виан Б.* Красная трава / Пер. с фр. В. Лапицкого. СПб., 2011.
2. *Виан Б.* Осень в Пекине / Пер. с фр. М. Аннинской. СПб., 2004.
3. *Виан Б.* Пена дней: Романы. Ростов-на-Дону, 1999.
4. *Виан Б.* Сердцедер / Пер. с фр. В. Кислова. СПб., 2004.
5. *Кузнецова И.Н.* Паронимическая неология во французском языке. Сборник статей «Риторика ↔ лингвистика». Смоленский государственный университет. Смоленск, 2008. Т. 2. URL: http://www.philol.msu.ru/~fraphil/bibliotheque-en-ligne/kouznetsova.i.n._paronimicheskaya2008.pdf (дата обращения 5 марта 2016 года).
6. *Минасян С.В.* Гротеск и антиутопия в романе Бориса Виана «Красная трава» // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2012. № 5.
7. *Энштейн М.Н.* Типы новых слов: Опыт классификации. URL: <http://www.topos.ru/article/5174> (дата обращения: 5 марта 2016 года).

8. Эрстлинг Л.В. Телескопные слова во французском языке. Вестник ПСТГУ III: Филология. 2010. Вып. 4(22).
9. *Bens J.* Boris Vian. P.: Bordas, 1976.
10. *Duchateau J.* Boris Vian ou les facéties du destin. P.: La Table ronde, 1982.
11. *Guiraud P.* Les jeux de mots. Vendôme, 1976. P. 39–66. Guiraud P. Typologie des jeux de mots // Le français dans le monde. Paris, 1980. No 151.
12. *Rheims M.* Dictionnaire des mots sauvages des écrivains des XIX et XX siècles. Larousse, Paris, 1969.
13. *Vian B.* Œuvres romanesques complètes. (Bibliothèque de la Pléiade). P.: Gallimard, 2010. V. I.
14. *Vian B.* Œuvres romanesques complètes. (Bibliothèque de la Pléiade). P.: Gallimard, 2010. V. II.

REFERENCES

1. *Vian Boris.* Red grass / Transl. V. Lapitski. SPb., 2011.
2. *Vian Boris.* Autumn in Peking / Transl. M. Anninskaya. SPb., 2004.
3. *Vian Boris.* L'Écume des jours: Novels. Rostov-on-Don, 1999.
4. *Vian Boris.* The Heart-extractor / Transl. V. Kislova. SPb., 2004.
5. *Kuznetsova I. N.* Paronym neology in French. Collection of the articles "the Rhetoric ↔ linguistics". Smolensk state University. Smolensk, 2008. V. 2. URL: http://www.philol.msu.ru/~fraphil/bibliotheque-en-ligne/kouznetsova.i.n._paronimicheskaya2008.pdf (date of access: 5.03. 2016).
6. *Minasyan S. V.* Grotesque and dystopia in the novel of Boris Vian "Red grass" // Humanitarian and socio-economic science. 2012. No. 5.
7. *Epstein M. N.* Types of new words: the Experience of classification. URL: <http://www.topos.ru/article/5174> (date of access: 5.03.2016).
8. *Erstling L. V.* Telescopy words in the French language. Vestnik PSTGU III: Philology. 2010. Vol. 4(22).
9. *Bens J.* Boris Vian. P. Bordas, 1976.
10. *Duchateau J.* Boris Vian, or destiny's pranks . P.: The round Table, 1982.

11. *Guiraud P.* Word games. Vendôme, 1976. Guiraud P. Typology of word games // French in the world. Paris, 1980. No. 151.
12. *Rheims M.* Dictionary of the wild words of writers of the XIX and XX centuries. Larousse, Paris, 1969.
13. *Vian B.* Complete romantic work. (Bibliothèque de la Pléiade). P.: Gallimard, 2010. V. I.
14. *Vian B.* Complete romantic work. (Bibliothèque de la Pléiade). P.: Gallimard, 2010. V. II.

28 июля 2016 г.
