

przeegląd rusycystyczny 2015, nr 4 (152)

PL ISSN 0137-298X
Index 371866

- BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK *Morfina* Michaiła Bułhakowa i *Morfina* Szczepana Twardocha.
O „byciu w pojedynkę”
przez pryzmat problemu podwójności
- BARTŁOMIEJ KOPCZACKI Rosyjski nacjonalizm w powieści
Wasilija Grossmana *Życie i los*
- NATALIA PROKOPOWA Sceniczna sztuka słowa w kontekście
realizmu socjalistycznego:
kanony logiczno-stylistyczne
- IRINA ROMAŃSKA Wpływ wyborów translatorskich na
zmiany w sylwetce głównego bohatera
filmu *Kalina czerwona*
(w tłumaczeniu na język polski)
- ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK „Вся власть сонетам”.
Dekonstrukcja języka ideologii
w twórczości Wagricza Bachczaniana
- ALEKSANDER KIKLEWICZ W jakim sensie język jest determino-
wany przez kulturę? O przedmiocie
i ograniczeniach lingwokulturologii (I)
- PIOTR ZEMSAŁ Metafora wojenna
w sowieckim subdyskursie o kulturze
w okresie stalinizmu
- ŻANNA ŚLADKIEWICZ Kognitywno-pragmatyczne
i międzykulturowe mechanizmy
tworzenia efektu komicznego
w parodii politycznej

przeгляд rusycystyczny

2015, nr 4 (152)



Katowice 2015

KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Janina Sałajczyk, Władysław Woźniewicz, Wanda Zmarzer

KOMITET REDAKCYJNY

Antoni Semczuk (Uniwersytet Warszawski, przewodniczący)
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)
Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski)
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)
Walerij Tiura (Российский государственный гуманитарный университет, Moskwa)
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka (sekretarz redakcji)

Adiustacja
Anna Tyka

Korekta
Justyna Pisarska

ADRES REDAKCJI

Przegląd Rusycystyczny, 41-205 Sosnowiec, ul. Spokojna 2
tel. 604 96 57 37; 505 300 667
e-mail: prz.rus@op.pl
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Na stronie internetowej naszego pisma dostępne są archiwalne numery

„Przeglądu Rusycystycznego” w postaci plików pełnotekstowych.

Materiały do druku prosimy składać poprzez generator po uprzednim zarejestrowaniu się na stronie internetowej pisma.

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo redagowania tekstów. Wszystkie prace nadesłane do redakcji są poddawane anonimowej procedurze recenzyjnej.

Prace należy opracować zgodnie z *Zasadami przygotowania tekstów do druku* umieszczonymi na stronie internetowej naszego kwartalnika.

Nadsyłając prace do naszego pisma, autorzy wyrażają zgodę na ich publikację elektroniczną oraz na ujawnienie adresu poczty elektronicznej.

Index 371866
ISSN 0137-298X



WYDAWCY



„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7, 40-036 Katowice
tel. 32 258 07 56
biuro@slaskwn.com.pl;
<http://www.slaskwn.com.pl>

Wyższa Szkoła Europejska
im. ks. Józefa Tischnera
31-033 Kraków, ul. Westerplatte 11
tel. 12 683 24 03
www.wse.krakow.pl

SPIS TREŚCI

5	Beata Waligórska-Olejniczak	<i>Morfina</i> Michaiła Bułhakowa i <i>Morfina</i> Szczepana Twardocha. O „byciu w pojedynkę” przez pryzmat problemu podwójności
19	Bartłomiej Kopczacki	Rosyjski nacjonalizm w powieści Wasilija Grossmana <i>Życie i los</i>
29	Natalia Prokopowa	Sceniczna sztuka słowa w kontekście realizmu socjalistycznego: kanony logiczno-stylistyczne
48	Irina Romańska	Wpływ wyborów translatorskich na zmiany w sylwetce głównego bohatera filmu <i>Kalina czerwona</i> (w tłumaczeniu na język polski)
63	Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak	«Cała władza dla sonetów». Dekonstrukcja języka ideologii w twórczości Wagricza Bachczaniana
74	Aleksander Kiklewicz	W jakim sensie język jest determinowany przez kulturę? O przedmiocie i ograniczeniach lingwokulturologii (I)
99	Piotr Zemszał	Metafora wojenna w sowieckim subdyskursie o kulturze w okresie stalinizmu
116	Żanna Śladkiewicz	Kognitywno-pragmatyczne i międzykulturowe mechanizmy tworzenia efektu komicznego w parodii politycznej
133		Noty o autorach

СОДЕРЖАНИЕ

5	Бэата Валигурска-Олейничак	<i>Морфий</i> Михаила Булгакова и <i>Морфий</i> Щепана Твардоха. О «бытии в одиночку» сквозь призму проблемы двойственности
19	Бартломей Копчацки	Русский национализм в романе Василия Гроссмана <i>Жизнь и судьба</i>
29	Наталья Проколопава	Сценическое речевое искусство в контексте социалистического реализма: логико-стилистические каноны

48	Ирина Романска	Влияние переводческих решений на изменение образа главного героя фильма <i>Калина красная</i> (в переводе на польский язык)
63	Эльжбета Тышковска-Каспшак	«Вся власть сонетам». Деконструкция языка идеологии в творчестве Вагрича Бахчаняна
74	Александр Киклевич	В каком смысле язык детерминирован культурой? О предмете и границах лингвокультурологии (I)
99	Петр Зэмшал	Военная метафора в советском субдискурсе о культуре периода сталинизма
116	Жанна Сладкевич	Когнитивно-прагматические и кросс-культурные механизмы создания комического эффекта в жанре политической пародии

TABLE OF CONTENTS

5	Beata Waligórska-Olejniczak	<i>Morphine</i> by Mikhail Bulgakov and <i>Morphine</i> by Szczepan Twardoch. On “being single” in the context of the problem of duality
19	Bartłomiej Kopczacki	Russian nationalism in Vasily Grossman’s novel <i>Life and Fate</i>
29	Natalia Prokopowa	Stage speech art in the context of the socialist realism: logical-stylistic canons
48	Irina Romańska	The impact of translator’s choices on changes of the main character in the translation of the film <i>The Red Snowball Tree</i> into the Polish language
63	Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak	«All power for sonets». Deconstruction of the language of ideology in the works by Vagrigh Bakhchanyan
74	Aleksander Kiklewicz	In what sense language is determined by culture? About the subject and limitations of the linguoculturology (I)
99	Piotr Zemszał	Warlike metaphor in the Soviet sub-discourse about culture during the Stalinism period
116	Żanna Śladkiewicz	Cognitive-pragmatic and cross-cultural mechanisms of creation of a comic effect in the genre of political parody

БЕАТА ВАЛИГУРСКА-ОЛЕЙНИЧАК
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

МОРФИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА
И *МОРФИЙ* ЩЕПАНА ТВАРДОХА.
О «БЫТИИ В ОДИНОЧКУ»
СКВОЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМЫ ДВОЙСТВЕННОСТИ

«У морфиниста есть одно счастье, которое у него никто не может отнять, — способность проводить жизнь в полном одиночестве. А одиночество — это важные, значительные мысли, это созерцание, спокойствие, мудрость...»¹. Слова доктора Полякова из Булгаковского *Морфия* являются оптимистичным диагнозом состояния зависимости, которому герой стремится придать смысл в сильно прогрессирующем процессе разложения личности, стремится отыскать позитивные симптомы, позволяющие заглушить болезненную правду своей психофизической деградации. Покой, счастье, созерцание остаются, однако, в области мечтаний, проявляющихся по принципу минус приёма², тоски за чем-то, стремления или ностальгии.

Художественный мир, в обоих интересующих нас текстах, т.е. в рассказе *Морфий* Михаила Булгакова и в романе *Морфий* Щепана Твардоха (финалиста Литературной премии Nike 2013) кажется основанным на принципе отрицания, представления значения путем излучения его противоположности, «пульсирующей» осцилляции между острой нехваткой ожидаемого элемента и его избытком. Следовательно, методологически правильным видится сосредоточение запланированных рас-

¹ М. Булгаков, *Морфий*, http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_av/bulgam15.htm?3/5 (30.10.2014). В дальнейшем все цитаты из Булгакова приводятся по этому изданию.

² См. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, пер. А. Tanalska, PIW, Warszawa 1984.

суждений над проблемой одиночества в свете феномена двойственности, находящего отражение в отдельных произведениях, среди других в метафоре зеркала, категории двойника или диалектике божественности и демонизма. Проект, принимающий такие очертания, предполагает, что вопрос одиночества героев мы не будем рассматривать путем фокусирования на изолированной проблеме, но, скорее, через поиск явлений-вариантов, связанных с ним по принципу дополнения, дублирования или оппозиции, чтобы таким образом иметь возможность наблюдения за явлением с определенного расстояния, пользуясь созданной с помощью этого метода, возможностью осмотра с более широкой перспективы.

В *Морфии* Булгакова сферой переживания одиночества становится, прежде всего, тело героя и окружающее его больничное пространство. Можно осмелиться предположить, что журнал Полякова играет роль зеркала, в котором сельский врач рассматривает симптомы своей зависимости. Написанная им «книга признаний» помогает при самодиагнозе другого медика, который в судьбе Полякова видит неосуществленную возможность собственного существования. Тело Полякова — это страдающее тело, бегущее от пустоты, к которой привели уход жены и хаос революции. Первые дозы морфия приносят забвение, блаженный и глубокий сон, бодрость, энергию и мужество противостоять революционным выстрелам.

Спасибо морфию за то, что он сделал меня храбрым. Никакая стрельба мне не страшна. Да и что вообще может испугать человека, который думает только об одном, — о чудных божественных кристаллах³.

В начальной стадии болезни удручающие Полякова проблемы напоминают о себе, как бы издалека, сквозь туман, появляются в состояниях полуяви полусна, в которых сплетаются оборванные голоса, визуальные впечатления, фрагменты сновидений.

Хаос этих видений усиливает разорванная структура записок Полякова, характеризующих самочувствие героя. Журнал воспринимается нами как зеркало, отражающее состояние героя — это лоскутное одеяло, состоящее из записей размером в несколько страниц, несколько предложений, иногда отдель-

³ М. Булгаков, *Морфий...*

ных слов, резюмирующих день, либо следов, свидетельствующих о вырванных листах: «Далее в тетради вырезано десятка два страниц», «здесь страница вырвана»⁴. Переменная амплитуда настроений морфиниста, колеблющаяся между эйфорией и чувством тотального отстранения, является результатом пребывания на наклонной поверхности зависимости, от которой он не может уйти. Несмотря на то, что врачу удастся делать вид перед окружением, что это не так, он сам понимает, что обречен на смерть в одиночестве:

Не тоскливое состояние, а смерть медленная овладевает морфинистом, лишь только вы на час или два лишите его морфия. Воздух не сытный, его глотать нельзя... в теле нет клеточки, которая бы не жаждала... Чего? Этого нельзя ни определить, ни объяснить. Словом, человека нет. Он выключен. Двигается, тоскует, страдает труп⁵.

Это ретардированное ожидание неизбежного конца жизни, предсказанного телесной деградацией писателя-врача, кажется сопряженным с прорастающим в немпредчувствиями ощущением неизбежной катастрофы человека. Являясь врачом, Поляков остается незащищенным от наркотического увлечения, профессия, однако, не защищает его от смерти, одиночества и страдания. Общение со смертью каждый день рождает в герое созревающее сознание трагизма человеческого существования, ощущение это усиливается не только в связи с собственной болезнью и болезнью пациентов, но также в контактах с окружающей природой.

Можно выдвинуть тезис о том, что дневник Полякова — это не только отражение его переживаний и борьбы с дурной привычкой, но одновременно и запись явлений, наблюдаемых в природе, которые можно воспринимать как проекцию внутреннего состояния героя. Природа, как и *тело*, становится в тексте Булгакова антидомом⁶, неизведанным пространством, а иногда даже враждебным, ложным домом, руководствующимся законом хаоса:

Душная ночь. Будет гроза. Брюхо черное вдали за лесом растет и пучится. Вон и блеснуло бледно и тревожно. Идет гроза. Книга у меня перед глазами, и в ней написано по поводу воздержания от морфия:

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ См. Ю.Г. Пыхтина, *Деформация архетипа «дом» в «малой» прозе М.А. Булгакова* // Г. Пшебинда, Я. Свежий (ред.), *Михаил Булгаков, его время и мы*, Scriptum, Краков 2012, с. 83–91.

...большое беспокойство, тревожное тоскливое состояние, раздражительность, ослабление памяти, иногда галлюцинация и небольшая степень затемнения сознания... [...].

Ночь течет, черна и молчалива. Где-то оголенный лес, за ним речка, холод, осень. Далеко, далеко взъерошенная буйная Москва. Мне ни до чего нет дела, мне ничего не нужно, и меня никуда не тянет [...].

Вьюга. Ничего [...].

Весна ужасна [...].

Итак, после побега из Москвы из лечебницы доктора... (фамилия тщательно зачеркнута) я вновь дома. Дождь льет пеленою и скрывает от меня мир. И пусть скроет его от меня. Он не нужен мне, как и я никому не нужен в мире⁷.

Картины природы функционируют по принципу параллели внутренних состояний героя, являются *правдой первого приближения*⁸, констатацией фактов, обнаруженных воочию, без глубокого размышления, хотя, конечно, на их выразительность накладывается, действующее как фильтр, настроение зависимо-го. Стоит отметить, что описания этих впечатлений мотивирует автоматическая реакция наблюдателя на возникшее в природе событие. Благодаря этому их отношения становятся более правдивыми, более объективными, ближе к констатации факта, чем к его интерпретации.

Значимым для оценки состояния героев русского *Морфия* представляется отсутствие близких отношений с людьми, характеризующее обоих врачей. Кроме контактов в среде медицинского персонала в тексте Булгакова практически не идет речь о личных встречах, общение с природой происходит тоже в одиночку. Борьба с болезнью Полякова или воспоминание Бомгарда о пребывании в Гореловке — это возникающие на основе случайных импульсов картины-фрагменты реальности, в которых доминируют запомнившиеся предметы, спонтанные реакции, эмоции, не содержащие, однако, следов глубокой привязанности к людям (кроме контактов Полякова с акушеркой Анной). В процессе восприятия русского текста этот факт может легко ускользнуть вниманию читателя, потому что работа в провинции, далеко от человеческих поселений, в определенном смысле и подразумевает, что такой способ ежедневного функционирования естественен и обязателен.

⁷ М. Булгаков, *Морфий*...

⁸ Выражение Гастона Башляра. См. G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie*, пер. J. Budzyk, *słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk 2000, с. 73–82.

В противоречии с этим принципом остается, все же, снятый в 2008 году фильм режиссера Алексея Балабанова *Морфий*, основанный на рассказе автора *Мастера и Маргариты*. В киноинтерпретации Булгаковского текста явно выражен романтический сюжет из жизни Полякова, а изображения наркотической зависимости не составляют, в основной мере, кадры психофизического регресса героя а, скорее, сцены, отображающие прогрессирующую изоляцию от людей, потерю способности общения с миром. Финальная сцена в фильме, самоубийство среди развеселенной толпы зрителей — это режиссерская, отсутствующая в литературной версии, визуализация состояния отчаяния главного героя, подтверждающая этот интерпретационный тезис. Смех протагониста, опережающий выстрел, напоминает хихиканье сумашедшего, является криком боли и выражением отсутствия коммуникации с окружением. Это диссонанс, который испортит настроение зрителям, когда они поймут, что сидящий рядом с ними человек покончил с жизнью. Созданная Балабановым финальная сцена может также вызывать ассоциации с призывающим к очищению гоголевским смехом сквозь слезы либо подшитой меланхолией зощенковской сатирой, горьким упреком, который вместо отличного самочувствия нередко морозит кровь в жилах и призывает к покаянию, напоминая о вписанном в человеческую судьбу страданию.

Доктора Бомгарда можно рассматривать, в некотором смысле, в качестве дублера Сергея Полякова, дополнения и продления его существования⁹. Оба врача, работают «по принципу соединенных сосудов». Дневник Полякова является своего рода завещанием, посланием миру, который благодаря Бомгарду увидит дневной свет. Полярное восприятие героев оправдывают также сны и подсознательные эмоции Бомгарда, предсказывающие события, которым только предстоит произойти в жизни Полякова. Врачей объединяет похожий способ реагировать на проблемы, их сопровождает страх, неуверенность в собственных профессиональных компетенциях при принятии обязательств в больнице. Онирические видения Бомгарда, в которых появляется Поляков у лежащего на операционном столе трупа, можем понимать как предугадание смерти коллеги. Похожая функция принадлежит размышлениям более опытного врача, касающимся

⁹ См. А. Яблоков, *Проблема финальной датировки в рассказе «Морфий»* // *Михаил Булгаков, его время и мы...*, с. 103–117.

ся алкоголизма как психического заболевания. Эти рефлексии, воспринимаемые нами в категории интуитивного предчувствия и предвидения морфинизма Полякова, сопровождают смелую констатацию Бомгарда:

Я не боюсь... Чего я только не лечил?! В самом деле? А?... [...] И почему мне этот участок так настойчиво сегодня вечером лезет в голову?... Зеленый огонь... Ведь я покончил с ним расчеты на всю жизнь...¹⁰

Подсознание, кажется, подсказывает Бомгарду, что его жизнь сплелась навсегда с судьбой коллеги. Горизонтальное пространство, присутствующее на художественном уровне в помещениях и путешествиях обоих врачей, таким образом, остается в произведении в отношении подчинения вертикальному пространству, в которое вписаны сны и мечты героев. Можно метафорически сказать, что вертикальное направление накладывается на горизонтальные уровни, нивелируя километры физического отдаления, чтобы через отношения двойственности и духовной близости объединить воедино судьбы расписанные «в версии моно». Виртуальный мир мечты показывает свое превосходство над миром видимым.

Приведенные выше замечания приводят нас в то же время к выводу, что применяемый Булгаковым в *Морфии* метод визуализации может быть воспринят как литературное отражение мышления сюрреалистов, чьих постулаты, художественные и фотографические произведения убеждали, что мир мечтаний, фантазии и интуиции является гораздо более важным источником вдохновения, чем то, что материальное и видимое. В этом контексте основным фактом остается упомянутая уже фрагментарность обсуждаемого текста автора *Роковых ящ*, сосредоточенность на незначимой, на первый взгляд, детали, запомнившейся с описания события. Это касается не только записанной на страницах дневника истории болезни Полякова, но также части рассказывающей о жизни Бомгарда, мыслями возвращающегося в прошлое к образам салфеток цирулика, пирожных, украшенных коричневым кремом, пыльного стекла, клоков сена на площади и т.д. Данный способ восприятия реальности можно связать с постулированным сюрреалистами автоматизмом создания художественного текста, необходимостью подвер-

¹⁰ М. Булгаков, *Морфий*...

гаться естественному процессу ассоциаций, сновидений, галлюцинаций. Это они, нетронутые «цензурой» автора, должны были представлять собой наибольший интерес для искусства. Ассоциации к способу мышления сюрреалистов вызывает также появляющийся в произведении Булгакова мотив самоубийства, выступающего в качестве бегства от непонятного мира, увлекающий создателей упомянутого течения в одинаковой степени как вопрос впадения в безумие, двойственности и двойников или совмещения двух планов — явного и неявного.

Характерная для произведений русского классика вездесущность земной реальности и реальности существ, представляющих сверхъестественный мир, отображается в *Морфии* хотя бы в образе старухи, замеченой на прогулке.

И вот вижу, от речки по склону летит ко мне быстро и ножками не перебирает под своей пестрой юбкой колоколом старушонка с желтыми волосами... В первую минуту я ее не понял и даже не испугался. Старушонка как старушонка. Странно — почему на холоде старушонка простоволосая, в одной кофточке?.. А потом, откуда старушонка? Какая? Кончится у нас прием в Левкове, разъедутся последние мужицкие сани, и на десять верст кругом — никого. Туманцы, болотца, леса! А потом вдруг пот холодный потек у меня по спине — понял! Старушонка не бежит, а именно л е т и т, не касаясь земли. Хорошо? Но не это вырвало у меня крик, а то, что в руках у старушонки вилы.

Приводящий в ужас демонический силуэт женщины может быть воспринят читателем как проекция скорой смерти героя. На такое толкование наводит, среди других, образ желтых волос, на которых сосредотачивается внимание персонажа. Оттенки желтого появляются, впрочем, в произведении в различных вариантах и, кажется, преобладают в используемой автором палитре аберрации. На инферальную символику желтого наводят неприятный, зловещий свет, красно-желтые пятна на груди умирающего Полякова, маслянистая жидкость, которая вводится ему под кожу, желтая кожа лица Анны. Вышеуказанные визуальные впечатления совместимы с часто повторяющимся мотивом тьмы (женщина с темной, ничтожной душой, поющая Аиду) и грязью, царящей в Гореловке, особенно в конфронтации с просторной и электрофицированной больницей округа. Тьма, желтый цвет и мучительная боль, преследующая морфиниста, представляют в произведении триаду дополняющих друг друга мотивов демонического происхождения. Можно воспринимать

их в качестве знаков, несущих в себе потенциал изменений, надежду на рождение нового качества, имеющую начало в хаосе. В таком понимании образ Бомгарда представляется, с одной стороны, отражением судьбы Полякова, неподдающегося вредной привычке. С другой стороны, врач, на которого повлияла, описанная в дневнике, судьба коллеги как препарат укрепляющий иммунитет, создал себя заново, стал более сильным и чувствительным по отношению к проблеме. Используя терминологию Гастона Башляра, можно констатировать, что Бомгард, участвуя в болезни друга, потерял собственную личность, отошел от себя, чтобы видеть свое лицо в аспекте потенции, чтобы через *не-личность*, найти нового себя¹¹.

Стоит отметить, что стратегия отдаления, взгляда на себя глазами Другого, применяется также в *Морфии* Щепана Твардоха. Этот приём появляется на многих уровнях произведения, в частности, благодаря двойному повествованию от первого и третьего лица единственного числа¹². Дополнительный закулисный комментарий рассказчика прекрасно сочетается с другими мотивами двойственности и «накладки пленок», функционирующими в фабульном слое и во внутреннем мире главного героя. Роман Твардоха осуществляет, помимо прочего, тему одиночества и чувства пустоты в толпе. В отличие от произведения Булгакова, в котором герой, собственно, обречен на жизнь в общественной и географической пустыне, в польском тексте «одинарный быт» протагониста — это вопрос не очевидный. Финал романа все же показывает, что центром произведения является одинокая борьба Константина с чувством непонимания и страдания из-за стихийного бедствия родины.

Факт его отказа от польского паспорта, чтобы, являясь немцем, лучше служить Польше, становится в произведении отправной точкой, которая не только движет сюжетом, но в процессе восприятия приносит также размышления, что почти каждый из героев ускользает от назначенной ему роли, подчиняется принципу нестабильности, многократных отражений и дополнений в иных формах. Ярче всего это заметно, пожалуй, в конструкции трех главных героинь: Елены, Иги и Саломе, жен-

¹¹ G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie...*, с. 131.

¹² *Szczepan Twardoch: Jak slysze, ze ktos jest jakimś tam, to mnie cholera bierze. Ze Szczepanem Twardochem rozmawia Damian Piwowarczyk*, http://kultura.gazeta.pl/kultura/1,114628,13438326,Szczepan_Twardoch__Jak_slysze (15.10.2014).

щин ежедневно окружающих Константина. Благодаря общению с ними Виллеман постоянно участвует в акте самопознания, их судьбы на подобие зеркала позволяют продиагностировать личность протагониста. Женский треугольник, созданный женой, любовницей и подругой, — это связь не только по отношению к Константину, определяют ее также взаимные духовные связи героинь¹³. Именно в существовании этих женщин главный герой видит свою неполноту, встречи с ними приводят к болезненной саморефлексии.

Więc pół artysty, bo cóż zrobił: rysunki i grafiki na tyle dobre, aby nie był pacykarzem, i na tyle złe, aby nigdy nie być prawdziwym malarzem [...]. Więc pół ojca, bo owszem, począł Jureczka, ale czyżłożył dość na jego utrzymanie? Łożył, ale czy swojełożył? [...] Więc pół męża, bo tak, czasem byłem Helenie oparciem, raczej w zdrowiu niż w chorobie, bo choroby mnie brzydzą, więc częściej nie byłem, bo zbyt mnie własna melancholia chciała pożreć [...]. Tak leży on, pół człowiek, pół bydlę, i śmieje się do swojej śmierci [...]»¹⁴.

Самодиагноз Константина позволяет увидеть, что герой узнает мир с помощью органов чувств, и даже с этой точки зрения материальный мир чрезвычайно важен для него. В оценке женщин первенство принадлежит, несомненно, зрению. Вызывающее ассоциации с мраморной статуей тело жены, прекрасной Елены, — это полюсная оппозиция прелестей полной эротики и более желанной Саломе с разливающимися, пышными формами. Елена, воспринимающаяся в качестве «красоты гигиеничной и евгеничной», — это, прежде всего, дочь своего отца, копия ненавистного Пешковского, на котором даже в критичной ситуации, одежда лежит непорочно. Константин, отметив эту особенность во время своего визита с жандармами, показывает, что, с одной стороны, воспринимает жену и тестя сквозь призму национальных предрассудков (видит их в категориях стереотипа немцев), а с другой — его поведение позволяет увидеть двуличие самого героя¹⁵.

Свойства, которые так раздражают Константина, в сущности являются «второй кожей» героя не только из-за его двойного, польско-немецкого происхождения, но также, а может быть

¹³ J. Sobolewska, *Polskość jest kobieca*. Rozmowa ze Szczepanem Twardochem, <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/1534991,1,rozmowa-ze-szczepanem-twardo> (15.10.2014).

¹⁴ Sz. Twardoch, *Morfina*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, с. 66–67.

¹⁵ A. Bielik-Robson, «*Morfina*», *albo analiza polskości*, <http://www.krytykapolityczna.pl/felietony/20130106/morfina-albo-psychoanaliza-pol> (15.10.2014).

прежде всего, из-за собственного пристрастия к порядку, предметам шика и роскошному образу жизни, черты характера, негармонирующей с бытовыми условиями, к которым вынуждены были привыкнуть жители Варшавы в 1939 году. Константин, таким образом, является отчасти примером человека, который в ситуации граничной закрывается и сосредотачивается на собственном теле-панцире, признавая возможность и необходимость ощущения плотского удовольствия за подтверждение того, что жизнь еще возможна. Фрак, белый пиджак, аромат кофе, добытый для сына шоколад не только позволяют забыть о жестокости войны, но дают герою иллюзию свободы, на этих фальшивых вещах — учитывая военные обстоятельства — он выстраивает свою собственную ценность и защищается от психофизической деградации:

Ja nie jestem nisko; ja jestem wysoko. Mam mundur i mógłbym takiego nikogo włóczyć albo nikogo taksówkarza Stróżyka zastrzelić, gdyby mnie nazwali łobuzem. Teraz mógłbym zastrzelić nawet Pawlikowskiego, ale tym się już pewnie kto inny zajął. Mam frak. Nie przy sobie, ale w domu z czekolady mam frak. Nie brałem, bo wojna i jakoś głupio brać frak. Wziąłem tylko smoking¹⁶.

Бедность, физиологические рефлексы, не-эротическое прикосновение, знойный запах разваренной капусты это для Константина синонимы чужого мира, мира не-того, мира, к которому он не хочет принадлежать. Несмотря на это, тепличные условия действительности Елены, где все может быть только черным или белым, для него также неприемлемы, потому что Константин со своей изысканностью вероятно был бы обречен на постепенное превращение в копию своего тестя. Столкновение этих двух персонажей, Виллемана и Пашковского, позволяет распознать в Константине также черты денди, любовь к форме, за которой стоит пустота и скука¹⁷. Можно сказать, что Пашковский и Елена (прекрасная во всех отношениях Мать-полька), в своей заботе о теле руководствуются специфически понимаемым патриотизмом или идеологией. Главный герой в своем тщеславии и индивидуализме содержит в себе скорее черты нарциссической личности, сквозь призму тела и внешнего вида постоянно он оценивает не только женщин, но и себя: «I było moje ciało,

¹⁶ Sz. Twardoch, *Morfina...*, с. 505.

¹⁷ См. J. Łotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, пер. В. Żyłко, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2010.

szczupłe, niezbyt ładne, bo niezbyt atletyczne, z normalnym jak u trzydziestolatka brzuchem, akurat tyle, żeby garnitur leżał dobrze, bez mięśniów»¹⁸, «W lustrze moja twarz. Nie moja»¹⁹.

Przecież byle kto do Loursa nie chodzi, a jak nie byle kto, to wiedzą, kim jesteś, znają cię jeszcze sprzed wojny, gogusiu w drogich garniturkach, bon vivancie cudny, kawalerzysto rezerwowy, pijaku, morfinisto, kurwiarzu, znają cię dobrze, wzdychały do ciebie ich żony i córki, a teraz wchodzisz tutaj i śmierdzisz jak Niemiec²⁰.

В этом контексте употребление Константином морфия приобретает совершенно другое звучание, чем наркотическая зависимость Булгаковского героя. Не найдем в романе Твардоха описаний борьбы с болезнью либо симптомов физического истощения, хотя кинетика тела героя неоднократно мотивирована чувством наркотического голода. Внутривенное введение морфия — ритуал, ритм которому придает любовница Саломе в соответствующей фазе сближения с Константином. Таким образом, в некоторых отношениях это всего лишь еще один излюбленный продукт роскоши мужа Елены. С другой стороны, Саломе принадлежит иному миру чем Константин, ее еврейско-русская кровь, запах пищи и физиологических жидкостей в ее квартире, заставляют воспринимать ее как чувственную искусительницу, богиню и дьяволицу в одном. Акт дозировки наркотика это для протагониста своего рода переход в другую реальность, ворота для минутного счастья, побег от памяти. Герои, на подобие *Алисы в стране чудес*, испытывают приостановление широко применимых принципов. Параллелью такого рода поведения можно считать в произведении также механизм действия Иги, жены Джека, ищущей забвения и освобождения от боли в импульсивном групповом пьянстве и оргийных танцах.

Другим, особенно важным в тексте Щепана Твардоха ритуалом перехода является визит Константина в офисе отца — немецкого офицера, меняющий систему векторов сил в семейном треугольнике. Главный герой, после обязательного обнажения перед родителем примеряет его мундир, и, увидев, что размер подходит ему идеально, принимает в дар все атрибуты, позволяющие идентифицировать немецкого военного высокого ран-

¹⁸ Sz. Twardoch, *Morfina...*, s. 534.

¹⁹ Там же, с. 225.

²⁰ Там же, с. 377.

га (обувь, паспорт, оружие, значок). Таким образом Константин забирает как бы личность у отца и принимает ее как свою, понимая, что единственным выходом для отца будет в такой ситуации самоубийство. Бальдур фон Штрахвитц не несет духовных потерь на этой «сделке», можно сказать, что он таким образом обретает не только любовь, вернувшегося спустя годы сына, но и — метафорически — также свое лицо, которое в результате войны стало лицом «инвалидным», «страшным», «трупным», «не-лицом»:

W lustrze widzisz Niemca w mundurze, idealnie skrojonym mundurze. Jakby krawiec zdejmował miarę z ciebie, nie z twojego ojca. Skóra zdjęta z ojca. Szara kurtka, ciemnozielony kołnierz. Waffenfarbe grau. Na epoletach z białego sznurka dwie gwiazdki²¹.

Происходит, следовательно, в определенном смысле полноценное объединение образа отца и сына. Константин заполняет опустевшее после ухода-отказа Бальдура место, мундир выполняет функцию подобную маске, скрывает старую жизнь, чтобы придать смысл новой. Став перед отцом, Константин смотрит на себя его глазами. Родитель для него зеркало-дверь-память, видя его, герой видит другого себя, «я» идентифицируется с одиноким путешественником по жизни: «Jestem Konstancy Willeman i nie mam brata ani siostry, nie mam nikogo. Jestem sam. Nie mam żony. Nie mam syna. Jestem Konstancy Willemann i nie mam matki ani ojca, mam tylko diabła i trupa»²². Значение подобного, ритуального ухода от самого себя с целью осознать свою сущность, может принимать в глазах читателя последнее путешествие Константина с Дидей Рохацэвичь — обоснование вышеуказанного интерпретационного предложения следовало бы однако представить в рамках отдельного исследования.

Резюмируя настоящие рассуждения, следует сказать, что проблема наркомании главного героя в обоих произведениях тесно связана с проблемой одиночества, состояния, в котором человек кажется «обреченным» перед лицом внешней угрозы. Неустойчивое чувство безопасности интернализировано, перенесено на испытание тела, прежде всего на его физиологию и состояние страха. Тексты Михаила Булгакова и Стефана Твардоха на

²¹ Там же, с. 409.

²² Там же, с. 433.

МОРФИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА...

поверхностном уровне показывают много различий, но все же внимательный читатель заметит, что общим знаменателем остается для них, несомненно, принцип двойственности, использованный хотя бы в способе построения героев, сюжета, в символике. Используя еще раз для нашего анализа философскую мысль Гастона Башляра, можно констатировать, что главным законом, которому подчиняется художественный мир в обоих произведениях является его *shifting character*, то есть способность и необходимость непрерывного перемещения, открытость к изменению, и тренировка *не-личности*, чтобы истинную сущность определить лишь на время²³.

Beata Waligórska-Olejniczak

MORFINA MICHAŁA BUŁHAKOWA I MORFINA SZCZEPANA TWARDOCHA.
O „BYCIU W POJEDYNKĘ” PRZEZ PRYZMAT PROBLEMU PODWÓJNOŚCI

Streszczenie

Centralnym przedmiotem rozważań w niniejszej publikacji jest problem samotności w opowiadaniu *Morfina* Michała Bułhakowa i w powieści *Morfina* Szczepana Twardocha. Świat artystyczny w obu utworach wydaje się oparty na zasadzie zaprzeczenia, prezentacji wartości poprzez emanację jej przeciwieństwa. Stąd uzasadnione okazuje się skupienie refleksji nad interesującym nas zagadnieniem na problemie podwójności, przekładalnym w wybranych tekstach między innymi na metaforę lustra, kategorię sobowótora czy dialektykę boskości i demonizmu. Problem narkomanii głównego bohatera w obu utworach związany jest ściśle z kwestią samotności, stanem, na który człowiek okazuje się „skazany” w obliczu zewnętrznego zagrożenia. Chwiejne poczucie bezpieczeństwa zostaje uwewnętrznione, przełożone na doświadczenie ciała, przede wszystkim jego fizjologię i stany lękowe. Teksty Michała Bułhakowa i Szczepana Twardocha na powierzchniowym poziomie znacznie się różnią, wnikliwy odbiorca zauważy jednak, że wspólnym mianownikiem pozostaje dla nich niewątpliwie zasada powielenia i odbicia wykorzystana chociażby w sposobie konstrukcji bohaterów, w budowie linii fabularnej czy w symbolice.

²³ G. Bachelard, *Filozofia, która mówi nie...*, s. 131–132.

Beata Waligórska-Olejniczak

MORPHINE BY MIKHAIL BULGAKOV
AND *MORPHINE* BY SZCZEPAN TWARDOCH.
ON «BEING SINGLE» IN THE CONTEXT OF THE PROBLEM OF DUALITY

Summary

The aim of the publication is to analyze the problem of loneliness in *Morphine*, the short story of Mikhail Bulgakov, and in the novel of Szczepan Twardoch under the same title. The world depicted in both texts seems to be based on the principle of negation, i.e. presentation of the value through the juxtaposition of its oppositions. Consequently, the justified methodological approach is focusing on the problem of duality, which can be perceived in the selected texts as translated into the metaphor of the mirror, category of the double or dialects of the divine and the diabolic. The problem of drug addiction of the main character of both texts is directly connected with the issue of loneliness, the condition to which the human being is doomed in the face of outside threat. The unstable feeling of security may be interiorized in the experience of the body, in particular in its physiology and anxiety disorders. The texts of Mikhail Bulgakov and Szczepan Twardoch show many differences on their surface levels, however, the emotionally engaged reader will notice that their common ground can undoubtedly be the rule of the double reflection, which is used, among other things, to work out the character of the protagonists, the plot structure and the symbolic system.

BARTŁOMIEJ KOPCZACKI
Uniwersytet Śląski

ROSYJSKI NACJONALIZM W POWIEŚCI WASILIJA GROSSMANA *ŻYCIE I LOS*

Życie i los Wasilija Grossmana to jeden z najważniejszych utworów literatury rosyjskiej. Zbadanie zjawiska totalitaryzmu przez autora jest porównywalne z pracą, którą wykonała Hannah Arendt w *Korzeniach totalitaryzmu*¹. Gdyby takie powieści jak *Życie i los* czy *Wszystko płynie* mogły zostać opublikowane w czasach, kiedy zostały napisane, zmieniłyby niewątpliwie bieg historii literatury. Grossman był pierwszym pisarzem rosyjskim, który opisał stalinowski totalitaryzm i Gułag², kreśląc w swoim dziele panoramę społeczeństwa radzieckiego czasu wojny. Liczba przedstawionych w powieści wątków i bohaterów pozwala porównywać utwór Grossmana z epopeją Lwa Tołstoja³. Jednak, w przeciwieństwie do tekstu wielkiego klasyka, *Życie i los* nie jest dziełem, które mitologizuje Wojnę Ojczyźnianą i naród rosyjski. Autor nie tworzy kolejnych narodowych mitów — jest baczny i uważny, a przede wszystkim krytycznym obserwatorem otaczającej go rzeczywistości. Opisując w powieści istotę systemu stalinowskiego, zwrócił uwagę na zagadnienia nacjonalizmu rosyjskiego oraz relacje kolonialne pomiędzy Rosjanami a innymi nacjami zamieszkującymi ZSRR, dlatego niniejszy artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób Grossman zobrazował problem rosyjskiego nacjonalizmu oraz czy w tekście powieści można odnaleźć elementy narracji kolonialnej, która określa stosunek Rosjan do przedstawicieli innych narodowości.

¹ Por. K. Штедке, *Жизнь и судьба. Напоминаие о романе Василия Гроссмана, посвященном XX столетию*, <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/kl39.html> (15.09.2015).

² K. Pietrzycka-Bohosewicz, „Bóg jest zbyt bezsilny, aby zmniejszyć zło życia...” (Wasilij Grossman „Wszystko płynie...”), w: *Emigracja i tamizdat. Szkice o współczesnej prozie rosyjskiej*, red. L. Suchanek, Universitas, Kraków 1993, s. 85.

³ Tamże; s. 100.

NACJONALIZM: ROSYJSKI CZY RADZIECKI?

Po zwycięstwie bolszewików mogłoby się wydawać, że w nowym państwie, zbudowanym na fundamencie ideologii komunistycznej, nie będzie miejsca na wielkoruski nacjonalizm. Jednak już w 1931 roku polski publicysta Stanisław Cat-Mackiewicz, w książce napisanej po podróży do ZSRR, konstatował, że neopatriotyzm rosyjski może się odrodzić. Mackiewicz uważał, że jedyną sukcesorką ideologii bolszewickiej będzie rosyjska ideologia wielkomocarstwowa⁴. Przypuszczenia Cata-Mackiewicza okazały się w znacznej mierze słuszne. Francuski myśliciel Edgar Morin stwierdza, że od połowy lat 30. partia bolszewicka przyswoiła sobie wielkoruski nacjonalizm, który został nazwany radzieckim patriotyzmem. Ponadto sądzi on, że Stalin odrzucił ideologię marksizmu-leninizmu, negując klasowe spojrzenie na społeczeństwo i przyjmując narodowy punkt widzenia w kwestiach politycznych (dlatego też wojna z Niemcami została nazwana Wojną Ojczyźnianą)⁵. Przejęcie elementów tradycyjnego rosyjskiego nacjonalizmu było wyraźnie widoczne w wielu obszarach, m.in. w radzieckim kinie, które wykorzystywało postaci z „panteonu” rosyjskich bohaterów, np. monarchów (stawali się oni bohaterami takich obrazów, jak *Aleksander Newski* — 1938, *Piotr I* — 1937 czy *Iwan Groźny* — 1944). Stwarza to wystarczające przesłanki, by określić narastający wówczas nacjonalizm jako radziecki. Wydaje się to tym bardziej uzasadnione, że pomimo odwoływania się do klasycznego nacjonalizmu rosyjskiego, z którego przejęte zostały podstawowe ideologemy oraz wzorce zachowania i postaw, ubiera się jego przejawy w retoryczne formuły wypracowane na gruncie marksizmu.

Przełomowym wydarzeniem, właściwie katalizatorem, który spowodował szczególnie radykalny wybuch uczuć nacjonalistycznych, była agresja Niemiec na ZSRR — naród radziecki ponownie stał się narodem rosyjskim. Stalin w przemówieniu z okazji 24. rocznicy rewolucji październikowej (listopad 1941), chcąc podnieść morale narodu i żołnierzy, przywołał nie tylko trudne momenty z czasów wojny domowej, ale również dawniejsze wydarzenia oraz postaci historyczne. Ponadto wzywał żołnierzy Armii Czerwonej do naśladowania swoich przodków, m.in. Aleksandra Newskiego, Dymitra Dońskiego,

⁴ S. Cat-Mackiewicz, *Myśl w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowietów*, Universitas, Kraków 2012, s. 134.

⁵ E. Morin, *O naturze Związku Radzieckiego*, przeł. P. Berg, Volumen, Warszawa 1990, s. 23–24, 70–73, 103–104.

Kuźmy Minina, Dymitra Pożarskiego, Aleksandra Suworowa czy Michała Kutuzowa⁶. Autor-narrator w *Życiu i losie* zauważa ten proces, twierdząc, że:

Wojna przyspieszyła proces zmian w poglądach na rzeczywistość, w istocie trwając już w epoce przedwojennej — słowo „rosyjski” znowu nabrało żywej treści.

[...] Rozwój sytuacji doprowadził w sposób logiczny do tego, że właśnie podczas obrony Stalingradu, kiedy patos wojny narodowej sięgnął zenitu, Stalin mógł otwarcie odwołać się do ideologii nacjonalizmu państwowego (s. 676–677)⁷.

Podobną opinię wyraża jeden z głównych bohaterów powieści, pułkownik Nowikow:

Kiedy wojna się zaczęła, byłem pod Brześciem w pułku lotniczym. Piloci pogнали na lotnisko, a ja usłyszałem jak jakaś Polka krzyczy: „Kto to taki?” Mały Polaczek zawołał: „Żołnierz ruski!” — i wtedy poczułem wyraźnie: „Ruski, Rosjanin...”. Niby całe życie wiedziałem, kim jestem, przecież nie Turkiem, a tu w duży zagrało: Rosjanin... Po prawdzie, to przed wojną wychowywali nas w całkiem innym duchu... (s. 338).

Na podstawie przytoczonego fragmentu można sądzić, że rozbudzenie uczuć narodowych uzyskiwało niemalże wymiar zjawiska metafizycznego. Oczywiście w sytuacji ekstremalnej, jaką jest wojna, nasilenie uczuć patriotycznych czy nacjonalistycznych jest normą czy wręcz czymś pożądanym, natomiast w przypadku ZSRR czasu wojny było ono sterowane odgórnie. Zamknięty w niemieckim obozie komunisty Magara w swojej „ideowej” spowiedzi wyznaje:

Chociaż idziemy przez obozy, przez zesłania, nasza wiara jest silniejsza od tego wszystkiego. Tyle że to nie żadna siła, ale słabość, instykt samozachowawczy. Tam, za drutami ten sam instykt każe ludziom zmieniać się, bo inaczej zginą lub trafią do obozu — komuniści stworzyli więc bożka, włożyli mundury, naszyli naramienniki, głoszą nacjonalistyczne hasła, podnieśli rękę na klasę robotniczą, a jak trzeba będzie, to i czarną sotnię założą... (s. 196).

Słowa Magara potwierdzają jedynie fakt, że komuniści rządzący Związkiem Radzieckim zostali wprost zmuszeni do przyjęcia ideologii nacjonalistycznej. Taka zmiana była wynikiem instyktu zach-

⁶ C. Merridale, *Wojna Iwana. Armia Czerwona 1939–1945*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, P. Chojnacki, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2013, s. 149.

⁷ W. Grossman, *Życie i los*, przeł. J. Czech, W.A.B., Warszawa 2009, s. 676–677. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, numery stron podaje w nawiasie.

wawczego. Aby utrzymać jedność narodu i nie stracić władzy, partia bolszewicka musiała zrezygnować z idei, do której wrogo była nastawiona większość społeczeństwa. Połączenie ideologii komunistycznej z narodową celnie przedstawił bohater powieści Nieudobnow, który stwierdził, że „W naszych czasach bolszewik to przede wszystkim rosyjski patriota” (s. 345).

* * *

Ważnym elementem rosyjskiego nacjonalizmu przejętego przez państwo radzieckie były uprzedzenia wobec innych nacji⁸, które właśnie w czasie wojny przyczyniły się do rozkwitu rosyjskiego szowinizmu⁹. Oczywiście postawy szowinizmu i rasizmu były w szeregach Armii Czerwonej oficjalnie zakazane (np. nie publikowano czastuszek o mniejszościach narodowych), jednak ograniczenia te w praktyce nie działały¹⁰. W utworze Grossmana można znaleźć wiele przykładów potwierdzających rzeczywistą postawę Rosjan wobec przedstawicieli innych nacji. Na pierwszy plan wysuwa się megalomania narodu rosyjskiego. Jeden z bohaterów utworu, Darieński, twierdzi wprost:

Siła! — powiedział Darieński. — I co najważniejsze: Rosjanie pod kierownictwem bolszewików staną na czele ludzkości, a cała reszta to liliputy (s. 731).

Wyraźnie widać przesunięcie akcentów w ideowej warstwie utworu — już nie proletariąt, lecz Rosjanie mają stać się siłą napędową rewolucji. Innym nacjom nie można zbyt ufać. Takiej polityce sprzyjało, prócz wojny, także powolne przekształcenie Związku Radzieckiego pod rządami Stalina z państwa marksistowskiego w wielonarodowe imperium z typowymi dla tej formy państwowości problemami narodowościowymi¹¹. W czasie rozmowy dotyczącej powołania jednego z dowódców w korpusie pancernym pułkownika Nowikowa dochodzi do sporu o to, kto powinien zostać nominowany na to stanowisko. Nowikow proponuje Basaganowa, Kałmuka z pochodzenia. Odpowiedź Nieudobowa jest jednoznaczna:

⁸ E. Morin, *O naturze Związku Radzieckiego...*, s. 73.

⁹ E. Шкловский, *Лицом к человеку*, „Знание”, Moskwa 1989, s. 44.

¹⁰ C. Merridale, *Wojna Iwana...*, s. 217, 310.

¹¹ T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem i Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 358.

— Osobiście nic nie mam przeciwko temu Kałmukowi Basaganowi, ale trzeba pamiętać o Rosjanach. Przyjaźń między narodami to sprawa święta, ale rozumiecie, u tych innych narodowości duży procent stanowią ludzie wrogo usposobieni, chwiejni, niewyraźni (s. 344).

Komentując scenę, w której Sztrum wypełnia jeden z punktów ankiety osobowej odnoszący się do narodowości, narrator powieści pisze:

Sztrum, naciskając pióro, zdecydowanymi literami napisał „Żyd”. Nie wiedział, co dla setek tysięcy ludzi będzie wkrótce znaczyć odpowiedź na piąty punkt w ankiecie: Kałmuk, Bałkar, Czeczen, Tatar krymski, Żyd... nie wiedział, że z roku na rok będą wokół tego punktu narastać ponure namiętności, że strach, złość, rozpacz, brak wyjścia, krew będą przenosić się, wędrować tu z sąsiedniego szóstego punktu (pochodzenie społeczne) [...] (s. 588).

Rzekoma chwiejność i brak wyrazistości zostały ukarane jeszcze w czasie wojny. W latach 1943–1944 państwo radzieckie dokonało deportacji prawie miliona przedstawicieli mniejszości narodowych: Kałmuków, Tatarów krymskich, Czeczenów, Inguszów, Bałkarów i innych. Przesiedlenia te miały na celu ukaranie nacji, które rzekomo współpracowały z Niemcami. Oczywiście nie można wykluczyć, że podobnie jak w przypadku przesiedleń przedwojennych migracje przeprowadzane podczas wojny stanowiły okazję do usunięcia mniejszości etnicznych z terenów przygranicznych i osiedlenia ich wewnątrz państwa rosyjskiego, aby doprowadzić do szybszej asymilacji mniejszości z resztą społeczeństwa¹².

Rosyjski szowinizm przejawiał się także wyraźnie w stosunku do Żydów. Autor *Życia i losu* poświęca temu zagadnieniu wiele miejsca. Taka postawa nie może dziwić — Grossman był z pochodzenia Żydem. Ciężko przeżył śmierć matki w getcie na Ukrainie. Pierwowzorem matki Sztruma w utworze jest matka samego autora. W liście wysłanym z getta opisuje ona synowi, jak po wkroczeniu Niemców zmienił się stosunek Rosjan do niej samej:

Tego samego ranka przypomniano mi fakt, o którym przez lata władzy radzieckiej zdążyłam zapomnieć — że jestem Żydówką. [...] Wielu ludzi po prostu mnie dziwiło. Nie chodzi tu tylko o tych ciemnych, niewykształconych, nienawistnych, jest tu stary pedagog, rencista, ma siedemdziesiąt pięć lat, zawsze o Ciebie wypytywał, prosił, żeby cię pozdrowić, mówił o Tobie, że jesteś „naszą dumą”. A w tych przeklętych dniach, kiedy mnie spotkał, nie przywitał mnie, tylko się odwrócił,

¹² Tamże, s. 358–359.

potem się dowiedziałam, że na zebraniu w komendanturze mówił: „Powietrze się oczyściło, już nie zajężdża czosnkiem”. [...] Ale oczywiście, Witieńka, nie wszyscy poszli na to zebranie” (s. 88–89).

Słowa matki Sztruma pozwalają lepiej zrozumieć relacje panujące pomiędzy Żydami i nie-Żydami w Związku Radzieckim tamtego czasu. Można przypuszczać, że w okresie przedwojennym władza starała się łagodzić napięcia pomiędzy narodami zamieszkującymi ZSRR i dopiero wtargnięcie Niemców spowodowało wybuch tłumionej latami niechęci czy nienawiści. Oczywiście, nie należy oskarżać całego narodu rosyjskiego o wrodzony antysemityzm, jednak trudno też stwierdzić, że było to zjawisko marginalne. Problem antysemityzmu został wyłuszczonej przez samego Grossmana w „odautorskim” fragmencie powieści:

Antysemityzm przejawia się rozmaicie — w ironicznej, pokrywającej niechęć pobłażliwości albo w morderczych pogromach. [...] Podczas rewolucji sporo Żydów wzięło w niej udział i dało jej wybitnych przywódców. Żydzi są tą mniejszością narodową, która nie ucieka na peryferie społeczne i geograficzne, ale szuka głównego nurtu ideowego i rozwojowego, żeby się w nim znaleźć i odznaczyć (s. 496–497).

Rosjanie w większości nie byli zwolennikami bolszewików. Według Cata-Mackiewicza 70% ludności Związku Radzieckiego nienawidziło władzy bolszewickiej¹³. Nienawiść ludu musiała przekładać się także na przedstawicieli struktur państwowych, którzy częstokroć byli pochodzenia żydowskiego. Oczywiście antysemityzm nie przyszedł wraz z bolszewikami, również rewolucja dołożyła coś od siebie do puli „tradycyjnych” zarzutów wobec Żydów. Zatem z jednej strony mamy do czynienia w czasie wojny z antysemityzmem oddolnym (z którym zetknęła się matka Sztruma), z drugiej — z antysemityzmem państwowym, czego potwierdzeniem mogą być słowa Grossmana:

W krajach totalitarnych, gdzie nie istnieje coś takiego jak społeczeństwo, antysemityzm może być wyłącznie państwowy (s. 498).

Tego rodzaju przejawy antysemityzmu państwowego zostały dość wyraźnie opisane w utworze autora *Wszystko płynie*. Siedząca przy stole córka Sztruma zwraca m.in. uwagę na fakt, że w następnym roku do Instytutu Stosunków Międzynarodowych nie zostanie przyjęty ani

¹³ S. Cat-Mackiewicz, *Myśl w obcęgach...*, s. 134.

jeden Żyd (s. 588), także podczas reewakuacji Instytutu, w którym pracuje Wiktor Sztrum, na listach pracowników nie uwzględniono osób pochodzenia żydowskiego (s. 368). Można by uznać, że Grossman nie postrzega, z racji swojego pochodzenia, problemu obiektywnie, bądź go wyolbrzymia. Jednak kwestia antysemityzmu państwowego w ZSRR nie była jedynie wymysłem pisarza, o czym świadczy chociażby datujące się od roku 1948 masowe usuwanie Żydów ze wszelkich stanowisk państwowych i ich publiczne upokarzanie¹⁴.

NARRACJA KOLONIALNA

Bezpośrednio ujawniana w powieści świadomość Grossmana dotycząca niesymetryczności relacji między narodami Związku Radzieckiego każe się zastanowić nad obecnością w utworze elementów narracji kolonialnej. W pierwszej kolejności należy odpowiedzieć na pytanie, czy *Życie i los* utrwała myślenie kolonialne, tzn. określony w relacjach tego rodzaju sposób postrzegania Innego w kulturze rosyjskiej, czy tylko opisuje pewne zjawiska występujące w społeczeństwie radzieckim tamtego okresu. Zatem, jaką pozycję zajmuje autor w stosunku do nie-Rosjan? Grossman, będąc pisarzem radzieckim ukształtowanym w znacznej mierze w tradycji socrealistycznej, mógł utrzymywać stereotypy dotyczące Innego. Sam socrealizm nie tylko narzucał pisarzom preferowane przez politykę kulturalną tematy czy zastosowanie odpowiednich technik narracyjnych, lecz jednocześnie umacnia utarte stereotypy i schematy myślenia dotyczące mniejszości¹⁵. Mimo to należy przyjąć, że Grossman nie utrwała negatywnego obrazu Innego w kulturze rosyjskiej. *Życie i los* podejmuje natomiast próbę kompleksowego ukazania, czym było społeczeństwo radzieckie okresu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej. Grossman jako członek tego społeczeństwa oraz żołnierz-korespondent wnikliwie obserwował zjawiska zachodzące wokół niego. Stało się też tak, że — jak zauważają niektórzy badacze — w trakcie pracy nad swoją powieścią Grossman przeszedł ideową ewolucję od postawy pisarza radzieckiego do antyradzieckiego¹⁶.

Oczywiście, można nie zgodzić się z tą tezą, biorąc pod uwagę fakt, że nie-Rosjanie wypowiadają się w utworze właściwie tylko trzy razy.

¹⁴ C. Merridale, *Wojna Iwana...*, s. 318.

¹⁵ E. Thompson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. E. Sierszulska, Universitas, Kraków 2000, s. 58.

¹⁶ К. Штедке, *Жизнь и судьба. Напоминание о романе...*

Pierwszy raz spotykamy się z Innym w domu Sokołowów. Owym Innym jest uczestniczący w rozmowie o polityce Karimow, Tatar z pochodzenia, który oskarża państwo radzieckie o zniszczenie kultury tatarskiej w okresie międzywojennym. Ponadto ma świadomość eksploatacji swojej „ojczyzny” przez państwo radzieckie/rosyjskie:

— To prawda, jest i opera państwowa, i operowe, a raczej operetkowe państwo. Tyle że nasze zboże zbiera Moskwa, i Moskwa wsadza nas do więzień (s. 492).

Karimow jako człowiek wykształcony zauważa kolonialną relację pomiędzy metropolią (Moskwa) i kolonią, tj. jego ojczyzną. Druga sytuacja, w której Grossman przedstawia osobę spoza kręgu kultury rosyjskiej, ma miejsce wówczas, gdy jeden z bohaterów (Dariński) spotyka w stepie starego Kałmuka. Ten łamaną ruszczyzną opowiada mu o stracie dwóch synów w czasie wojny. Do trzeciego w powieści spotkania z nie-Rosjaninem dochodzi w Stalingradzie, gdzie komisarz Krymow rozmawia ze snajperami na temat ich „pracy”. Jednym z nich jest niejaki Chalimow, Uzbek z pochodzenia. Opowiada on o zabijaniu przez siebie Niemców w zemście za przyjaciela — sierżanta Gurowa, który uczył go rosyjskiego.

Głos nie-Rosjan może wydawać się mało słyszalny. Choć sami niewiele mówią, to wiele mówi się o nich. Nie-Rosjanie są częstym tematem prywatnych rozmów między Rosjanami, w czasie których ci ostatni demonstrują swoją cywilizacyjno-kulturową wyższość wobec przedstawicieli innych narodowości:

— Rosjanie i Kałmucy — mówił — to jak dzień i noc. Kałmucy dęli w niemiecką dudkę. Fryce dali im jakieś zielone mundury, żeby węszyli po stepach, wyławiali naszych ludzi. A przecież ile dała im władza radziecka! To był kraj obszarpanych koczowników, syfilityków, analfabetów. Tak to jest — wilka możesz długo karmić, ale zawsze ciągnie do lasu. W czasie wojny domowej też prawie wszyscy byli po stronie białych... A ile forsy wywaliliśmy na te różne święta, rocznice, przyjaźń między narodami. [...] Nie, nie, Kałmucy oszukali rosyjskie, radzieckie serce. Tak właśnie napisze w swoim raporcie dla rady wojennej (s. 729).

Powyższy cytat wskazuje na kilka interesujących kwestii. Rosjanin Gietmanow ocenia społeczność Kałmuków z punktu widzenia człowieka „cywilizowanego”. Uważa ten naród za dzikusów stojących na niższym poziomie rozwoju. Ponadto podkreśla, że państwo radzieckie zrobiło wiele dla „ucywilizowania” Kałmuków. Abstrahując od stanu faktycznego, tzn. od faktu, że Rosjanie rzeczywiście stali na wyższym

stopniu rozwoju od wielu innych narodów zamieszkujących tereny Związku Radzieckiego, w słowach Gietmanowa można dostrzec pewną charakterystyczną cechę myślenia kolonialnego, którą jest pogarda dla kultury Innego — kultury, której się nie rozumie (i nie chce się zrozumieć). Szczególną uwagę w przytoczonym fragmencie przykuwa manifestacja czegoś na kształt zawiedzionego uczucia. Gietmanow nie rozumie braku wdzięczności ze strony Kałmuków, którzy powinni docenić wszelkie „dobrodziejstwa” wyświadczone im przez władzę radziecką. Co ciekawe, ten sam bohater jest przekonany o rzekomej dyskryminacji narodu rosyjskiego:

— Powiem szczerze: Dostyc tego! Niedobrze się robi! W imię przyjaźni narodów zawsze poświęca się Rosjan. Ledwie taki alfabet poznał, a my go od razu robimy Narkomem. Za to nasz Iwan, choćby wszystkie rozumy zjadł, od razu bierze po łbie, musi ustąpić żółtkowi! Wielki naród rosyjski zmienili w mniejszość narodową. Jestem za przyjaźnią narodów, ale nie za taką. Mam już tego dosyć! (s. 222–223).

Słowa dotyczące mniejszości narodowych są wypowiedziane w utworze najczęściej przez przedstawicieli aparatu partyjnego. Mimo że takie sformułowania padają w rozmowach prywatnych, w kręgu ludzi „zaufanych”, można przyjąć, iż poglądy tego rodzaju są odzwierciedleniem nastrojów panujących w partii bolszewickiej. Podobnie jak w przypadku stwierdzenia, że inne narody to „liliputy”, tak i w tym fragmencie obraża się przedstawicieli innych nacji („żółtek”), uważając ich za głębszych, a przez to za mniej wartościowych.

Reasumując, utwór *Życie i los*, chociaż powstał kilkanaście lat po Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej, można zaliczyć do kręgu dzieł reprezentujących w literaturze rosyjskiej tendencję zapoczątkowaną pod koniec lat 30. i rozwijaną w czasie wojny. Zakładała ona przeniesienia akcentów z narracji marksistowskiej na narodowo-patriotyczną. Powieść zdaje się korespondować z tym sposobem przedstawiania rzeczywistości. Autor nie opisuje ludzi radzieckich, lecz Rosjan, ich uczucia, poglądy w przełomowym momencie historii ich Ojczyzny. Zwraca też uwagę na relacje między narodami zamieszkującymi Związek Radziecki. Grossman stara się pokazać, że pomimo internacjonalistycznej propagandy przejawy szowinizmu czy rasizmu w stosunku do przedstawicieli innych narodowości (nie-Rosjan) w społeczeństwie rosyjskim nie osłabły. Można przyjąć, że wojna w pewien sposób usankcjonowała myślenie o nie-Rosjanach, którzy zostali uznani za kogoś gorszego. Postawienie znaku równości pomiędzy słowami „radziecki”

i „rosyjski” wyrzuciło za nawias pojęciowy inne narody zamieszkujące ZSRR, umniejszając ich wkład w zwycięstwo. Jest to widoczne chociażby w sposobie liczenia ofiar wojny. Oficjalna propaganda miała głosić, że to Rosjanie są największymi ofiarami wojny, marginalizując jednocześnie wkład w zwycięstwo innych narodowości oraz ich cierpienie¹⁷.

Бартломей Копчацки

РУССКИЙ НАЦИОНАЛИЗМ
В РОМАНЕ ВАСИЛИЯ ГРОССМАНА *ЖИЗНЬ И СУДЬБА*

Резюме

Статья является попыткой анализа одного из самых важных аспектов романа Василия Гроссмана *Жизнь и судьба*, т.е. темы русского национализма. Автор статьи, базируя на материале романа, и тезисах, разработанных историками и публицистами, исследует главные мотивы националистического нарратива времен Великой Отечественной войны (1941–1945), представленного в произведении. В статье затрагивается также вопрос о присутствии в произведении Гроссмана описания колониальных отношений между русскими и другими народами СССР.

Bartłomiej Kopczacki

RUSSIAN NATIONALISM IN VASILY GROSSMAN'S NOVEL *LIFE AND FATE*

Summary

The aim of the present study is the analysis of Russian nationalism — one of the most important themes introduced in Vasily Grossman's novel *Life and Fate*. Basing on the novel's content and the opinions and the arguments of historians and publicists, the author closely examines the main subjects of nationalist narration of Great Patriotic War period (1941–1945) presented in Grossman's book. This work discusses as well the colonial relationship between Russians and another nations in Soviet Union.

¹⁷ T. Snyder, *Skrwawione ziemie...*, s. 369, 372.

НАТАЛЬЯ Л. ПРОКОПОВА

Кемеровский государственный университет культуры и искусств,
Кемерово, Российская Федерация

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА: ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КАНОНЫ

ВВЕДЕНИЕ

Если изменения в языке советского периода получили освещение в работах лингвистов, то модификации публичной речи и особенности ее сценического варианта еще не обрели исчерпывающей научной рефлексии, в то время как представляют собой несомненный интерес. Объяснением привлекательности феномена сценического речевого искусства советского периода являются две его особенности: отсутствие однородности и подчиненность идеологическим канонам. Речевая культура в целом, и речевое искусство в частности, безусловно, зависимы от тенденций национального языка, поэтому имеет смысл заметить, что исследователи указывают на разделение языка советского периода и при этом используют многообразие формулировок. Однако «большинство языковедов предпочитают все-таки говорить не об особом языке или даже субъязыке, а о вариантах языка, о лексике и фразеологии сопротивления, о лексике неравенства, об официозном и антиофициозном стиле и т.п.»¹. Разделение на официальную и неофициальную культуру нашло свое выражение и в сценическом речевом искусстве. Государственная цензура ориентировала искусство на отражение идей марксизма-ленинизма, совпадение с задачами строительства коммунизма, соотнесение с методом социалистического реализ-

¹ Э.В. Будаев, А.П. Чудинов, *Лингвистическая советология: монография*, издательство ГОУ ВПО «Урал. Гос. Пед. Ун-т», Екатеринбург 2009, с. 10.

ма. И нужно отметить, что большая часть сценического речевого искусства советского периода развивалась в рамках официальной культуры. Анализу этой части сценического речевого искусства посвящена данная статья. Интерес представляет установление соответствия принципов социалистического реализма, ценностных установок сценического речевого искусства и свойственных ему технологических канонов. Однако объем статьи не позволяет подробно рассмотреть все технологические каноны, поэтому первоначально будет определено общее соответствие между принципами социалистического реализма и ценностными установками сценического речевого искусства, а уже на этой платформе выявлены каноны, определявшие логику и стиль звучащей речи.

ПРИНЦИПЫ СОЦРЕАЛИЗМА В ЦЕННОСТНЫХ УСТАНОВКАХ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕЧЕВОГО ИСКУССТВА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

Рассмотрение сценического речевого искусства, развивавшегося в контексте официальной культуры, невозможно вне метода социалистического реализма, который, как известно, был сформулирован советскими деятелями культуры в 1932 году и охватывал все сферы художественной практики (литературу, драматургию, кинематограф, живопись, скульптуру, музыку и архитектуру). Позиции социалистического реализма: принцип народности (герои произведений должны были являться выходцами из народа), принцип партийности (обусловленность истины принятой идеологией), принцип конкретности (изображение действительности в соответствии с доктриной исторического материализма — первичностью материи и вторичностью сознания) обусловили ветвь официальной культуры советского периода. Они же определили ценностные установки и технологические каноны сценического речевого искусства, принадлежащего этой ветви.

Пожалуй, принцип конкретности следует считать определяющим для таких образцов сценического речевого искусства. Идеологическая цензура советского государства определила сжатие смысловых уровней звучащего слова до единственного идеологически разрешенного значения. Идейные установки коммунистической партии и правительства, во многом блоки-

ровавшие свободу личности, тем не менее, не игнорировали традиционных нравственных ценностей. Платформу идеологии советской официальной культуры составило соединение политических (идей коммунизма и социализма) и традиционных нравственных ценностей. Эта идеология пронизывала образцы сценического речевого искусства (выступления актеров, чтецов, авторов-исполнителей), принадлежащие официальной культуре. Поэтому содержательная основа подтекста сценической речи (даже в лирике), как правило, опиралась на конкретный, общепринятый (во многом социально окрашенный) смысл. Смысловому значению, наполнявшему речевое искусство актеров и чтецов, были не свойственны множественность, обтекаемость, расплывчатость. Напротив, сценическое речевое высказывание отличалось однозначностью смысла. Принцип конкретности нашел выражение в ценностной установке «однозначность смысла» высказывания и предопределил для сценического речевого искусства логико-стилистические каноны, которые будут рассмотрены далее.

Ценностная установка «однозначность смысла» имела свои плюсы и минусы. В настоящее время, в современном культурном контексте второго десятилетия XXI столетия, в условиях утраты идеалов, размытости ценностей, безусловным плюсом видится предельная ясность личностной позиции художника (режиссера, актера, чтеца). Эта максимальная внятность отношения к действительности в социалистическое время формировалась на платформе выбора лишь между двумя возможными вариантами: «хорошо–плохо», «белое–черное», «добро–зло», «женское–мужское», «за–против» и т.д. Такое условие выбора, дисциплинировало, сосредотачивало и акцентировало внимание на предпочтенных ценностях, устанавливало четкие нравственные правила. Конечно, с одной стороны это сужало возможные версии оценки событий, отношения к действительности, варианты поведения, а с другой — исключало, блокировало путаницу в этических, эстетических, художественных ценностях и служило формированию отчетливой личностной позиции, которая так значима в сценическом речевом искусстве. При этом этические и эстетические оценки имели предельно ясное соотношение — пары категорий «добро–прекрасное», «зло–безобразное» представляли собой неразрывное единство. Как указывает Вера В. Чепурина, в театральной практике разных эпох

эти соотношения нередко нарушались. «Эстетические зрелища, — пишет исследователь, — часто не согласуются с моральными принципами [...]. Нравственно-положительные реакции и отклики могут оказаться снятыми в эстетических оценках, и наоборот»². Следует обратить внимание на то, что официальная культура XX века отвергала подобные сочетания, что и способствовало формированию отчетливой личностной позиции субъекта речевого искусства. В условиях определяющей роли социалистического реализма безусловным «плюсом» являлось отсутствие «шатаний» в выборе этических ценностей. Идеология Советского Союза и «назначенный» на роль «официальной религии» метод социалистического реализма требовали утверждения гуманистических идеалов (или, по меньшей мере — их декларации).

Однако, ценностная установка «однозначность смысла» содержала и свой минус. Как известно, однозначность смысла вероятна при условии уже принятого решения (сформированной позиции), а принятое решение — это финальная стадия процесса. В то время как сам процесс мышления невозможен без метаний, проб и промахов. Его протекание всегда сопряжено с отсутствием ясности в понимании того или иного события и сопровождается муками нахождения точного решения, истинно верной позиции. Именно эти обстоятельства способствуют вариативности восприятия, провокации нескольких смысловых рядов (что крайне важно в искусстве), а значит возникновению интересных и сложных голосо-речевых подтекстов в сценических условиях. Тогда как ход размышлений в опоре на изначально определенные тезисы советской идеологии тянул за собой однозначность транслируемого смысла, предельную понятность, абсолютную ясность мысли и (зачастую!) наивность и неорганичность сценической рефлексии. И эти последствия, безусловно, являются «минусом» ценностной установки «однозначность смысла».

Если принцип конкретности находил выражение в ценностной установке «однозначность смысла», то принцип партийности — в ценностной установке «пафосная воодушевленность». Эта ценностная установка более всего соотносилась с такой категорией классической эстетики как категория возвы-

² В.В. Чепурина, *Эстетические и этические пределы современных текстов: заметки о «новой драме»* // Г.А. Жернова (ред.), *Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Традиция в истории искусств: сб. науч. тр.*, КемГУ-КИ, Кемерово 2010, вып. 8, с. 5–14.

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

шенного. Термин «пафос» (как риторическая категория) был изначально раскрыт Аристотелем. В трактовке Аристотеля, пафос представлял собой прием, при котором эстетика повествования передается через трагедию героя. В сценическом речевом искусстве категория возвышенного проявлялась наиболее рельефно в жанре театральной трагедии (как античной и классицистской, так и созданной по канонам социалистического реализма). Позднее, в работах Гегеля, понятие пафоса расширилось. Оно вмещало в себя уже не только трагическую, но и торжественную эстетику. Сценическому речевому искусству, принадлежащему официальной ветви советской художественной культуры, оказалась свойственна торжественная эстетика (ср.: *Оптимистическая трагедия, Последний решительный* Всеволода Вишневского). Патетика советского речевого искусства имела социальную, агитационную опору и служила инструментом партийной идеологии. Андрей Синявский отмечал:

Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование — правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное. Ведь под «революционным развитием» мы имеем в виду неизбежное продвижение к коммунизму, к нашему идеалу, в преображающем свете которого и предстает перед нами реальность. Мы изображаем жизнь такой, какой нам хочется ее видеть и какой она обязана стать, повинувшись логике марксизма³.

В сценическом речевом искусстве, принадлежащем официальной ветви советской культуры, это стремление нашло выражение в идеальной интерпретации реальной действительности. Изображение жизни в ореоле «революционного развития», утверждение наступления «светлого будущего», акцентирование героических поступков создавало почву для культивирования торжественной эстетики, актуализации пафосного звучания. Внутренним эмоциональным основанием для мелодики воодушевления социально-идеологической природы служила не эмпирически найденная актером, а внушенная действующей идеологией оценка событий действительности. Таким образом,

³ Абрам Терц (А.Д. Синявский), *Что такое социалистический реализм // Цена метафоры или Преступление и наказание Синявского и Даниэля*, сост. Е.М. Великанова, СП «Юнона», Москва 1989, с. 450.

принцип партийности нашел выражение в сценическом речевом искусстве через следование ценностной установке «пафосная воодушевленность».

Третий принцип социалистического реализма (принцип народности) также проявился в сценическом речевом искусстве, принадлежащем официальной ветви советской художественной культуры, через ценностную установку «внешнее изящество (или благозвучие)». Он корректировал и выбор репертуара, и тип чтеца (тип лирического героя), и содержательное значение благозвучия речевого искусства. Казалось бы, принцип народности должен блокировать ценностную установку «внешнее изящество (или благозвучие)», традиционную для сценического речевого искусства. Однако он внес лишь редакцию в ее понимание. Рассмотрение всех ценностных установок, отвечающих принципам социалистического реализма (несмотря на то, что далее внимание будет уделено лишь одной из них) обусловлено наличием их крепкой связи друг с другом. Заметим, названные ценностные установки в одной из своих работ мы аргументировали как дифференцированные критерии, предназначенные для выявления образцов речевого искусства, соответствующих системе стандартов «парадигма красноречия» (риторическому типу)⁴. Здесь подчеркнем, что в данном случае указанные ценностные установки также выполняют функцию критериев, позволяющих определить принадлежность образца к определенному типу речевого искусства. «Однозначность смысла», «пафосная воодушевленность», «внешнее изящество (или благозвучие)» — являются одновременно и ценностными установками и критериями. Соответствие им образца сценического речевого искусства свидетельствует, во-первых, о его принадлежности советской официальной культуре, во-вторых — риторическому типу и парадигме красноречия.

ЦЕННОСТНАЯ УСТАНОВКА «ОДНОЗНАЧНОСТЬ СМЫСЛА» И ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН «ПРИОРИТЕТ ТЕКСТА»

Рассмотрим подробнее ценностную установку «однозначность смысла» и логико-стилистический канон «приоритет тек-

⁴ См. Н.Л. Проконова, *Культурно-историческая обусловленность критериев оценки речевого искусства риторического типа* // «Вестник Томского государственного университета» (2014).

ста». Однако прежде попытаемся мотивировать использование термина «канон». Нужно сказать, что при анализе сценического речевого искусства, принадлежащего советской официальной культуре, нельзя забывать о жесткой идеологической регламентации. Как известно, в советский период официальная цензура многое решала в оценке искусства — от творческой деятельности режиссеров и артистов требовалось соответствие принципам социалистического реализма. Это требование и служило платформой для оформления определенных норм в речевом искусстве. В связи с этим, в отношении сценического речевого искусства этого времени, вполне обоснованно использование термина «канон». Если ценностная установка задавала общее направление, то канон работал как конкретное правило, установленная норма, служил технологическим основанием процесса присвоения авторского текста, логике и стилю высказывания. Каноны сценического речевого искусства предопределяли действия в области методики сценического речевого искусства. К действиям такого рода относились, например: выбор авторского текста, способ его сценического воплощения, стиль сценического речевого искусства. Посредством канонов ценностные установки получали реализацию в сценическом речевом искусстве.

Ценностная установка «однозначность смысла» находила свое воплощение, прежде всего, посредством канона «приоритет текста». Ее действие начиналось уже на этапе выбора литературного текста, проявлялось в процессе его воплощения, выражалось в сценическом стиле и получало завершение в театральной критике. Как известно, отбор текстов для публичного звучания (в спектакле, на эстраде, в кинематографе) подвергался серьезному фильтру, проверялся на соответствие принятому идеологическому курсу. Содержание литературных текстов обязано было отвечать избранным мировоззренческим положениям — идейным принципам строительства коммунизма. Этот подход изначально обуславливал приоритет текста как такового в процессе сценического воплощения.

Нужно заметить, что истоки формирования канона «приоритет текста» следует искать даже не в ранней театральной традиции, а в церковной декламации. И здесь в самый раз привести пример тех областей речевого искусства, в которых сохраняется не только приоритет, но абсолютный пиетет перед текстом (словом-первоисточником). Уточним, что имеем в виду церковную

декламацию, в которой и в настоящее время слово-первоисточник решает все. В церковной декламации любой конфессии чтение духовных текстов требует главенства слова над индивидуальным отношением персоны, которая его произносит. Для того, чтобы не уйти от главной линии своих рассуждений (то есть от сценического речевого искусства советского периода) избежим подробных исторически подкреплённых доводов, но аргументируем свою мысль фактами современной культуры. Например, в настоящее время абсолютный пиетет перед текстом (словом-первоисточником) подтверждают конкурсы чтецов Корана в мусульманской культуре (крайне популярные в последние годы!)⁵ и деканальные съезды чтецов в культуре католичества. На значимость и главенство духовного текста указывают Положения международных конкурсов чтецов Корана и высказывания участников деканальных съездов чтецов. Так одна из участниц четвертого деканального съезда чтецов в Храме Непорочного Сердца Пресвятой Девы Марии (г. Кемерово, март 2014 г.) отмечает:

Чтец — это пророк в современном мире, выходя к амвону, его задача донести Божье Слово всем людям — он говорит не от себя, а то, что уже сказал Бог. Донести Бога... И здесь важно все: твой внешний вид и твои жесты, то, как ты говоришь, или поешь, но самое главное твое осознание — ты читаешь Его послание к народу⁶.

Если в церковной декламации действие канона «приоритет текста» обосновано духовно-религиозной идеей, то в случае со сценическим речевым искусством советского периода (светским, но идеологически ориентированным) — социалистическим мировоззрением. Как видим, и в том, и в другом случае (и в церковной, и в светской областях коммуникации) следование канону «приоритет текста» продиктовано функцией трансляции содержащихся в тексте идейных смыслов. В контексте метода социалистического реализма названный канон решает задачи продвижения, популяризации, пропаганды совершенно определенного мировоззрения, и, конечно, несет в себе однозначность смысла. Если в обстоятельствах церковной коммуникации необходимость в выборе текста отсутствует (это Коран и Библия), то в условиях сценического речевого искусства, принадлежащего

⁵ Конкурс чтецов Корана, <http://muslim.msk.ru/articles/120/2129/> (15.01.2015).

⁶ Н. Комолова, *Провозглашение Божьего Слова*, <http://catholic.tomsk.ru/2014/03/11/.html-1> (17.01.2015).

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

советской официальной культуре, поиск текста в опоре на требование популяризации идеалов социализма и коммунизма актуален. В связи с этим, важно отметить, что предпочтение при выборе текста для сценического воплощения отдавалось стихотворному, прозаическому и публицистическому материалу, имеющему абсолютно ясную идеологическую направленность, однозначную политическую позицию. Наряду с каноном «приоритет текста» ценностная установка «однозначность смысла» получала реализацию и благодаря канону «иллюстративность».

ЦЕННОСТНАЯ УСТАНОВКА «ОДНОЗНАЧНОСТЬ СМЫСЛА» И ЛОГИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН «ИЛЛЮСТРАТИВНОСТЬ»

Значимость в государственной системе ревностно охраняемой идеологии, задачи продвижения, популяризации идеалов социализма и коммунизма оказали влияние на язык (его лексику, синтаксис), а уже через него на устную речь и ее сценический вариант. Как уже было отмечено выше, об изменениях в языке советского периода написано немало работ. Этот аспект привлек внимание исследователей уже в начале XX столетия, и нашел отражение в публикациях по лингвистической советологии, в которых предметом изучения послужила языковая политика в СССР. Рассмотрение этого аспекта в задачи данной статьи не входит, интерес представленного материала концентрируется на сценическом слове, но упоминание об изменениях в языке необходимо и обусловлено его крепкой связью со звучащей речью. Любые модификации в общей языковой системе, так или иначе, находят свое отражение и в художественных вариантах языка, и в интересующем нас сценическом речевом искусстве. Поэтому в размышлениях о сценическом речевом искусстве представляются крайне полезными заключения лингвистов, касающиеся языка и речи. Они глубже раскрывают причины утверждения канона «приоритет текста», тесно связанного с канонem «иллюстративность».

Так, например, любопытны выводы известного лингвиста Сергея И. Ожегова, касающиеся особенностей языка советского периода. В статье *Основные черты развития русского языка в советскую эпоху*, указывая на некоторые явления в истории русской лексики послереволюционного периода, он отмечал,

что необычайное развитие получили новые устойчивые словосочетания. По убеждению Ожегова они отражали «новые оттенки мысли, новые отношения действительности (*проверка исполнения, дело чести, чувство нового, поджигатели воины, темпы роста, резервы производства, новатор производства, мастер чего-нибудь, например, мастер меткого выстрела, производственный ритм, узловые вопросы, торговая сеть, полевой стан, не сдавать темпов, успокаиваться на достигнутом, делиться опытом, подхватить инициативу*)»⁷. Все приведенные устойчивые словосочетания содержат явную смысловую идеологическую окраску и доподлинно передают социально-культурный контекст советского периода. Конечно, не только идеологически окрашенные слова и обороты выражали ментальность советского периода. Однако именно они использовались особенно часто и, в связи с этим, выполняли функцию активного словарного запаса, а значит — задавали ракурс в отношении к действительности и, как следствие — в исполнительском подтексте сценического речевого искусства. Безусловно, особенности ритмического и фонетического строя слов и устойчивых оборотов, составляющих активный словарный запас языка, влияют на интонационно-мелодические особенности звучащей речи, на стиль сценического речевого искусства. Факт актуализации такого рода устойчивых словосочетаний не мог не отразиться на идеологизации советского сценического речевого искусства. Правда, в указанной статье Ожегов не касается этого вопроса, анализ черт идеологии в сценическом речевом искусстве не входил в его задачи.

Этот аспект косвенно раскрывают Сергей Якобсон и Гарольд Д. Лассвелл в работе *Первомайские лозунги в Советской России (1918–1943)* (пер. Ольги А. Солоповой и Ирины А. Овсянниковой). Авторы статьи, анализируя первомайские лозунги, выделяют так называемые «символы действия». Они отмечают:

Символы действия — глаголы и выражения, использующиеся в заявлениях, требующих участия аудитории: *Победа, победный, Успех, Да здравствует...! Долой...! [...]*. Некоторые лозунги адресованы определенным группам. Именно это, по-видимому, усиливает воздействие на аудиторию («адресация», «обращение»). Другое средство «интенсивности»,

⁷ С.И. Ожегов, *Основные черты развития русского языка в советскую эпоху* // С.И. Ожегов, *Лексикология. Лексикография. Культура речи*, издательство «Высшая школа», Москва 1974, с. 20–36, <http://www.philology.ru/linguistics2/ozhegov-74d.htm#1> (30.01.2015).

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

«усиления воздействия на аудиторию» — использование «обвинения» или «одобрения» вместо «утверждения как факта»⁸.

Далее авторы формулируют шесть категорий, относимых к символам действия, которые для размышлений о сценическом речевом искусстве советского периода содержат особый интерес. Во-первых, названные символы действия подтверждают факт идеологизации сценического речевого искусства (и здесь, как видим, не только принцип конкретности и ценностная установка «однозначность смысла», но и принцип партийности с его ценностной установкой «пафосная воодушевленность» играли значимую роль). Во-вторых, указанные Яacobсоном и Лассвеллом символы действия позволяют удостовериться в правомочности логико-стилистических канонов, действующих в области технологии сценического речевого искусства советского периода. Дело в том, что в мастерстве актера XX столетия (имеющего прямое отношение к сценическому речевому искусству) именно категория «действие» постепенно занимала ведущую позицию (правда, заметим, немаловажен и сам характер действия). Приведем символы действия так, как они сформулированы Яacobсоном и Лассвеллом:

- I. Описание: «1 Мая — праздник трудящихся»
- II. Одобрение: «Да здравствует коммунистическая партия России»
- III. Обвинение: «Долой армии империализма»
- IV. Призыв: «Внимательно следите за заговорами наших врагов»
- V. Адресация: «Рабочие, крестьяне, красноармейцы...»
- VI. Самоидентификация: «...Коммунистическая партия России — партия рабочего класса, партия Ленина»⁹.

При условии осведомленности развития педагогики сценической речи нетрудно прийти к выводам о том, что символы действия, выявленные цитируемыми лингвистами в первомайских лозунгах, очень близки мировоззренческим основам части сценического речевого искусства советского периода. Например, в очерках развития советского искусства художественного чтения Никита Ю. Верховский отмечал в 1950 году:

⁸ С. Яacobсон, Г.Д. Лассвелл, *Первомайские лозунги в Советской России (1918–1943)* // *Политическая лингвистика*, Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург 2007, вып. (1)21, с. 123–141, <http://www.philology.ru/linguistics2/yakobson-lasswell-07.htm> (22.01.2015).

⁹ Там же.

В условиях все большего распространения марксизма-ленинизма [...] советские чтецы стали активными участниками культурной революции, научились глубоко осмысливать и толковать исполняемые ими произведения в духе советской социалистической идеологии¹⁰.

Как видим, по своему эмоциональному посылу выводы указанных лингвистов совпадают с наблюдениями театрального критика, исследователя искусства художественного слова Верховского. Кроме того, названные Jakobсоном и Лассвеллом символы действия («описание», «обвинение», «одобрение», «призыв») имеют аналоги в технологиях обучения мастерству актера и сценической речи. Они зафиксированы в учебных пособиях XX столетия как, так называемые, «простые речевые задачи», к которым относятся действия: «описать», «обвинить», «одобрить», «призвать».

Конечно, опора на простые речевые задачи способствует наполнению звучащего слова не только определенным эмоциональным, но и волевым содержанием. При этом прямолинейность простых речевых задач обеспечивает предельную отчетливость звучащей речи, ясность личностного отношения к произносимому, внятность смыслового посыла и придает речевому образцу качество однозначности смысла. Простые речевые задачи выступают как одно из звеньев технологии обучения речевому искусству (технологии сценического воплощения текста), определяющих впоследствии стиль образцов речевого искусства. Правда, простые речевые задачи (которые так хороши для формирования и реализации волевого посыла) мало эффективны в создании тех речевых образов, где требуются не только ясность позиции, но также импровизация, и тонкость нюансов, и сиюминутность рождения мысли-слова и чувства-слова. В то время как закономерным следствием опоры на простые речевые задачи становится иллюстрация, а функции звучащего слова ограничиваются функцией декоративности.

При упоминании о функции декоративности уместно привести высказывание одного из самых авторитетных специалистов в области речевой подготовки актеров, заведующего кафедрой сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искусства Валерия Н. Галендеева. Он отмечает:

¹⁰ Н.Ю. Верховский, *Книга о чтецах*, издательство «Искусство», Москва–Ленинград 1950, с. 7.

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

Есть две функции речи в театре. Одна функция — чисто эстетическая, декоративная, и с этой точки зрения более всего важны красота тембра, полноразвучие, безукоризненная слышимость, фонетическая полнота. Долгое время все были убеждены, что «декоративность» и есть важнейшая функция сценической речи. О второй функции до Станиславского никто специально не задумывался. Я имею в виду сценическую речь как проводник непосредственного психологического импульса, речь, отражающую внутреннее содержание момента. На практике актеры, конечно, так или иначе передавали эту жизнь образа в своей речи, но это происходило почти неосознанно¹¹.

В связи с этим заметим, что речевое искусство советского периода хронологически берет свое начало в 1917 году, когда концепция Константина С. Станиславского лишь формировалась. В то время как технология декламации, для которой главной ценностью изначально выступал текст (даже не слово, а хорошо и качественно озвученный актером текст), крепко укоренилась в театральной культуре. Кроме того, для образцов речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, слово выступало не столько «проводником непосредственного психологического импульса» и «внутреннего содержания момента», сколько средством трансляции идеологически выверенного и утвержденного отношения к явлениям действительности. В таком речевом искусстве актер (или чтец) — это, по сути дела, оратор, исполняющий роль посредника между государством и зрителями. Кроме того, большая часть образцов сценического речевого искусства создавалась, как правило, на основе литературного материала, не требующего обнаружения многосложности смысла. Выполнение задачи политической пропаганды диктовало выбор литературной основы речевого искусства и его смысловое содержание. Поэтому наглядного озвучивания литературного текста с акцентом на красоту тембра, безукоризненную слышимость, фонетическую полноту оказывалось вполне достаточно. Таким образом, в сценическом речевом искусстве, принадлежащем ветви советской официальной культуры, утвердился канон «иллюстративность». Он выражал себя через наглядное озвучивание текста, его «показ» изобразительно-выразительными средствами голоса и речи.

Нужно сказать, что канон «иллюстративность» следует рассматривать как вполне органичный для традиционного искусст-

¹¹ В.Н. Галендеев, *Не только о сценической речи. Монография*. СПГАТИ, Санкт-Петербург 2006, с. 346–347.

ва начала XX столетия. В свою очередь для технологии речевой подготовки актеров указанного периода естественна популярность иллюстративного подхода. Однако, и канон «приоритет текста», и канон «иллюстративность», полностью соотносившиеся с методом социалистического реализма и способствовавшие укреплению идеологии Советского государства, вместе с тем вступали в противоречие с прогрессивными тенденциями театрального искусства XX столетия, не корреспондировались с ориентацией искусства на свободу сценической импровизации. Как известно, на протяжении всего XX столетия актерское мастерство стремилось вырваться из-под власти текста, искало ему (тексту) альтернативную опору, утверждало нелитературную природу сценического слова, низвергало и клеймило искусство декламации. Театральная реформа Станиславского поменяла парадигму актерского искусства, нанесла удар по декламации, послужила разрушению канона «приоритет текста» и канона «иллюстративность».

Нужно заметить, что иллюстративный подход к сценическому воплощению текста вообще, довольно традиционен для театрального речевого искусства в целом. В случае же с образцами речевого искусства, принадлежащими ветви советской официальной культуры, иллюстративный подход особенно естественен и органичен. Ценностная установка «однозначность смысла», незыблемый авторитет и главенство текста (канон «приоритет текста»), вполне соотносятся с иллюстрацией его содержания. При актерском анализе и присвоении художественного текста с предельно ясной социальной позицией нет основания, резона, мотива, для поиска «второго плана» (так называемого «скрытого», значимого содержания). Изначальный курс на отстаивание социалистических ценностей и осуждение альтернативной позиции (а значит нивелирование потребности обнаружения скрытых смыслов), не открывал в советский период широкого выбора в области внутреннего действия, в области актерского мастерства и ориентировал на важность трансляции самого текста, на его внешне качественное озвучивание. Поскольку концепция (используя современный термин) сценического воплощения была задана изначально (отстаивание идеалов коммунизма), то от актера требовалось лишь освещение и наглядное разъяснение прошедшего фильтр цензуры авторского текста — то есть его иллюстрации.

Здесь хотелось бы уточнить, что под иллюстративностью сценического речевого искусства мы понимаем повествовательность, сосредоточенность на сюжете как на основном объекте внимания при сценической трансляции авторского текста. Именно сюжет воспринимается в первую очередь и поэтому выступает как наиболее легко «считываемый» смысл, а значит как поверхностный слой текста. Сосредоточенность на сюжете отчасти обуславливал литературоцентризм, влияние которого обеспечивало самодостаточность авторского слова. Иллюстративность звучащего слова в системе координат парадигмы красноречия выступала в качестве нормы. В речевом искусстве канон «иллюстративность» подвергся мощной ревизии лишь в XX столетии, при оформлении новой системы стандартов — парадигмы драматизма. Однако в речевом искусстве любого культурно-исторического периода всегда находятся образцы, главная ценность которых состоит в иллюстрации сюжета, а значит в трансляции легко «считываемого» смысла, поверхностного слоя текста. Современные педагоги сценической речи для обозначения указанной тенденции нередко используют термин «рисует текст». На рубеже XX–XXI столетий «иллюстрирование» текста расценивается не только как проявление консерватизма, но как архаичность. Однако еще раз подчеркнем, действенность — это признак сценического речевого искусства совершенно иной системы стандартов — парадигмы драматизма. Поэтому негативная оценка образцов сценического речевого искусства, в которых главным является мастерство наглядного показа, которые подчинены канону «иллюстративность», объективна лишь в системе координат парадигмы драматизма. В то время как шкалы ценностей парадигмы красноречия сценическое речевое искусство, иллюстрирующее сюжет, не выбивается. В настоящее время встречаются примеры речевого искусства, в которых мастерство проявляется в иллюстрации сюжета, в иллюстрации авторского текста. Например, в условиях концерта с конкретной идеологической и социальной направленностью востребован и актуален литературный текст с изначально понятным смыслом и явным политическим содержанием, а значит — абсолютно уместен и стиль речевого искусства, опирающийся на иллюстративный подход к воплощению художественного материала.

В образцах сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, иллюстративный

подход состоял в озвучивании художественного текста с акцентом на определенных словах, речевых тактах (словосочетаниях, фразах), транслирующих ценности социализма без глубинного вникания в его довербальные связи. Упрощенно иллюстративный подход продемонстрирован в кинофильме *Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен* (режиссер Элем Климов). Вспомним ту сцену, в которой дети учат стихи о лагере. В этот момент директор лагеря — товарищ Дынин (которого играет актер Евгений Евстигнеев) делает замечание относительно выразительности произнесения текста: «Мы бодры, веселы». Он формулирует свое замечание как риторический вопрос, обращенный к детям: «“Бодры” надо говорить бодрее, а “веселы”?»». И здесь догадливый мальчишка отвечает: «Веселее!». Если это перевести на язык методики речевого обучения, то мы имеем дело с буквальным пониманием смысла текста, с примером иллюстративного подхода к его сценическому воплощению.

Действие канона «иллюстративность» в речевом искусстве можно наблюдать и в фильме режиссера Бориса Барнета *Поэт*. В одном из эпизодов поэты на вечере читают свои стихи (действие картины разворачивается в момент Октябрьского переворота). Это чтение, конечно нельзя назвать авторским (хотя персонажи, читающие текст являются авторами — они поэты), потому что поэтов играют актеры. Иллюстративный подход проявляется в том, что основу речевого искусства составляет показ, демонстрация какого-то одного отношения, одной эмоциональной реакции — в данном случае, пафоса удовольствия от революции. Здесь нет места множественности эмоциональных реакций, отсутствуют микрособытия, нет смены настроений. Все окрашено одной краской и голосо-речевая выразительность опирается на вариации в рамках динамического диапазона лишь в пределах одной эмоциональной реакции, а волевой посыл укладывается в простую речевую задачу.

Заметим, что к началу XXI столетия среди театральных педагогов сценической речи прогрессивной тенденцией считается даже на начальном этапе обучения применять упражнения, построенные на кантлене (текучести и непрерывности) действия, а не на простых речевых задачах¹². Выполнение простой речевой

¹² См. Ю.А. Васильев, *Сценическая речь: ощущение — движение — звучание. Вариации для тренинга*. Учебное пособие, СПГАТИ, Санкт-Петербург 2005, с. 13.

задачи довольно не продолжительно по времени. Сценическое исполнение, опирающееся на простые речевые задачи, чревато схематизмом сценического существования и несет в себе опасность иллюстрации. В этом смысле, простые речевые задачи, «работают» только при создании образцов речевого искусства, призванных в качестве трансляции однозначных смыслов. Например, в самом тексте, впрямую акцентирующем социальные смыслы, нет необходимости глубинного погружения в довербальное содержание, нивелирована потребность в актерской импровизации. В таких текстах уже сверхзадача, связанная с продвижением социальных идей (в советском речевом искусстве — идеалов коммунизма), вполне «укладывается» в волевое обвинение, одобрение, призыв. В образцах сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры, не отклик и рефлексия на микрореакции партнера, а бойкий волевой посыл оказывается наиболее эффективным средством воздействия на зрителя. В то время как кантилена действия требует от актера не только большой концентрации внимания на конкретном партнере (с целью распознавания его реакций и предвидений его поступков), но и провоцирует на импровизацию в процессе сценического существования. Эта установки на кантилену действия и импровизацию препятствуют так называемому «раскрашиванию» текста, его иллюстрации. Поэтому канон «иллюстративность», соотносимый с ценностной установкой «однозначность смысла», имеет основания «прижиться», прежде всего, в той части сценического речевого искусства, которая служит задачам идеологии, принадлежит социальному вектору. Подчеркнем, канон «иллюстративность» (во многом реализуемый посредством простых речевых задач) и отражающий ценностную установку «однозначность смысла» формирует стиль образцов сценического речевого искусства, принадлежащих ветви советской официальной культуры.

Таким образом, логико-стилистическими канонами образцов сценического речевого искусства официальной ветви советской культуры являются канон «приоритет текста» и канон «иллюстративность». Через эти каноны, определявшие технологию речевого искусства, проявлялась влияние метода социалистического реализма. Ценностную установку «однозначность смысла» и названные каноны целесообразно использовать в качестве критериев, позволяющих определять принадлежность образца

речевого искусства к официальной ветви советской культуры. Кроме того, соответствии этим критериям указывает на принадлежность парадигме красноречия, риторическому типу.

Natalia Prokopowa

SCENICZNA SZTUKA SŁOWA W KONTEKŚCIE
REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO: KANONY LOGICZNO-STYLISTYCZNE

Streszczenie

Aktualność refleksji nad sceniczną sztuką słowa okresu sowieckiego wynika z braku wyczerpujących badań na ten temat. Autorka stawia sobie za cel zrekonstruowanie kanonów logiczno-stylistycznych działających w tym okresie w socrealistycznych wzorcach scenicznej sztuki słowa. Za materiał do badań posłużyła oficjalna sowiecka sztuka słowa badana z perspektywy kulturowo-historycznej, zaś podstawą metodologiczną stała się wypracowana wcześniej przez autorkę typologia publicznej kultury słowa.

Autorka twierdzi, że sceniczna sztuka słowa oficjalnej sowieckiej kultury przynależy do typu retorycznego. W pracy zostaje nakreślona analogia pomiędzy ogólnymi regułami realizmu socjalistycznego, aksjologicznymi horyzontami scenicznej sztuki słowa oraz jej technologicznymi kanonami. Zgodnie z celami pracy zostały opisane i uzasadnione te technologiczne kanony, które związane są z logiką i stylem sztuki słowa. Autorka definiuje znaczenie pojęcia kanonu w odniesieniu do scenicznej sztuki słowa i uzasadnia oddziaływanie na nią dwóch tego rodzaju kanonów: „priorytetu tekstu” oraz „ilustratywności”. Uzasadniając owe kanony, autorka odwołuje się do badań lingwistycznych, koncentrujących uwagę na związku leksyki, składni i brzmienia ze sceny mowy.

Natalya Prokopova

STAGE SPEECH ART IN THE CONTEXT OF THE SOCIALIST REALISM:
LOGICAL-STYLISTIC CANONS

The object of the article is stage speech art, which belongs to the official branch of Soviet culture. The author explains the urgency of the comprehension of the stage speech art of Soviet period by the absence of scientific reflection of this question and by the timeliness of its reconsideration. The previously developed by the author typology of public speech culture is used as the methodological support of this research. This typology obtains confirmation of belonging with the rhetorical type of the stage speech art of the official branch of Soviet culture in the article.

The purpose of the article is formulation of logical- stylistic canons of stage speech art of the official branch of Soviet culture. The principles of socialist realism and the value installations of stage speech art are analyzed here. The possibility of applying the value installations of stage speech art as the criteria of the identification of rhetorical type models is argued. The correspondence between the general principles

СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕЧЕВОЕ ИСКУССТВО...

of socialist realism, the value installations of stage speech art and its technological canons is established in the publication. The author determines the meaning of the term “canon” in connection with to stage speech art, he establishes and bases the technological canons, connected with logic and style of stage speech art, argues the action of two logical- stylistic canons: “the priority of text” and “illustrative quality”. The results of studies of linguists are used for the substantiation of the logical- stylistic canons of stage speech art. There is an accent on the connection of vocabulary, syntax and stage speech.

The article testifies to early forming of canon “priority of text”, explained the principle of its realization in the stage speech art. The author gives special attention to the argumentation of the canon “illustrative quality”. The technology of the application of an illustrative approach in the process of the stage embodiment of author’s text is revealed in the article. Author proves the presence of the connection between using of simple speech tasks in the process of the work with the text and illustrative style in the stage speech art.

IRINA ROMAŃSKA
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ
НА ИЗМЕНЕНИЕ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ
ФИЛЬМА *КАЛИНА КРАСНАЯ*
(В ПЕРЕВОДЕ НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК)

Вот уже на протяжении многих десятилетий уникальный язык кино, основанный на синтетизме различных изобразительных и словесных элементов¹, не перестает привлекать внимание лингвистов и переводоведов. Известно, что у истоков кинематографа стоял немой фильм, пользовавшийся только одним языком — визуальным, а позднейшее его озвучивание стало тяжелейшим моментом для киноискусства. И хотя многолетняя практика привела к установлению гармонии между словом и изображением, за которым закрепляется основополагающая роль, до сих пор в фильмах встречается неполное понимание свойств и функций обоих языков². Особое внимание на взаимодействие текста с сопутствующим ему изображением обязан обращать переводчик, приступающий к межъязыковому переводу фильма, поскольку именно это взаимодействие определяет дальнейшие переводческие решения, влияет на понимание смысла содержания³.

Многие исследователи сходятся во мнении, что любой киноперевод, независимо от техники, является определенным злом для восприятия фильма, так как он никогда не передаст всех су-

¹ См. Ю. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Ээсти Раамат, Таллин 1973, <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (2.04.2015).

² См. S. Furmanik, *Słowo i obraz*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1967, с. 218–220.

³ См. Т. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny*, PWN, Warszawa 2006, с. 59.

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ...

ществленных элементов оригинальной версии, но это зло необходимо⁴.

Исследователи выделяют три основных метода киноперевода, каждый из которых имеет свои преимущества и недостатки. Дублированный и закадровый перевод дают зрителю возможность сосредоточиться на визуальной составляющей фильма, но в то же время техника «голос за кадром» может вызвать у зрителя трудности с сопоставлением персонажей и реплик, особенно если некоторые из актеров остаются вне кадра⁵. Монотонная речь диктора препятствует воспроизведению эмоционально окрашенной речи, перемен настроения, приводя к потере естественности сюжета, но, несмотря на это, данный вид киноперевода является весьма распространенным вследствие своей экономичности⁶.

Фильм *Калина красная*⁷ (реж. Василий Шукшин), послуживший в статье материалом для сопоставительного анализа переводческих решений, переведен с помощью субтитров — третьего основного метода, главным достоинством которого является возможность сохранить в неизменном виде один из важнейших элементов актёрского мастерства — голос. К основным его недостаткам можно отнести вынужденность сосредотачивать внимание не на актёрах, а на тексте внизу экрана, в результате чего фильм может восприниматься только фрагментарно⁸. При этом снижается не только эстетическая ценность картины, но и меняется способ слежения за изображением, так как зрителю приходится проводить взглядом по экрану слева направо, что не всегда соответствует идее и замыслу создателей. Возникают также существенные изменения в целевом тексте, вызванные необходимостью перехода от устной формы речи к письменной⁹.

Процесс работы над субтитрами требует от переводчика соблюдения определенных постулатов: «читабельности», «общепо-

⁴ См. там же, с. 123. Автор уточняет, что понятие «необходимое зло» ввели французские исследователи Жерар Готье и Люсьен Марло в начале 80-х гг.

⁵ См. А. Belczyk, *Tłumaczenie filmów*, Dla szkoły, Wilkowice 2007, с. 7–9.

⁶ См. Т. Tomasziewicz, *Przekład audiowizualny...*, с. 124.

⁷ Субтитры на польском языке подготовлены агентством 35ММ, с главным представительством в Варшаве; диск вошел в коллекцию *Спутник. Классика русского кино*.

⁸ См. А. Belczyk, *Tłumaczenie filmów...*, с. 8.

⁹ См. Т. Tomasziewicz, *Przekład audiowizualny...*, с. 124.

нятности», «неброскости», а также чрезвычайно важного с точки зрения стилистики постулата — «естественности звучания текста» на языке перевода¹⁰. Выполнение вышеуказанных требований основывается на соответствующих приемах: сжатие, сокращение, модификация, деление текста. Одни из них не вызывают значительных изменений или оскудения смысла высказываний, например, пропуски всевозможных фатических выражений, создающих фон реплик, при условии, что они не связаны тесно с сюжетом и не содержат важной для зрителя информации. Другие (упрощение и семантический перенос) влекут за собой модификацию смысла оригинального высказывания и применяются главным образом к синонимам, развернутым метафорам, идиомам и сравнениям, вводным словам и прочим¹¹. При работе над сокращением диалогов переводчик использует также прием обращения к содержанию фильма, который сводится к пропуску информации, доступной зрителю из изображения или звуковой дорожки без дополнительного пояснения¹². Вышеперечисленные способы упорядочения информации являются причиной возникновения ряда объективных, необходимых с технической точки зрения изменений¹³. В результате зачастую целевой текст (и фильм в целом) приобретает упрощенную форму и нейтральный характер, представляя собой более низкий стилистический и художественный уровень, чем оригинал¹⁴.

Автор статьи, анализируя перевод фильма *Калина красная* на польский язык, совершает попытку выяснить, каким образом изменения, происходящие в целевом тексте по сравнению с исходным, меняют образ главного героя; удастся ли автору субтитров выйти за рамки адекватной передачи основного смысла и показать всю полноту противоречивого характера героя и его глубокий внутренний конфликт.

Главный герой картины — вор-рецидивист Егор Прокудин — не просто уголовник, а деревенский парень, сошедший «силой драматических жизненных обстоятельств»¹⁵ с правильного

¹⁰ См. А. Belczyk, *Tłumaczenie filmów...*, с. 11 (перевод — И.П.) Оригинальные названия постулатов: czytelność, przyswajalność, dyskretność, naturalność.

¹¹ См. там же, с. 16–22.

¹² См. там же, с. 27.

¹³ См. Т. Tomaszewicz, *Przekład audiowizualny...*, с. 151.

¹⁴ См. А. Bednarczyk: *Stopniowa degradacja tekstu literackiego w tłumaczeniu* // P. Fast (ред.), *Przekład artystyczny*, т. 5, Uniwersytet Śląski, Katowice 1993, с. 73.

¹⁵ Ю. Тюрин, *Кинематограф Василия Шукшина*, Искусство, Москва 1984, с. 230.

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ...

пути¹⁶. Опыт нескольких судимостей отложил отпечаток на его поведении. Егора в преступной среде прозвали «Горе» — прозвище для отечественного зрителя говорящее:

Кривда жизни переставила всего одну букву в его, Егора, имени (случайно ли Шукшин назвал своего героя именно так: ведь Егор, Егорий по давним поверьям народа являлся покровителем земледелия, хлебопашества?) — Егора в «малине» окрестили Горе¹⁷.

Огорчение, беда, несчастье, печаль — это все, что встретил на своем жизненном пути Прокудин. В польском варианте прозвище героя звучит «Gorie». Можно предположить, что иностранный зритель не заметит резкий контраст между маской беспечного, бывалого рецидивиста и кличкой, которая в большей степени подходит для описания внутреннего состояния героя, с преобладающей в нем щемящей тоской по воле и родным просторам. Зато интересное переводческое решение — «Gorycz» — появляется в статье Йоанны Войницкой о Шукшине *Wasilij Szukszyn: szkic do portretu*. Этот однокоренной вариант перевода несет в себе ярко выраженную эмоциональную окраску и означает: «Горькое чувство, вызываемое обидой, разочарованием, неудачей (книж.)»¹⁸.

Как и любой заключенный, Прокудин владеет тюремным жаргоном — тщательно законспирированным, герметичным языком, употребляемым не только для понимания друг друга, но и для передачи сигналов взаимного предостережения¹⁹. Неоднократно употребляемая им в кругу таких же уголовников тюремная лексика звучит вполне естественно; и если отдельные слова могли бы составить трудность при переводе, то в конкретном контексте их значение ясно.

Первым жаргонным выражением Прокудина в фильме является слово «заочница». В *Большом словаре русского жаргона* имеется следующее толкование: «Незнакомая женщина, с которой ведет переписку заключенный»²⁰.

¹⁶ См. J. Wojnicka, *Wasilij Szukszyn: szkic do portretu // Autorzy kina europejskiego IV*, ред. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2008, с. 222–223.

¹⁷ Ю. Тюрин, *Кинематограф Василия Шукшина...*, с. 229.

¹⁸ Д. Ушаков, *Толковый словарь русского языка*, <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/781466> (01.02.2015).

¹⁹ См. K. Stepniak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych*, Plus, Londyn 1993, с. 1.

²⁰ В. Мокиенко, Т. Никитина, *Большой словарь русского жаргона*, Норинт, Санкт-Петербург 2000, с. 207.

Прокудин и Люба Байкалова незнакомы, однако женщина, впечатленная поэтическими письмами заключенного, приглашает его к себе домой. В фильме слово «заочница» появляется дважды и переводится на польский язык с помощью двух вариантов. В первом случае, когда начальник колонии спрашивает Прокудина, кем придется ему Байкалова, к которой тот намерен отправиться, герой отвечает: «заочницей», чему в переводе соответствует глагол «korespondujemy», то есть «мы переписываемся». Данный вариант приемлем, но он, в отличие от русского, не содержит информации о том, что Прокудин и Люба не знакомы лично. Похожую ситуацию наблюдаем и в другой сцене, где Люба интересуется, есть ли у Егора еще какая-нибудь заочница, что по-польски зафиксировано как «panienka». Причем в данном варианте отсутствует не только значение именно «незнакомой женщины», но и того, что они переписываются. Несмотря на замену переводчиком жаргонизма нейтральной лексической единицей, общий смысл остается зрителю понятен.

В очередной сцене герой отправляется к знакомым-уголовникам со словами «Что ж, пойдем в ямку». Кинопереводчик сумел подобрать эквивалентный вариант, не выходя из данного языкового регистра «Cóż, idziemy na metę». Вероятно, он руководствовался не словарным толкованием данного выражения, так как «ямка» на языке уголовников означает пивную или бар²¹, а основывался на общем, целостном понимании картины, представляющей Егора в месте, где собираются преступники. Польское слово «meta» обозначает именно укрытие, притон, квартиру или место встреч уголовников²². Вечер в «ямке» прерывает появление милиции. Скрываясь от погони, главарь банды решает начать «шмалять» и опасается, что задержанные подельники «расколются». Жаргонизм «шмалять», несущий значение стрелять²³, передан нейтральным глаголом «strzelać». Та же ситуация наблюдается при переводе слова «расколоться».

Сравним фразы:

- Я боюсь, те расколются. А, буду шмалять!
- Стой, дура, может, не расколются, а ты стрельбу откроешь.

²¹ См. Там же, с. 716.

²² См. K. Stepniak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych...*, с. 310.

²³ *Электронный словарь воровского жаргона*, <http://enc-dic.com/thief/SHmaljat-6987.html> (24.02.2015).

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ...

- Boję się, że wydadzą. Będę strzelał!
- Może nic nie powiedzą, a ty chcesz strzelać od razu.

В обоих случаях переводчик ограничился стилистически нейтральными вариантами. В картине, наблюдаемой польским зрителем, стирается эффект напряжения и опасения, с которым уголовники ожидают появления стражей порядка, нервно выглядывая из-за угла погруженного в темноту дома. Подбор ярко окрашенных и стилистически насыщенных эквивалентов обогатил бы сцену перепалки. Здесь необходимо отметить, что наблюдения автора дополнительно могли бы проиллюстрировать яркие реплики других участников сцены, однако, дабы не выходить за рамки намеченных задач, оставим эти примеры без подробного анализа. Предлагаемые автором слова «*rozpuć (się)*» или «*rozczłapać*», обозначающие «выдать (предать) кого-либо, признать вину, быть разоблаченным»²⁴, могли бы обогатить язык персонажа и сохранить характерную для данной среды атмосферу. С точки зрения графического оформления субтитров данные жаргонизмы не составили бы переводчику особых трудностей: по количеству знаков они ненамного превосходят уже подобранные варианты и могли бы поместиться в одной строке.

Вечер в «ямке» становится последней встречей Горя с уголовниками на равных. Символический побег из заброшенной квартиры подводит черту под его многолетним криминальным прошлым и открывает новую страницу в жизни героя, но эхо криминального прошлого то и дело отзывается в его поведении, поступках и речи. Употребляемая им в разговорах с Любой и ее родителями тюремная лексика не только выделяет Егора на фоне обычных деревенских жителей, но и с большей остротой подчеркивает внутреннюю драму героя, раздираемого между двумя противопоставленными мирами.

Люба, добрая и воспитанная, приводит Егора в родительский дом. Изначально только она верит в жаждущую сочувствия, способную оттаять душу героя, а в ее поступках угадывается народное, теплое отношение к преступнику как к несчастному, заслуживающему милосердия²⁵. Она называет его «Егорушкой», ласково, чему способствует уменьшительно-ласкательный суффикс, дающий в русском языке возможность выразить огромное

²⁴ См. К. Stepniak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych...*, с. 482, 486.

²⁵ См. Ю. Тюрин: *Кинематограф Василия Шукшина...*, с. 248.

богатство тончайших нюансов любящей души, проявить такт и уважение²⁶. Польская версия «Jęgoruszko» тоже сохраняет повышенную эмоциональность языка.

Люба убеждена, что Егор стал преступником не по своей вине, на что Егор в свойственной ему манере, употребляя жаргонизмы, отвечает «А, да, стечение обстоятельств как раз, громадная невезуха». Польский вариант этой реплики «Tak, tak. Zbieg okoliczności, straszne niepowodzenie» вследствие выбора переводчиком нейтрального варианта теряет черты горькой иронии, присутствующей в голосе Прокудина. У польского зрителя может возникнуть впечатление, что герой действительно искренне сожалеет о случившемся, в то время как русский зритель чувствует, что, употребляя фразу «громадная невезуха», Егор иронизирует над ситуацией. Возможно, жаргонное слово «niefart» точнее охарактеризовало бы отношение героя к сказанному.

Наблюдая за судьбой героя, видим, что деревня меняет не только его жизнь, но и речь: жаргонизмы практически полностью исчезают, хотя иногда он оперирует тюремными понятиями. Чтобы не выглядеть в глазах Любы отпетым негодяем, Егор придумывает историю о бухгалтере, который случайно оказался за решеткой, но, поняв, что истинная причина, по которой угодил в тюрьму, ей известна, он произносит:

- А, тихим фраером я подъехал, да? Бухгалтер.
- Byłem naiwny, księgowy...

В польском словаре преступного жаргона имеется выражение «frajer» — наивный, порядочный человек, без судимости²⁷. Тогда не лучше ли было перевести слова героя как «Udawałem frajera, księgowego...», чтобы в очередной раз обратить внимание на противоречивость образа Прокудина: с одной стороны, он стыдится своего темного прошлого и пытается казаться порядочным, а с другой — вновь легко воплощается в роль уголовника. Здесь необходимо отметить, что изображение на экране, сопутствующее двум приведенным выше репликам, представляет крупным планом героев, ведущих беседу в чайной, но не вносит дополнительной информации, подчеркивающей иронический

²⁶ Ср.: С. Тер-Минасова, *Язык и межкультурная коммуникация*, <http://www.fl.msu.ru/nauka/publications/26> (24.03.2011), с. 25–26.

²⁷ К. Stepniak, *Słownik tajemnych gwar przestępczych...*, с. 142.

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ...

тон Прокудина, а следовательно основным ключом для понимания зрителем сцен является именно текст.

Драма главного героя *Калины красной* заключается в том, что он — истинно русский мужик — неотрывно связанный с крестьянским трудом, уважительным отношением к земле, становится жертвой безжалостного преступного мира. Отрыв от своих корней, матери и бесцельно прожитые годы усугубляют внутренний душевный кризис Прокудина. Его до конца дней терзают смятение и противоречия, являясь свидетельством того, что он не просто жестокий, бесчувственный уголовник, а потерявший себя человек. Герой — широкая русская натура, для которой, «чтобы увидеть свет, [...] нужна тьма, точнее переход из света в сумрак»²⁸. Этот истинно национальный характер главного героя отражается и в речи. Если преступный жаргон и манера развязано отвечать другим вторичны, то различные пословицы, поговорки и образные выражения, которыми богато насыщена его речь, он впитал с детства из русской крестьянской культуры и традиции. Роль пословиц в межкультурной коммуникации велика: в них отражен и закреплен многовековой социально-исторический опыт русского народа, а также таится огромный потенциал для приобщения представителей других культур к культуре народа — носителя изучаемого языка²⁹. Принимая во внимание два аспекта значимости пословиц в *Калине красной*: для раскрытия характера героя и для ознакомления иностранного зрителя с русской культурой, образом мышления русского народа, следует подчеркнуть, что автор субтитров должен особо постараться сохранить их и передать зрителю.

Анализируя перевод пословичных выражений, замечаем, что автор субтитров предпочел передать лишь общий смысл содержания, например, произнесенная Егором фраза «Я ему про попа, а он мне про попову дочку» передается как «Ja tu jedno mówię, a on sałkiem so innego». В русском языке существуют еще по крайней мере две пословицы, иллюстрирующие данный пример: «Один про Фому, другой про Ерему» или «Ты ближе к делу, а он про козу белу». Обратившись в поисках эквивалентного

²⁸ А. Казин, *Василий Шукшин. Жизнь грешника («Калина красная»)*, <http://www.portal-slovo.ru/art/35944.php> (2.04.2015).

²⁹ См. Р. Замалетдинов, Г. Замалетдинова, *О роли пословиц в исследовании национально-культурных особенностей языкового сознания*, <http://philology-and-culture.kpfu.ru/?q=system/files/C%2073-78.pdf> (1.03.2015).

варианта к двуязычному словарю пословиц Рышарда Стыпулы, можно найти следующие: «Jeden o baranie, drugi o dzbanie» и «Baba o szydle, dziad o mydle»³⁰. Выбор эквивалентной польской пословицы мог бы привнести в текст больше выразительности, сменив монотонность на яркую картину.

Следующее выражение Прокудина «Эх, где наша не пропадала», которому в русском языке соответствует также «Была не была!», передается как «Damy radę!» Данный вариант кажется не вполне удачным, поскольку значение русской пословицы сводится к тому, что человек решается на рискованный шаг, не гарантирующий успешного исхода. В польском варианте герой уверен в том, что произойдет. Более точным переводческим решением, максимально приближенным по значению к русскому варианту, является пословица «Raz się żyje!»

В беседе с Любой, в упомянутой уже чайной, Егор неохотно отвечает на ее вопросы о планах на будущее: «Знаете, как у нас говорят — работа не Алитет». Полное звучание этой относительно молодой, но редкой пословицы — «Работа не Алитет, в горы не уйдет». Алитет — главный герой фильма *Алитет уходит в горы*, снятого по одноименному роману Тихона Семушкина, — это чукотский богач, вынужденный под давлением охотников-бедняков покинуть стойбище³¹. Гораздо большей популярностью пользуется схожая по смыслу пословица «Работа не волк, в лес не убежит», которой соответствует польская «Praca nie zając, nie usieknie»³², способная удачно заменить слова Прокудина. Однако и в данном случае переводчик отображает смысл верно, но довольно сжато и обобщенно: «Wiesz, jak mówią, praca może poczekać».

Примечательно, что в речи выросшего на лоне природы Егора часто появляется образ коня — символа времени, верности, трудолюбия, выдержки, стремлений человеческой души³³. Количество зафиксированных в словаре Стыпулы русских пословиц и поговорок, содержащих слово «конь/кони», — около пятидесяти — сви-

³⁰ R. Stypuła, *Słownik przysłów rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, с. 176.

³¹ См. <http://ruskino.ru/mov/8693> (17.02.2015).

³² A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, PWN, Warszawa 2005, с. 665.

³³ См. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2006, с. 153.

детельствует о том, насколько важная роль в жизни предков была отведена этому сильному, благородному животному. Все в той же чайной Егор говорит о своих пролетевших годах «ускакали мои вороны», а также, обращаясь к Любе, просит сперва не торопить его, дать душе отдохнуть: «Люба, а можно малость попридержать коней. Ты как-то сразу в мах погнала». А позже, махнув на все рукой, добавляет: «Ну, тогда гони всю тройку под гору, Любовь!» Несмотря на то, что эти фразы имеют переносный характер, на их основе зритель может представить себе живописную картину: лихая русская тройка, свист кнута, размах, динамика и свобода движения — все, что так близко русскому сердцу. При переводе на польский язык сохраняется общий смысл, но изображение получается совершенно иное: «*Liuba, nie poganiaj. Nie od razu. W takim razie wal śmiało, prosto z mostu*». Ограничения технического характера, отсутствие в словаре эквивалентной на уровне содержания и образности фразы значительно обедняют картину, и польский зритель, увы, лишен возможности ощутить широту натуры Егора, спрятанную за маской нарочитости. Главный герой представляется зрителям как обычный уголовник, ленивый, не желающий работать и в довольно резкой форме обращающийся к искренне полюбившей его женщине. Такой персонаж вряд ли может вызвать хоть толику сострадания.

Как следует из рассмотренных примеров, автор перевода довольно часто придерживается выбранного метода генерализации и целостного переосмысления, зато в тех случаях, когда речь героя необходимо переформулировать и подать зрителям в удобоваримой форме, переводчик склоняется к буквализму, правда, не всегда это свидетельствует о его непрофессионализме. Например, буквальная передача пословицы, произнесенной Егором: «А то мы тут как два волоска на лысине» — «*Jesteśmy tu jak dwa włoski na łysinie*», вполне приемлема для польского реципиента, который с помощью изображения (в кадре главные герои сидят в чайной в окружении пристально рассматривающих их односельчан) может воссоздать описываемую данным выражением картину и понять его суть.

Необходимо помнить, что шукшинский герой — фигура весьма колоритная, трагическое в нем сочетается не только с лирическим, но и со «смешным, прокудливим»³⁴, с тем, что Юрий

³⁴ См. И. Стрелкова, «*Со смехом многое понимается...*»: Юмор в произведениях В. Шукшина и В. Белова, www.booksite.ru/belov/creature/7.htm (01.03.2015).

Тюрин называет «колким шукшинским юморком»³⁵. Многие юмористические сюжеты в картине интертекстуальны, и для их понимания необходимы знания из области русской истории, фольклора и даже живописи. Так, в одной из сцен Прокудин, задумываясь над своей прежней жизнью, приходит к выводу, что он повидал уже достаточно несчастья и ему необходимо остепениться, начав размеренную жизнь:

— Что-то мне эти игры весьма и весьма. Что я вам — Колобок что ли, в самом-то деле?

— Jakoś mi te gry nie bardzo. Za kogo mnie macie?

Горе сравнивает себя с Колобком — героем русской народной сказки, изображение которого также появляется в одной из сцен фильма, на карусели в парке. Предложенный нейтральный перевод уместен, поскольку в польском языке отсутствует эквивалентный Колобку персонаж, а возможности для подробного комментария у переводчика по объективным причинам нет.

В очередной сцене герой интересуется, почему родители Байкаловой настолько строги, что якобы запретили ей приводить в дом уголовника. Он спрашивает:

— У вас что, родители кержаки что ли? Я курю, например, попрут еще.

— A Pani rodzice dlaczego są tacy surowi? Ja palę, na przykład. Wywalą jeszcze.

Возникший в результате целостного переосмысления данной фразы вариант перевода отражает главную мысль — герою интересна причина строгости стариков-Байкаловых. Однако русская фраза имеет оттенок иронии: Прокудин не столько опасается родителей, сколько ерничает, называя их кержаками, и, возможно, предполагает, что они вовсе не строятся, а всего лишь боятся связываться с уголовником. Кержаки (старообрядцы, раскольники) — представители религиозно-общественного движения, возникшего в России в середине XIX века в связи с унификацией церковных обрядов, проводимых патриархом Никоном, — придерживались строгих правил, считая курение грехом³⁶. Называя простых людей кержаками, Прокудин явно подкалывает. В свою

³⁵ См. Ю. Тюрин, *Кинематограф Василия Шукшина...*, с. 238.

³⁶ См. *Большая Советская энциклопедия*, <http://bse.sci-lib.com/article105890.html> (11.12.2014).

очередь, в польском нейтральном переводе эта ирония утеряна. Правда, в фильме позже еще раз появляется фраза о приверженности старой вере, адресованная Горем отцу Любы, когда тот отказывается закурить: «Старой веры придерживаетесь?», которая по-польски звучит как «Starą wiarę Pan wyznaje?». В данном случае даже при сохранении и передаче польским зрителям элемента русской культуры для большинства из них вряд ли эта ситуация носит оттенок комизма, а многогранный образ Егора остается затушеванным.

Вышеупомянутой нелепой сцене допроса родителей Байкаловой Егор спрашивает отца: «Колчаку не служил в молодые годы, нет? В контрразведке?» — «U Kołczaka nie służyłeś w latach rewolucji?». Для понимания колкого вопроса Прокудина необходима историческая справка. Адмирал Колчак — российский политический деятель — боролся против новой советской власти и был расстрелян по приговору Революционного комитета³⁷. Человеку, знакомому с историей России, очевидно, почему для отца Любы, «вечного стахановца», приравнение к врагу советской власти показалась возмутительным и оскорбительным. Автор статьи предполагает, что внести большую ясность в существующий вариант перевода могла бы добавленная фраза: «U Kołczaka nie służyłeś w latach rewolucji? Przeciw bolszewikom?» Таким образом не только сохраняется историческая фигура противника большевиков, но и становится понятной причина взрывной реакции старика.

Еще одна ситуация с Егором, носящая насмешливый характер, происходит в городском кафе, где герой намерен устроить праздник душе и потратить огромное количество денег на маленькое «бордельеро». Во вступлении к книге Шукшина *Вопросы самому себе* Лев Аннинский отмечает:

«Праздник души» — ключевое понятие шукшинской этики; на этом у него все; на этом и «Калина красная» построена. История жизни и смерти Егора Прокудина есть ни что иное, как трагедия ложного «праздника души». [...] «Праздник души», по которому тоскует одичавший, оторвавшийся от земли крестьянин, не дает его душе ни мира, ни покоя³⁸.

Согласно просьбе Прокудина, официант местного кафе устраивает вечер, накрывает на стол, но вместо красивых молодых

³⁷ См. *Большая Советская энциклопедия*, <http://bse.sci-lib.com/article063073.html> (16.01.2015).

³⁸ Л. Аннинский, *В поисках ответов* // В. Шукшин, *Вопросы самому себе*, Молодая гвардия, Москва 1981, с. 8.

женщин приглашает на праздник далеко не юных красавиц в теле, при виде которых Прокудин произносит:

- О, господи, боже мой! Прямо девочки с персиками!
- Boże Wszechmogący! Po prostu dziewczęta z brzoskwinkami!

В кадре виден мнимый восторг героя, глядящего на полных, седоволосых женщин за столом. Конечно, у большинства отечественных зрителей выражение «девочки с персиками» ассоциируется с картиной известного русского художника-живописца Валентина Серова *Девочка с персиками*, представляющей Веру, дочь известного мецената Мамонтова, милую девочку с яркими губами, персиковой кожей, темными волосами и глазами³⁹. Контраст между ожидаемым и увиденным настолько потряс Прокудина, что его реакция вполне оправдана. В то же время польские зрители в силу ряда ограничений, влияющих на выбор переводчика, лишены этого сочного сравнения, хотя иронически-насмешливый оттенок реплики, вероятно, будет ими замечен.

Дополнительным ключом к осмыслению разгорающейся внутри героя борьбы является и изображение. Сцены, представляющие деревенский быт, милые сердцу отечественного зрителя и самого Шукшина бескрайние просторы, березы, пашни, церкви в картине существенны; они несут скрытую информацию, позволяющую точнее охарактеризовать Прокудина. Немаловажен в фильме и образ бани как места духовного очищения, неслучайно именно там герой произносит свой ночной монолог, подводящий итоги прожитой жизни. Весомым становится также повторяющееся изображение церкви, а именно разрушенной святыни без куполов — символа раскаяния героя за отступление от морали⁴⁰. Воспользоваться таким богатством картин как подсказкой к прочтению замысла автора сможет, пожалуй, только зритель, эмоционально тесно связанный с ними. В противном случае изображения останутся элементом национального колорита, общего фона, не оттеняющего фигуры главного героя.

Прослеживая, как в процессе перевода меняется целостный образ героя, автор статьи замечает, что русский Прокудин — это трагический, терзаемый сомнениями, но при этом яркий пер-

39 См. *Живопись. История одного шедевра*, <http://www.publiclibrary.ru/readers/beauty/painting-Serov-devočka-s-persikami.htm> (14.12.2014).

40 См. J. Wojnicka, *Wasilij Szukszyn: szkic do portretu...*, с. 225.

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ...

сонаж. Он может быть ершист, ироничен, агрессивен, но это маска, под которой скрывается ранимый, тоскующий по свободе человек. Не случайно в фильме целых четыре сцены, в которых Егор обнимает и ласково разговаривает с березами — символом начала, жизни и смерти, любви, очищения, талисманом от злых духов⁴¹. Ему все время кажется, что он не такой как все, хуже остальных. В его речи тюремный жаргон, как напоминание о прошлом, переплетается с накопленными поколениями предков пословицами, поговорками, просторечьем, что создает эффект продолжительного внутреннего конфликта героя с самим собой⁴². В свою очередь польский Егор — фигура менее выразительная, в его речи преобладает бесцветная, нейтральная лексика. «Многострадальная душа», о которой так часто говорит Егор, в переводе выступает порой как «serce», которое не болит, не тревожится, не мучает. Юмор, коим герой наделен сполна, также во многих случаях остается до конца не раскрытым. А ведь именно боязнь того, что герой затеряется или останется непонятым, а зритель равнодушным, всегда беспокоила Шукшина:

А что может быть страшнее зрительского равнодушия, непонимания, а то и недоумения перед произведением, которое ты, автор, считаешь для себя программным⁴³.

Проанализированный материал также выдвигает проблему ответственности кинопереводчика за вмешательство в готовый продукт культуры (фильм) и его модификацию, подчеркивая необходимость дальнейших усилий по сведению к минимуму субъективных факторов, сужающих возможности переводчика в процессе воссоздания уникального и глубоко национального характера героев и произведения в целом, дабы не допустить снижения его значение в процессе межкультурного обмена.

⁴¹ См. W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, с. 30.

⁴² См. Ю. Тюрин, *Кинематограф Василия Шукшина...*, с. 249.

⁴³ В. Шукшин, *Вопросы самому себе...*, с. 176.

Irina Romańska

WPLYW WYBORÓW TRANSLATORSKICH NA ZMIANY
W SYLWETCE GŁÓWNEGO BOHATERA FILMU *KALINA CZERWONA*
(W TŁUMACZENIU NA JĘZYK POLSKI)

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę przeanalizowania niektórych wyborów translatorskich, zastosowanych w tłumaczeniu filmu *Kalina czerwona* na język polski. Rozpatrywane przykłady zostały przez autora podzielone na podgrupy: żargonizmy, przysłowia, wypowiedzi intertekstualne, które współtworzą językowy autoportret bohatera. Autorka artykułu, analizując wybrane zagadnienia, stara się wyjaśnić, w jakim stopniu zaproponowane przez tłumacza wersje oddają charakter wypowiedzi głównego bohatera, dlaczego postać ta traci wiele cech istotnych dla charakterystyki i zrozumienia jej tragicznego losu. Analiza wybranych przykładów oraz wyprowadzone na jej podstawie wnioski nasuwają też ważne pytanie o odpowiedzialność tłumacza, który wprowadza film do kultury przyjmującej, występując w roli łącznika pomiędzy dwoma odmiennymi światami.

Irina Romanska

THE IMPACT OF TRANSLATOR'S CHOICES ON CHANGES
OF THE MAIN CHARACTER IN THE TRANSLATION
OF THE FILM *THE RED SNOWBALL TREE* INTO THE POLISH LANGUAGE

Summary

The article intends to present an attempt to analyze some translator's choices and strategies applied in translation of Vasily Shukshin's film *The Red Snowball Tree* into the Polish language. Such important issues as jargons, proverbs, intertextual utterances that co-create a linguistic self-portrait of the main character, are divided by the author into subgroups. While analysing solutions proposed by the translator, the author of the article tries to explain the extent to which they reflect the character of expressions of the main character. The author also tries to emphasize all the changes that happen with the main character and proposes her own solutions of the translation. A matter of the responsibility of the translator for all changes, which influence on the characteristics of the main character, is also regarded.

ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK
Uniwersytet Wrocławski

«ВСЯ ВЛАСТЬ СОНЕТАМ». ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЯЗЫКА ИДЕОЛОГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАГРИЧА БАХЧАНЯНА

Официальная картина мира, которую советская власть стремилась сформировать в массовом сознании общества в 60-е и 70-е годы, представляла Советский Союз как государство с предначертанной исторической миссией. Перед советским народом, по словам Константина Соколова, «стояла эпохальная цель — построение коммунистического земного рая»¹, что должно было оправдать все неизбежные трудности и недостатки. Одновременно был указан враг в этой борьбе — капиталистические страны, олицетворявшие мировое зло. Подобная картина мира была для народа вполне убедительной, поскольку она опиралась на старинные архетипы борьбы добра со злом и возбуждала в гражданах гордость и чувство осуществления особенной миссии². Изъяны жизни в СССР считались своего рода жертвой, которую должен принести советский человек в борьбе с миром эксплуатации, тунеядства и жадности.

Для закрепления этой картины мира был использован особый язык, который вслед за Джорджем Оруэллом называют новоязом, или языком пропаганды, языком официоза, жаргоном власти, языком Совдепии. Новояз истребляет классический язык следующим образом: он «усваивает его элементы, придавая им другой смысл — часто неявно, скрыто, то есть создает вид, что слова новояза обозначают то, что обычно, а на самом деле их

¹ К.Б. Соколов, *Городской фольклор против официальной картины мира // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое*, ред. Н.М. Зоркая, Алетейя, Санкт-Петербург 2001, с. 228.

² Там же, с. 228–229.

смысл иной»³. В этом процессе функция языка сводится к громким фразам, формулам, в которых оценки и ритуал превалируют над значением. В результате в язык обильно входят слова и выражения, разрушающие здравый смысл, притупляющие логическое мышление и одновременно — способность к защите перед манипуляцией. Клише новояза, как правило, относятся к предмету абстрактному, условному или не существующему в действительности⁴. Борис Норман называет такие лексические единицы «идеологическими фантомами»⁵.

Французский психолог Серж Московичи заметил, что:

во многих отношениях удивительно и малопонятно это всемогущество слов в психологии толп. Могущество, которое происходит не из того, что говорится, а из их «магии», от человека, который их говорит, и атмосферы, в которой они рождаются. Обращаться с ними следует не как с частицами речи, а как с зародышами образов, как с зернами воспоминаний, почти как с живыми существами⁶.

В рассуждениях на тему тоталитарного языка Михал Гловинский подчеркивает, что в новоязе существенным аспектом является магический фактор — слова не столько описывают действительность, сколько создают ее. «Магия проявляется в том, что речь идет о состоянии желаемом, как будто оно было реальным»⁷.

Язык пропаганды, врывавшийся во все сферы употребления речи, вызывал у многих писателей протест⁸, приобретавший различные формы: открытой критики (Андрей Синявский), вульгаризации языка (Юз Алешковский), пародирования (Василий Аксенов, Александр Зиновьев, Владимир Войнович). Вагрич Бахчанян, как и другие концептуалисты, комически выразительно обнажает смысловую пустоту новояза и его непригодность в коммуникации.

³ М. Głowiński, *Nowotowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, с. 21.

⁴ Е.А. Земская, *Клише новояза и цитация в языке постсоветского общества*, „Вопросы языкознания” 1996, № 3, с. 23.

⁵ Б. Ю.Норман, *Лексические фантомы с точки зрения лингвистики и культурологии // Язык и культура. Доклады*, Collegium: «ВИПОЛ», Киев 1994, с. 53–60.

⁶ С. Московичи, *Век толп*, пер. с франц. Т.П. Емельяновой, Центр психологии и психотерапии, Москва 1996, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Mosk/12.php (15.08.2014).

⁷ М. Głowiński: *Nowotowa po polsku ...*, с. 9.

⁸ Советский новояз писатели порицали уже в 20-е и 30-е годы XX века (напр., М. Зощенко, М. Булгаков, А. Платонов).

Вагрич Окопович Бахчанян родился в Харькове 23 мая 1938 года. Там же посещал студию прикладного искусства, где познакомился с известными авангардистами Василием Ермиловым и Алексеем Щегловым, оказавшими большое влияние на формирование его эстетических взглядов. После окончания учебы Бахчанян переехал в Москву, где вплоть до эмиграции в 1974 году работал в «Литературной газете». Занимался карикатурой и в этой области добился серьезных успехов: получил приз Всемирного конкурса карикатуристов. Вместе с Ильей Кабаковым, Виталием Комаром и Александром Меламидом, Риммой и Валерием Герловинами, художниками группы Лианозово, участвовал во многих неофициальных выставках. Эмигрировал в США в 1974 году и был связан с эмигрантской средой Нью-Йорка. Умер 12 ноября 2009 года.

По мнению Александра Гениса, трагедия Бахчаняна и всего его поколения заключалась в сознании, что

идеи, на которой стояла страна, больше не существует. К этому он [Довлатов] добавил кое-что еще: никакой другой идеи тоже нет, потому что идей нет вовсе. Осознание этого обстоятельства и отличает последнее советское поколение от предпоследнего. Одни противопоставляли верные идеи ложным, другие вообще не верили в существование идей⁹.

Шестидесятники не пытались искать глубокий смысл там, где его не было и поэтому их обвиняли в поверхностности, мелко-сти. Бахчаняна упрекали в отсутствии драматизма, поскольку его осмеянию подвергалось абсолютно все. Бахчанян не приобрел известности ни в стране, ни за границей. Его чувство юмора для американцев осталось непонятным, а в Советском Союзе официальные выставки были невозможны. Отношения Бахчаняна с российской диаспорой были непростые. В то время, как большинство эмигрантов считало себя жертвами режима, он не расценивал советскую власть как абсолютное зло¹⁰ и утверждал, что его искусство не антитоталитарно, оно просто использует образы массовой коммуникации. О Ленине сказал так: «Ленин — часть моего детства и воспитания. Я люблю вождей. Нахожусь в контакте с ними. Если бы не было революции, я бы, наверное, издевался над Николаем»¹¹.

⁹ А. Генис, *Довлатов и окрестности*, Вагриус, Москва 2000, с. 17.

¹⁰ Решение об эмиграции Бахчаняна было вызвано отсутствием жилья в Москве.

¹¹ А. Горькова, *Бахчанян, «художник слова»*, «Октябрь» 2010, № 5, с. 135.

В какой-то мере отношения Бахчаняна с эмигрантской средой объясняет Николай Боков:

Собственно, мы воспротивились надвигающейся обязательности взглядов. Все теми же способами. В журнале «Ковчег» я опубликовал часть фотобума нью-йоркца Вагрича Бахчаняна «Сто однофамильцев Солженицына» — фотографии Глафиры, Изота и его брата Лаврентия Солженицыных. «Авдогья Солженицына»? Шутка показалась публике невыносимой, и понятно, почему. Великий писатель становился идолом, идол же уникален. Еще до того я опубликовал (совместно с А. Кроном) первый роман Лимонова «Это я — Эдичка», полагая, что экстремальность произведения разрушает скучные и душные условности эмигрантской литературы. Что тут было! Тщетно я пытался объяснить в статье «Нарцисс на асфальте Нью-Йорка». Два эти номера мне стоили увольнения из «Русской мысли» и изгнания с «мельницы Монжерона» (это старинный замок в пригороде Парижа, принадлежащий русской ассоциации)...¹²

Любителями и пропагандистами работ Бахчаняна в Америке оказались, среди других, Александр Генис и Сергей Довлатов.

В свет вышло несколько книг писателя — с литературными произведениями, текстами, а также с рисунками и коллажами¹³. Каждая его книга представляет собой отдельный концептуальный проект «он задумывает сперва целостный объект — книгу, выставку, акцию — а потом продумывает детали»¹⁴.

Бахчанян отторгает стереотипы, небольшим сдвигом меняет смысл штампа, догмы, идеологического или культурного фетиша. В своих произведениях он особенно ярко обнаруживает бессмыслицу идеологических мифов, созданных с помощью тоталитарного языка. Как подчеркивал Эрнст Кассирер, политические мифы, в отличие от общественных, не возникают стихийно, а являются искусственными созданиями ловких по-

¹² Н. Боков, «Мы все богачи: сокровищем пережитого». Интервью дано Николаем Боковым Валерию Сандлеру, 6 мая 2006, <http://nkbokov.livejournal.com/6841.html> (12.07.2014).

¹³ *Автобиография сорокалетнего автора* (1981); *Visual diary: 1/1/80 — 12/31/80* (1981); *Демарш энтузиастов* (в соавторстве с Сергеем Довлатовым и Наумом Сагаловским) (1985); *Синьяк под глазом: пуантель-авивская поэма* (1986); *Ни дня без строчки (годовой отчет)* (1986); *Стихи разных лет* (1986); *Мух уйма: художества* (2003); *Вишневы ад и другие пьесы* (2005); *Сочинения Вагрича Бахчаняна* (2010); *Записные книжки Вагрича Бахчаняна* (2011).

¹⁴ Бах, *Бахчанян как миф*, ч. 7, «Хай Вей» 3 января 2010, <http://highwai.mobi/story/247489/#ixzz3Q39I51vC> (13.07.2014).

литиков»¹⁵. Они строятся на основании языка, главными функциями которого являются функции оценочная и экспрессивная. Кассирер заметил тоже, что влияние нацистской идеологии на язык было настолько сильным, что произошла замена функций языка — его магическая функция начала преобладать над информационной¹⁶.

Бахчанян разрушает эти мифы, используя разные стратегии. Чаще всего в его текстах и графике появляется Ленин как миф персональный и как символ идеи коммунизма. Среди основных особенностей новояза важнейшей является навязывание ценности не вызывающего никаких сомнений знака. Значения могут быть неясными и неточными, оценки же должны быть четкими и однозначными¹⁷. В рамках новояза нет места элементам, недоопределённым в плане ценности, новояз стремится к символизации — каждый из его элементов должен обладать символической ценностью, символизировать данные ценности¹⁸. Бахчанян, нарушая семантическое поле слов, подвергает сомнению ту однозначную оценку и ценность, которую навязывает тоталитарный язык.

Стихотворение *Советское пространство* состоит из шести простых нераспространенных предложений — подлежащего и сказуемого. В этой скупой примитивистской форме Бахчанян выразил порядок сил в Советском Союзе:

«Спутник» летит.
Время бежит.
Суд идет.
Стража стоит.
Буковский сидит.
Ленин лежит¹⁹.

Стоит обратить внимание на глаголы, употребленные в тексте, и их расположение: они обозначают движение с градацией от самого быстрого до медленного и состояние неподвижности

¹⁵ Z. Kuderowicz, *Ernst Cassirer jako filozof kultury* // Z. Kuderowicz (ред.), *Filozofia współczesna*, т. 2, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, с. 235.

¹⁶ E. Cassirer, *Language and Myth*, пер. S.K. Langer, Harper & Bros., New York and London 1946, <http://www.ditext.com/sellars/rc.html> (2.07.2014).

¹⁷ M. Głowiński, *Nowotowa po polsku ...*, с. 8.

¹⁸ Там же, с. 13.

¹⁹ В. Бахчанян, *Советское пространство* // его же, *Мух уйма (Художества)*, *Не хлебом единым (Меню-коллаж)*, У-Фактория, Екатеринбург 2006, с. 27.

— от вертикального до горизонтального. Этот прием придает тексту комический оттенок.

В произведении *Ленин* автор записал пятьдесят восемь комбинаций букв, составляющих слово Ленин. Этот прием порождает комический эффект и понижает оценку как самого исторического лица, так и идеи, которая с ней ассоциируется.

ЛЕНИН
 пятидесятивосьмистишье
 ленни
 лниен
 нелин
 иннел
 ннеил
 лнние
 еинлн
 ненил
 еиннл
 ниенл
 елнни [...]²⁰

К разрушению политического мифа Ленина, а также Сталина относятся и визуальные работы Бахчаняна, например, портреты, созданные в 1982 году, каждый из которых состоит из 36 книжечек размером шесть на семь с половиной сантиметра, со страницами, вырезанными из газет: их цветные обложки складываются в образы вождей как с иконографическим, так и с ироническим смыслом. Самым известным оказался портрет Ленина с надвинутой на глаза кепкой. Известный публицист Виктор Шендерович так описывал эту работу:

Это поразительная вещь: традиционная для советских времен фотография Ленина, плакат — Ленин в кепке. [...] С газетой «Правда» в кармане. Ничего традиционнее нет. Бахчанян чуть-чуть сдвинул кепку на лоб, больше ничего. Он не изменил лицо, он не сделал никакого оскала, он сдвинул кепку на лоб — и Ленин стал уркой мгновенно. Это поразило меня, как мало надо в искусстве для того, чтобы полностью поменять смысл²¹.

Комизма, обесценивающего коммунистические идеологемы, художник также достигает посредством неожиданного соедине-

²⁰ В. Бахчанян, *Ленин* // его же, *Мух уйма...*, с. 33.

²¹ В. Шендерович, *Художник Вагрич Бахчанян*, <http://www.svoboda.org/content/transcript/436878.html>, (30.08.2014).

ния образов из разных сфер коммуникации, например, Ленин или Сталин с девочкой на руках на обложке *Лолиты* Владимира Набокова, памятник Ленину с обнаженной знойной женщиной у ног вождя или коллажи изображений Ленина и картин Пабло Пикассо «голубого» и «розового» периодов. Использование значка с изображением Ленина вместо лица распятого Христа на религиозной картине придает коллажу новые коннотации: замены христианской религии культом Ленина, вероисповедание коммунизма как высшей идеи, поклонения Ленину — как Мессии (с иронической подоплекой).

Комический эффект художник достигает также путем совмещения двух идеологических образов, как на известном портрете Сталина с лицом Ленина. Такой прием порождает новые смыслы — как культ Ленина заменен культом Сталина, как близки, сходны жестокие методы управления народом.

Прием снижающего эффекта коммунистической идеологии применен также в случае использования эмблем в качестве предметов потребления или украшений: таков коллаж, на котором значок с орденом Ленина заменяет сережку. Этот значок использован Бахчаняном и в другой работе, где незначительное перемещение, мелкое передвижение существенно изменило смысл. Лицо Ленина повернуто на 90° и оказывается в горизонтальном положении, ассоциирующемся с эстетикой смерти²². Таким образом, лозунг «Ленин жив» изменяется на — «Ленин мертв», что можно толковать как крах идеи коммунизма.

Помимо политических мифов, Бахчанян использует в своих соц-артовых работах и другие символы и идеи. В произведении *Сон* прием мультипликации названия Советская Социалистическая Республика с добавлением наименований разных стран позволил довести идею о всемирной пролетарской революции до абсурда. Текст можно воспринимать и как изображение имперских устремлений Советского Союза.

Сон

Посвящается моему первому самиздателью Александру Морозову

Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

Украинская Советская Социалистическая Республика

Белорусская Советская Социалистическая Республика

²² К.Л. Харт Ниббриг, *Эстетика смерти*, пер. с нем. А. Белобратова, Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 2005, с. 38–42.

Казахская Советская Социалистическая Республика
 Грузинская Советская Социалистическая Республика
 Узбекская Советская Социалистическая Республика
 Латвийская Советская Социалистическая Республика
 Киргизская Советская Социалистическая Республика [...]
 Великобританская Советская Социалистическая Республика
 Ирландская Советская Социалистическая Республика
 Исландская Советская Социалистическая Республика
 Нидерландская Советская Социалистическая Республика
 Бельгийская Советская Социалистическая Республика
 Французская Советская Социалистическая Республика
 Австрийская Советская Социалистическая Республика
 Швейцарская Советская Социалистическая Республика [...]
 Мавританская Советская Социалистическая Республика
 Советская Социалистическая Республика Мали
 Алжирская Советская Социалистическая Республика
 Марокканская Советская Социалистическая Республика
 Тунисская Советская Социалистическая Республика
 Ливийская Советская Социалистическая Республика
 Советская Социалистическая Республика Чад
 и другие²³.

Композиционный прием текста *Доклад Брежнева* близок процитированному выше тексту *Ленин*. За исключением конвенционального начала и окончания весь доклад представляет собой повтор лишь одного предложения «Скоро у нас будет очень много пепси-колы» с измененным в каждом стихе порядком слов, в котором нарушены правила синтаксиса русского языка, что и обесмысливает доклад²⁴.

Дорогие товарищи! **(аплодисменты)**

Скоро у нас будет очень много пепси-колы, **(аплодисменты)**

У нас скоро будет много очень пепси-колы, **(аплодисменты)**

Очень много пепси-колы скоро у нас будет, **(аплодисменты)**

Пепси-колы очень много у нас будет скоро, **(аплодисменты)**

Скоро будет пепси-колы у нас очень много, **(аплодисменты)**

У нас пепси-колы будет много скоро очень, **(аплодисменты)**

Много у нас пепси-колы будет очень скоро, **(аплодисменты)**

У пепси-колы скоро очень много будет нас. **(аплодисменты)**

Скоро у будет нас очень много пепси-колы, **(аплодисменты)**

У много нас скоро пепси-колы будет очень, **(аплодисменты)**

Очень нас скоро много пепси-колы будет у! **(аплодисменты)**

²³ В. Бахчанян, *Сон* // его же, *Мух уйма...*, с. 35–40.

²⁴ Это стихотворение было довольно известно и его парафразировали другие писатели. R. i W. Gierłównowie, *Rosyjska sztuka samizdatu*, пер. А. Cieszkowska, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa 1990, с. 45.

«ВСЯ ВЛАСТЬ СОНЕТАМ»...

Спасибо за внимание (**бурные, долго не смолкающие аплодисменты, раздаются возгласы «ура», «слава КПСС», «да здравствует пепси-кола»**)²⁵.

Текст, несомненно, напоминает неразборчивые речи генсека, но также разоблачает и смысловую пустоту ритуальных выступлений вождей перед народом. Если учесть предмет обещаний — пепси-колу, символизирующую мир Запада, высказывание можно толковать как обыгрывание лозунга «Догоним и перегоним Америку», известного по речи Хрущева на совещании работников сельского хозяйства²⁶.

В цикле *Некрологи* Бахчанян использовал приспособленную для новояза формулу уведомлений о смерти, причем эту форму наполнил другим идеологизированным содержанием²⁷:

НЕКРОЛОГ № 1

21 января 1924 года умер В.И. Ленин, а дело его живет.

НЕКРОЛОГ № 4

Центральный Комитет Коммунистической Партии Советского Союза, Президиум Верховного Совета СССР, Академия Наук СССР с прискорбием сообщают о том, что академик САХАРОВ АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ чувствует себя нормально и продолжает заниматься своей деятельностью²⁸.

Самые известные тексты Бахчаняна — лозунги, сочиненные на основании популярных слоганов посредством замены части предложения, слова или только буквы. Автор так определил свой творческий метод: «Чем я занимаюсь? Подменой занимаюсь. Меняю мысли, понятия, иногда букву одну» (Бахчанян). Эти языковые шутки, являющиеся интеллектуальной языковой игрой, чаще всего служат дискредитации первичных вариантов лозунгов:

Вся власть — сонетам!
Дурная слава КПСС!
Бейлис умер, но дело его живет!
Бумажник — оружие пролетариата!
Язык мой — враг мой руки перед едой!

²⁵ В. Бахчанян, *Доклад Брежнева // его же, Мух уйма...*, с. 56.

²⁶ До Хрущева выражение «догнать и перегнать» употреблялось Лениным и Сталиным.

²⁷ Свой цикл *Некрологи*, обыгрывающий официальные уведомления о смерти, также написал другой известный концептуалист — Дмитрий Пригов.

²⁸ В. Бахчанян, *Некрологи // его же, Мух уйма...*, с. 53–54.

Монархия — мать порядка!
Мы рождены: чтоб Кафку сделать былью!
Арипелаг Good Luck²⁹

Новояз и эмблемы коммунизма стали для Бахчаняна темой и материей его текстов и художественных работ, предметом сатирического, пародийного и гротескного изложения. Его соц-артовские произведения отличаются простотой формы и удивительными ассоциациями, порождают новые интеллектуальные смыслы и одновременно заставляют улыбнуться.

Автор книги *Наш советский новояз* Бенедикит Сарнов вспоминал:

Читая книгу Клемперера, я постоянно отмечал, что едва ли не каждое приведенное им слово или языковое клише из языка Третьего Рейха вызывает у меня в памяти совершенно точный его советский аналог. Но припоминая эти наши родные, советские клишированные словосочетания, я всякий раз ловил себя на том, что они неизменно вызывают у меня самые разнообразные комические ассоциации³⁰.

Это дистанцирование от тоталитарного языка с помощью юмора стало антидотом на яд, содержащийся в словах власти.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

«CAŁA WŁADZA DLA SONETÓW».
DEKONSTRUKCJA JĘZYKA IDEOLOGII W TWÓRCZOŚCI WAGRICZA
BACHCZANIANA

Streszczenie

Wagricz Bachczanian, tworzący w nurcie konceptualizmu, w wielu utworach i pracach plastycznych wykpiwa oficjalną ideologię socjalistyczną, wykorzystując formuły nowomowy i obrazy propagandy. W tych soc-artowskich pracach burzy mity polityczne, np. mit Lenina, oraz slogany nowomowy i symbole socjalistycznej agitacji. W wierszach, zaburzając pole znaczeniowe słów, podaje w wątpliwość jednoznaczną ocenę i wartość, którą narzuca język totalitarny. W rysunkach i kolażach zestawia obrazy z różnych sfer komunikacji. Komiczny efekt tych zabiegów prowadzi do degradacji propagandowych haseł, mitów i idei.

²⁹ В. Бахчанян, *Лозунги // его же, Мух уйма...*, с. 58–60.

³⁰ Б. Сарнов, *Наш советский новояз*, Издательство «Материк», Москва 2002, с. 13.

«ВСЯ ВЛАСТЬ СОНЕТАМ»...

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

«ALL POWER FOR SONETS»
DECONSTRUCTION OF THE LANGUAGE OF IDEOLOGY
IN THE WORKS BY VAGRICH BAKHCHANYAN

Summary

Vagrigh Bakhchanyan, creating in the stream of conceptualism, in his literature and painting ridicules official socialist ideology, using the formula of newspeak and propaganda images. In these sorts art works he destroys various political myths, eg. the myth of Lenin, and so called newspeak slogans and symbols using by socialist agitation. In his poetry Bakhchanyan shatters the semantic field of words, he doubts that totalitarian language has its clear and inambiguous meaning. In his images and collages he composes together different spheres of communication. The comic effect of these treatments leads to the degradation of the propaganda slogans, myths and ideas.

ALEKSANDER KIKLEWICZ
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ? О ПРЕДМЕТЕ И ГРАНИЦАХ ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ (I)

ВВЕДЕНИЕ

Хотя исследования в области лингвокультурологии занимают скромное место в общем массиве лингвистических публикаций (в базе ИНИОН имеется 5020 библиографических позиций, относящихся к этой дисциплине, что составляет только 2,36%¹), нельзя отрицать, что исследования этого направления в последние десятилетия стали более заметными, особенно в России и Польше, а также в среднеазиатских странах, например, в Казахстане. Это находит отражение в тематике научных конференций, диссертаций, в грантовой политике, в перепрофилировании академических программ и др.

Каждому новому направлению в науке свойствен радикализм: установка на «бурю и натиск» исключает амбивалентный подход к решению проблем, не оставляет места для разного рода «но», т.е. понимания границ применимости «своего» метода и возможности применения альтернативных способов категоризации исследуемой предметной области. Подобная ситуация — ее вслед за Юрием Н. Карауловым можно квалифицировать как гипостазирование — наблюдается и в области лин-

¹ В связи с этим следует признать необоснованными высказывания представителей лингвокультурологии о ведущей роли данного направления в современном языкознании — ср. утверждение о «когнитивно-концептуальной парадигме в лингвистике» в монографии Марии Л. Ковшовой (2013: 47).

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

Лингвокультурологии: культурный компонент в содержании языковой номинации и языковой сочетаемости представляет собой своего рода антиципацию, т.е. практически не подвергается процедуре верификации. Во многих случаях такая верификация (вследствие недоступности эмпирического исследования такого сложного феномена, как культура²) вряд ли возможна, что с точки зрения теории фальсификации Карла Поппера свидетельствует о псевдонаучности самой постановки проблемы³.

В дальнейшем будет показано, что культурная маркированность языковых единиц разного формата и их функций неоднородна, а связь языка с культурой слишком сложна, чтобы все прецедентные ситуации можно было «упаковать» в небольшой набор простых схем, вроде категории стереотипов.

1. КУЛЬТУРНАЯ ДЕТЕРМИНАЦИЯ ЯЗЫКОВЫХ ЗНАКОВ

Караулов (1989: 3) пишет, что в свете методологии структурализма «за каждым текстом стоит система языка», тогда как главный постулат антропологического языкознания звучит: «За каждым текстом стоит языковая личность». Антропологический подход к языку состоит в том, что языковые единицы (а также категории) и типы их сочетаемости рассматриваются с точки зрения интенциональности языковых субъектов (структурализм, как известно, базировался на понятии системно, т.е. имманентно обусловленности значимости, понимаемой как совокупность дифференциальных признаков каждой единицы). По мнению лингвокультурологов (в том числе и так называемых этнолингвистов), в языке находят отражение разного

² В теории конструктивизма понятие культуры отсутствует — исследователи оперируют категорией «социальная система» или родственными ей категориями (см. например: Fleischer 2006: 292 сл.).

³ Парадоксальным является факт, что, изучая культурный компонент языковой деятельности, лингвисты, как правило, не обращаются к социологическим, культурологическим и антропологическим источникам, не говоря об отсутствии самостоятельных социолингвистических исследований, на что Вильгельм Вундт сетовал еще в начале прошлого столетия. Вундт писал, что в отличие от экспериментальной психологии этнопсихология пользуется методом «чистого наблюдения» („reine Beobachtung“) (1907: 29). В результате применения скудного, если не примитивного, исследовательского аппарата культура, которая упоминается при любом удобном случае, в работах лингвокультурологов оказывается полупустым, спекулятивным понятием.

рода установки его носителей. Поскольку считается, что эти установки (а также ментальные, эмоциональные и др. состояния) опосредованы культурой, т.е. культурно запрограммированы (понятие культурной запрограммированности находим в теории Геерта Хофстеде, см.: Hofstede 2007: 16 сл.), то язык рассматривается как репрезентация культуры. Приблизительно в таком духе пишет Мария Л. Ковшова:

Культура [...] понимается нами как пространство культурных смыслов, или ценностного содержания, вырабатываемого человеком в процессе миропонимания, и кодов, или вторичных знаковых систем, в которых используются разные материальные и формальные средства для означивания культурных смыслов (2013: 70).

Если вчитаться в приведенную цитату, возникает много вопросов. Что, например, означает слово *пространство* — имеется ли в виду *система*, а может быть, *совокупность* культурных смыслов? Пространство ведь некоторым образом *окружает* человека, а культура — дело его рук и, больше того, социальная действительность с непосредственным участием человека.

Далее: *культурные смыслы и ценностное содержание*⁴. Смысл и содержание, как известно, может быть *у чего-то: смысл слова, смысл жизни, смысл творчества, содержание рассказа*. Ковшова оставляет этот важнейший атрибутивный элемент за рамками определения культуры. При этом мы понимаем, что речь, скорее всего, идет о культурных смыслах языковых знаков — значит, культура сводится к репрезентирующим ее знаковым кодам, без них не мыслится. Такой подход к пониманию культуры является филологическим, лингвоцентрическим и, разумеется, никак не исчерпывает понятия культуры — достаточно обратиться к таким авторитетным источникам, как книга Альфреда Кробера и Клайда Клухона

⁴ Леонид М. Баткин также пишет: «В культуре не содержится ничего, кроме смыслов (и способов передачи)» (1985: 304). Подобное утверждение находим у Дмитрия Б. Гудкова, «единицы как реального, так и акционального кода культуры могут вербализоваться. [...] Именно это и позволяет нам рассматривать вербальный код культуры как базовый» (2005: 26). Гудков поэтому считает возможным при изучении культурных кодов ограничиться лингвистическим анализом: «В дальнейшем, рассматривая культурные коды, мы будем иметь в виду разные „подвиды“ вербального кода. Иными словами, анализируя единицы, скажем, природно-ландшафтного кода, мы имеем в виду не собственно совокупность природных объектов окружающей среды, а совокупность имен этих объектов» (там же: 27).

(Kroeber/Kluckhohn 1952; см. также ее аналитический разбор: Boroch 2013: 13 сл.).

Когда говорят о связи между языком и культурой, обычно не уточняется, какой тип культуры имеется в виду. Лингвокультурологи представляют культуру как обобщенное и в значительной степени однородное явление, что никоим образом не соответствует действительности⁵. Культура, на самом деле, не однородна — и в исторической ретроспективе, и на каждом синхроническом срезе⁶ (см. Павлова 2013: 175 сл.). Так, американский историк науки и публицист Майкл Шермер в статье *Mиф о неравенстве доходов (The American Dream of Income Equality Still Lives)*, опубликованной в журнале „Scientific American” (2014/VII), пишет о расхождении между обыденным представлением американцев, что пропасть между богатыми и бедными растёт, и объективными фактами, которые указывают на то, что в действительности это различие постепенно стирается — в доказательство своего тезиса Шермер приводит конкретные и вполне убедительные статистические факты. В рамках одной и той же культуры, как видим, функционируют две альтернативные системы социальных отношений: реальная и интенциональная.

Анна В. Павлова и Михаил В. Безродный (2013: 130) указывают на другое культурное противоречие: по наблюдению немецкого слависта Хельмута Яхнова, вознесение в советское время русского языка плохо согласовывалось с марксистской идеей дружбы народов.

Именно поэтому и в языке отражены разные «культурные смыслы», в том числе и взаимно исключающиеся, а также не име-

⁵ Например, проф. Моника Платэк на страницах еженедельника «Przegląd» (2014/36) пишет о необъективном, одностороннем представлении истории в польских школьных учебниках, в которых, по ее словам, на первом плане стоят монархи, проигранные битвы и войны, мужские фамилии, памятники и портреты. Такой образ истории, по ее мнению, противоречит действительности.

⁶ Ср., например, деревенскую и городскую формы религиозности (со своими системами культов), о которых пишет Анджей Драгула в еженедельнике «Tygodnik Powszechny» (2014, №29). В том же номере газеты опубликовано интервью со Стивеном Д. Муллом, послом США в Польше, который комментирует сделанные в июне 2014 года в неофициальной обстановке критические замечания министра иностранных дел Польши Радослава Сикорского на тему польско-американских отношений. Мулл считает, что приватные высказывания Сикорского нельзя интерпретировать однозначно, так как каждый человек является носителем сразу несколько, иногда противоположных точек зрения, формирующихся в разных ситуациях жизни.

ющие прямого взаимодействия в рамках одной и той же культурной ситуации. В связи с этим в работе: Kiklewicz/Wilczewski 2011: 174, упоминается конфликт источников, лежащих в основе лингвокультурологических рефлексий. Разные языковые и текстовые источники (внутренняя форма знака, его история, его сочетаемость, его частота, его аксиологический фон и др.) содержат в себе разные «культурные смыслы» — одно и то же явление с точки зрения языковых фактов представлено несколькими образами. Культурная семантика языка поэтому оказывается компликативной. Примером может послужить статья польского историка Романа Юрковского (Jurkowski: в печати), в которой автор отмечает расхождения в содержании польских и русских источников, свидетельствующих о жизни и деятельности Петра Столыпина в Ковенской губернии в 1889–1911 годы. С одной стороны, в дневниках и воспоминаниях польских дворян утверждается, что они избегали контактов с русским населением Западного края, особенно с чиновниками и представителями государственной администрации. С другой стороны, в письмах, дневниках и воспоминаниях родных и близких Столыпина можно прочесть о его тесных контактах с многими представителями польского дворянства: Кудревичем, Коморовским, Дулевичем, Кунатом, Огинским и др. Имеются также свидетельства того, что поляки искали у Столыпина поддержки, протекции и нередко ее получали.

Другой пример — интервью с известным британским историком Энтони Бивором на страницах польского еженедельника «Tygodnik Powszechny» (10.03.2013), в котором приводится следующий факт: разные текстовые жанры (источник исторической информации) влияют на характер представления действительности. Из наблюдений Бивора следует, что при изучении военной истории в большей степени следует доверять дневникам, которые писались «для себя», чем, например, письмам с фронта, которые адресовались близким, поэтому пишущий в какой-то мере приукрашивал действительность, не желая тревожить семью. Бивор заметил также, что дневники женщин более искренни и правдивы, чем дневники мужчин.

Из вышеизложенного следует вывод о бесполезности постановки такой задачи, как описание языковой картины мира — никакой единой картины нет. Павлова и Безродный пишут, что теория Анны Вежбицкой о ключевых словах национальных

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

культур вызывает у западных лингвистов «впечатление анахроничности и маргинальности», в частности, из-за того, что «материалом для анализа служат не однородные и представительные по объему речевые массивы, а единичные и предвзято отобраные примеры из разных по типу дискурса и времени источников» (2013: 144). По отношению к «конструктам Вежибицкой» критически высказывается и Валерий М. Мокиенко: «Общая методологическая особенность многих исследований такого рода — глобальность выводов, построенных на неадекватном сопоставлении фактов или вообще отсутствие сопоставительного фона» (2007: 50).

Из наблюдений Алексея Д. Шмелева (хотя он и является сторонником этнолингвистического подхода) вытекает, что, хотя темпоральная ориентация часто описывается в русском языке с помощью пространственной ориентации, однако «русский язык дает нам два противоположных способа установления аналогии между временем и пространством» (2002: 38). С одной стороны, языковые конструкции представляют мир неподвижным, а время — движущимся («текущим», «идушим»); «при таком подходе то, что было раньше, воспринимается как идущее впереди, *предшествующее*, а то, что должно произойти позже, — как идущее следом, *следующее*» (там же: 39), ср. примеры:

время идет
пришло время
предыдущий день
следующее воскресенье
прошедший год

С другой стороны, в русском языке представлен и другой образ времени, в котором время неподвижно, а «человек [...] движется через него в направлении от прошлого к будущему». В этом случае более раннее находится сзади, а будущее, более позднее — впереди:

самое страшное уже позади
нас ждут приключения
перед Новым годом
после свадьбы

Амбивалентный характер имеют и процессы семантической деривации, по которым трудно установить какую-то общую,

единую картину ментальной категоризации действительности (см. Киклевич 2007: 58). Метафорические проекции значительно варьируются, поэтому их нельзя возвести к одной культурной модели, ср. выражения с существительным *авторитет*:

пользоваться авторитетом [АВТОРИТЕТ — ЭТО ПОЛЕЗНЫЙ ПРЕДМЕТ]

заработать авторитет [АВТОРИТЕТ — ЭТО ВОЗНАГРАЖДЕНИЕ, ЦЕННОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ]

авторитет лопнул [АВТОРИТЕТ — ЭТО ШАР]

дешевый авторитет [АВТОРИТЕТ — ЭТО ТОВАР]

потерять авторитет [АВТОРИТЕТ — ЭТО ВЕЩЬ]

Свидетельства того, что языковая система отражает определенные формы культурной жизни и определенные фрагменты культурной картины мира, мы находим в области функционирования слов. Казалось бы, частотность однозначного слова — прямое следствие того, как воспринимается соответствующий референт представителями данного культурного сообщества. Если сравнить с этой точки зрения названия деревьев, то окажется (я пользуюсь данными словаря под редакцией Людмилы Н. Засориной), что *береза* имеет общую частоту 36, *сосна* — 24, *пальма* — 17, а *магнолия* — 1. Эти лингвистические данные можно с определенной достоверностью интерпретировать со ссылкой на культурные стереотипы носителей русского языка. Возможности такой интерпретации, однако, весьма ограничены. Авторы электронного корпуса польского языка PWN в своей информационной брошюре (в специальном разделе *Частотность и языковая картина мира*) пишут о расхождениях, которые возникают между обыденными представлениями о референтах слов и частотой их употребления в текстах. Так, хотя статистические данные указывают, что поляки больше потребляют чая, чем кофе, электронный корпус представляет противоположную картину: существительное *kawa* ‘кофе’ встречается в два раза чаще, чем существительное *herbata* ‘чай’. Это говорит о том, что языковая система отражает особый тип культурного восприятия мира, в котором *kawa* функционирует не столько как напиток, сколько как атрибут времяпровождения, дружеской встречи, приятной беседы и т.п.

На подобное противоречие мы наталкиваемся при анализе данных о частоте польских названий домашних животных. Когда у носителей польского языка спрашиваешь, какое слово из

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

этого ряда, по их мнению, самое частое, обычно звучит ответ: *pies* 'собака' или *kot* 'кошка'. Данные же словаря (Kurcz i in. 1990) представляют совсем другую картину: 1) *koń* 'лошадь' (72); 2) *kot* 'кошка' (65); 3) *krowa* 'корова' (60); 4) *kura* 'курица' (60); 5) *owca* 'овца' (55); 6) *pies* 'собака' (50); 7) *świnia* 'свинья' (50); 8) *kaczka* 'утка' (48); 9) *wół* 'вол' (45); 10) *koza* 'коза' (37).

В том же словаре можно найти данные о частотности существительных *kobieta* 'женщина' и *mężczyzna* 'мужчина'. Мужчины, как известно, играют в общественной жизни ведущую роль, к тому же польская культура, по данным Хофстеде (Hofstede 2007: 134), относится к числу тех, в которых доминируют мужские ценности — Польша по этому признаку занимает низкое 58-е место среди 74 исследованных стран мира⁷. В то же время существительное *kobieta* имеет общую частоту 250, а существительное *mężczyzna* — 110, т.е. более чем в два раза меньше.

Евгений В. Зарецкий пишет: «Мы не считаем частотность лексики серьезным доказательством особенностей менталитета» (2008: 230). В качестве одного из доказательств ученый приводит результаты сравнительного анализа выбранных семантических групп в частотных словарях разных языков:

Иногда частотность лексем противоречит широко распространенным утверждениям культурологов. Например, известно, сколь часто русским приписываются особое раболепие, покорность, отсутствие всякого свободолюбия. Но, тем не менее [...] на 500 самых частых лексем-существительных английского, немецкого и русского языков не приходится ни англ. *freedom*, ни англ. *liberty*, ни нем. *Freiheit*, зато в том же списке встречаются и *воля*, и *свобода*. [...] Из этого российские культурологи могли бы сделать соответствующие выводы о раболепии и нелюбви к свободе немцев и англичан (2008: 441).

Значит, языковая система и речевая деятельность не сводится прямым образом к отражению реальных социальных отношений и осознаваемых носителями языка категорий восприятия действительности — если такое отражение и имеет место, то задействованными оказываются специфические факторы, недоступные на уровне анализа «психологии народа», как это понимается теоретиками современной лингвокультурологии. Когда Людвиг Витгенштейн писал, что понять высказывание можно только с учетом той языковой игры, в которой оно использует-

⁷ У России, кстати, 12-е место, хотя эти данные справедливо оспариваются, см.: Зарецкий 2008: 480.

ся (Wittgenstein 2001: 162 [punkt 136]), то он имел в виду скорее частные, окказиональные обстоятельства речевой деятельности, а не общие, глобальные директивы культуры (об этом см. также: Travis 1989: 326)⁸.

Эту мысль можно проиллюстрировать детским стихотворением Марты Вишневой *Егор и Трезор* («Мурзилка» 1981/11):

Вышел бы Егор во двор,
Только трусит:
У крыльца щенок Трезор,
Вдруг укусит?

Хочет в дом войти Трезор,
Только видит:
У окна сидит Егор,
Вдруг обидит?

Как видим, объективное положение дел (Егор и Трезор не собираются угрожать друг другу) кардинально отличается от субъективных установок героев: каждый считает себя потенциальной жертвой. Эта ситуация совершенно типична. Для нее характерно несовпадение картин мира: объективной и субъективной («реальной» и «идеальной» в терминах Питера Бергера и Томаса Лукмана, о чем подробнее речь пойдет в следующем разделе). Лингвист, стремящийся описать культурную обусловленность языковой системы и речевой деятельности, должен учитывать оба аспекта, хотя содержание соответствующих «культурных смыслов» может принципиально отличаться и не укладываться в единую концептуальную систему.

В основе лингвокультурологического подхода лежит идея социологии знания о том, что концептуализация действительности («культурные смыслы») обусловлена социальными условиями деятельности познающих субъектов; с другой стороны, культурно значимая информация получает отражение в языковых знаках, что в совокупности укладывается в следующую цепочку:

социальная действительность > знание > язык.

⁸ В связи с этим можно привести цитату из работы Уильяма Джемса, создателя теории функционального прагматизма: «Мое мышление всегда связано с деятельностью, а действовать я могу лишь в одном направлении. [...] В данную минуту для меня, пока я пишу эту главу, способность подбора фактов и умение сосредоточивать внимание на известных сторонах явления представляется сущностью человеческого ума. В других главах иные свойства казались и будут казаться мне наиболее существенными сторонами человеческого духа» (1981: 15).

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

В социологии одним из первых эту идею высказал Макс Шелер (Scheler 1926: 20 сл.; см. также: Henckmann 1998: 185), который писал о необходимости изучения социальных условий, в частности, социальных ценностных перспектив («soziale Interessenperspektive»), в которых знания не только формируются, но также получают общее признание и распространение — ср. его понятие социальных форм духовной кооперации («soziale Formen der geistigen Kooperation»). Благодаря социальному фактору все формы коллективного сознания подводятся под общий знаменатель, т.е. социально обусловленную деятельность субъектов, хотя одновременно Шелер видел и вторую сторону этого процесса — он писал, что коллективное знание (а также сознание) является фактором, способствующим социальной интеграции (1926: 47).

Идеи Шелера легли в основу социологии знания. Бергер и Лукман, общепризнанные авторитеты в этой области, пишут:

Поскольку всякое человеческое «знание» развивается, передается и сохраняется в социальных ситуациях, социология знания должна попытаться понять процессы, посредством которых это происходит и в результате чего «знание» становится само собой разумеющейся «реальностью» для рядового человека. [...] Социология знания имеет дело с анализом социального конструирования реальности (1995: 14).

Согласно Бергеру и Лукману, язык представляет собой одну из форм объективации знания (в том числе и «человеческой экспрессивности»), при этом языковой знак «отличается от других объективаций своей явной и нтенцией быть показателем субъективных значений» (1995: 63; разрядка — А.К.).

Разумеется, в связи с рассмотрением данной проблематики нельзя не упомянуть вклад немецкой школы неогумбольдтианства, в частности, Лео Вайсгербера, который (на что обратил внимание Олег Радченко, см. 1992: 1999 сл.), не только писал, что в рамках одного культурного сообщества культивируется (относительно) единая картина мира («Weltbild»), но и подчеркивал ее идиосинкратический характер: единство взглядов, убеждений, оценок ограничено, преимущественно, рамками одного поколения⁹.

⁹ Относительность, изменчивость культурно обусловленного знания массово, однако, не осознается. Как пишут Бергер и Лукман, принятый в данном обществе порядок концептуализации действительности «связан с опреде-

У истоков этого направления в европейском языкознании лежит разработанная Вундтом этнопсихология. Немецкий ученый, как известно, занимал позицию антропологического детерминизма, будучи убежденным, что культурно-исторически обусловленные продукты духовной деятельности людей находят отражение в трех формах: языке, мифах и обычаях (Wundt 1907: 28–29; Вундт 1912/2014). Вундт подчеркивал, что индивидуальные духовные переживания опосредованы фактом принадлежности их субъектов к сообществу, что дает, по его мнению, основание для того, чтобы видеть в языке, мифах и обычаях проявление психологии народа (или национального менталитета, как принято выражаться сегодня).

Обусловленность языка коллективным сознанием и формами социальной жизни является основанием для его рассмотрения как источника культурологических и антропологических исследований. Именно как объект социокультурной реконструкции язык, по мнению Эдварда Сепира, должен интересовать представителей общественных наук. Выдающийся американский лингвист и антрополог писал:

Язык — это путеводитель в «социальной действительности». [...] Люди живут не только в материальном мире и не только в мире социальном, как это принято думать: в значительной степени они все находятся во власти того конкретного языка, который стал средством выражения в данном обществе (1993: 261).

Это высказывание Сепира часто приводится сторонниками антропологического метода в языкознании, хотя в действительности Сепир имел в виду социальные науки:

Для решения наиболее фундаментальных проблем человеческой культуры знание языковых механизмов и понимание процесса исторического развития языка, несомненно, становится тем более важным, чем более изолированными становятся наши исследования в области социального поведения человека. Именно поэтому мы можем считать язык символическим руководством к пониманию культуры (1993: 262).

Напротив (как подчеркивается, например, в работе: Kiklewicz 2011: 335 сл.), рассматривая язык с лингвистической точки зре-

ленной социально-исторической ситуацией», но «кажется индивиду естественным способом видения мира». В связи с этим исследователи ссылаются на предложенное Шелером понятие «относительно-естественного мировоззрения» („relativnaturalische Weltanschauung“), которое является центральным в социологии знания.

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

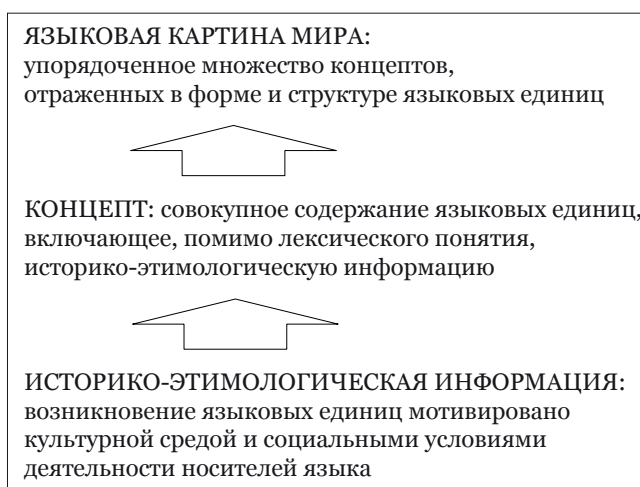
ния, Сепир был решительным противником социокультурного детерминизма, на что сегодня практически не обращается внимания. Позицию Сепира достаточно однозначно представляет следующее его утверждение:

Кроме отражения реалий среды в словаре, в самом языке не существует ничего такого, что можно было бы поставить в зависимость от этих (т.е. социальных, культурных — А.К.) реалий. [...] Изменения в сфере культуры не параллельны языковым изменениям и, следовательно, они не находятся в причинно-следственных отношениях друг с другом (1993: 281).

Эта идея позднее была развита Руди Келлером в его теории «невидимой руки» (1997: 116 сл.). Подробнее об этом — в следующем пункте.

2. ЯЗЫК И КУЛЬТУРА: ПРИНЦИП РЕГУЛЯТИВНОСТИ

Культурологическая проблематика в современной лингвистике, в общем, касается трех аспектов: 1) историко-этимологической информации (с помощью которой объясняется возникновение лексем и фразеологизмов); 2) (культурно специфических) концептов; 3) языковой картины мира. Обычно они рассматриваются порознь, хотя их можно представить как элементы единой системы:



Теоретические основы лингвокультурологии, как и применяемые на практике методы, а также исследовательские результа-

ты неоднократно подвергались критике (Зарецкий 2008; Мокиенко 2007; Павлова 2013; Gut 2009; Hansen 2006; Kiklewicz 2010; Kiklewicz/Wilczewski 2011; Mańczyk 1982; Тутра 2013 и др.) — возвращаться к этому нет смысла. Представляется, однако, важным показать глубинный источник недоразумений, возникающих при описании отношений между языком и культурой.

Лингвокультурология базируется на представлении о том, что формы и структуры языкового поведения интенциональны — отражают ментальные, социальные, функциональные и др. установки и состояния субъектов, а также конвенциональны — опосредованы общепринятыми в данной социальной группе нормами социального поведения и типами ментальной репрезентации внешнего мира — «психологией народа» (в терминологии Вильгельма Вундта).

Это первое и в каком-то смысле самое важное звено в системе лингвокультурологических представлений на поверку оказывается слабым: содержание культуры, представляющей собой систему социальных институтов, функционально упорядоченных в соответствии с необходимостью удовлетворения человеческих потребностей (на разных уровнях организации общества), а также соответствующих им ментальных форм репрезентации внешней действительности и продуктов деятельности (артефактов), только в определенной степени находит отражение в знаковых системах.

Можно считать, что это понимал уже сам Вундт, создатель теории психологии народов. Немецкий психолог писал, что используемый в этнопсихологических исследованиях метод наблюдения (см. сноску 4) недостаточно репрезентативен, так как реально наблюдаемые феномены, в принципе, представляют собой результат индивидуальной духовной деятельности, которая обусловлена константами культуры в большей или меньшей степени (Wundt 1907: 29). В связи с этим Вундт утверждал:

Психология народов должна обнимать те психические явления, которые представляют собою продукты совместного существования и взаимодействия людей. Она не может, следовательно, захватывать те области, в которых сказывается преобладающее влияние личностей, например, литературу (1912/2014).

Как видим, с точки зрения Вунда не каждый знаковый феномен «культурен», хотя это признание одновременно показывает и слабость культурологического метода: трудно себе пред-

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

ставить какой-либо рациональный, научно достоверный способ селекции культурно релевантных и культурно нерелевантных продуктов знаковой деятельности человека. Примером может послужить художественная литература. В теории литературы встречается термин «творческая типизация» (см. Фесенко 2008: 23) — таким образом определяется специфический для художественной литературы способ представления действительности: какая-то часть содержания опирается на действительные положения дел, а какая-то относится к области вымысла. Но даже и по отношению к объективному («жизненному») содержанию текста у читателя нет алгоритма, который позволил бы ему отделить информацию общего, культурного характера от информации частной, окказиональной, случайной. Например, в романе Ивана Бунина *Жизнь Арсеньева* мы читаем:

Она [Оболенская] предложила мне пойти с ней на Карачевскую, сказала, что ей там нужно зайти к белошвейке, и мне стало приятно от той близости, которую она вдруг установила между нами этим интимным предложением.

Белошвейка определяется в словаре Владимира И. Даля как ‘женщина, промышляющая шитьем белья’. Ассоциация с нижним женским бельем в тексте Бунина вызывает интимный и, видимо, эротический эффект. Остается, однако, несказанным, насколько такая мужская реакция была типична для конца XIX века и насколько типичным было поведение молодой женщины, предлагающей мужчине посетить белошвейку.

Другой пример: у Гоголя в *Мертвых душах* читаем:

В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года.

Речь идет о Манилове, которого сам автор, по словам поговорки, характеризует как «ни то ни се, ни в городе Богдан ни в селе Селифан». И все-таки Манилов — русский помещик. У читателя может возникнуть правомерный вопрос: насколько привычка чтения или хотя бы описанная Гоголем манерная демонстрация причастности к литературной культуре была типична для русских помещиков во второй половине XIX века? В исследовании Абрама И. Рейтблата можно прочитать о трех группах читающей публики в то время, при этом Манилова, скорее всего, следовало

бы отнести ко второй группе: «люди, имеющие некоторые более или менее совершенные научные сведения, но о многих современных идеях рассуждающие со слов других и по отрывочному собственному мнению» (2009: 19). Численность этой группы Рейтблат оценивает в 200–250 тыс. человек. Совершенно понятно, что в художественном тексте эта информация недоступна — ее лишь гипотетически можно представить в форме так называемого гипертекста, т.е. при условии целенаправленного создания текста в среде интернета¹⁰.

В повести Андрея Платонова *Ювенильное море* мы встречаем весьма специфическое восприятие женского тела:

Вермо глядел ей вслед и думал, сколько гвоздей, свечей, меди и минералов можно химически получить из тела Бестолоевой.

Культурно «продвинутый» читатель, разумеется, понимает, что восприятию женщины сопутствует здесь особый социально-культурный контекст — эпоха индустриализации в РСФСР и характерный для нее дух технократизма (присутствующий, например, в графике и живописи футуристов). Однако без этой компетентивной, в принципе — дополнительной, внешней информации приведенный фрагмент художественного текста может оставить впечатление двусмысленности: техноцентрическое восприятие женщины отражает какую-то культурную норму или же представляет собой совершенно инцидентальный феномен — специфическое мировоззрение героев Платонова?

В тексте воспоминаний Александра И. Герцена *Былое и думы* мы наталкиваемся на описание одного из жандармов:

Жандармам дают всякий царский день чарку водки. Вахмистр дозволял Филимонову отказываться раз пять–шесть от своей порции и получать разом все пять–шесть; Филимонов метил на деревянную бирку, сколько стаканчиков пропущено, и в самые большие праздники отправлялся за ними. Водку эту он выливал в миску, крошил в нее хлеб и ел ложкой. После такой закуски он закуривал большую трубку на крошечном чубучке. [...] Куря, он укладывался на небольшом окне, — стула в солдатской комнате не было, — согнувшись в три погибели, и пел песню: «Вышли девки на лужок, где муравка и цветок». По мере того как он пьянел, он иначе произносил слово *цветок*: «тветок», «кветок», «хветок», дойдя до «хветок», он засыпал. Каково здоровье человека, с лишком шестидесяти лет, два раза раненого и который выносил такие завтраки?

¹⁰ О возможностях так называемой сетевой литературы см.: Кузнецов 1999.

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

Опять возникают вопросы: насколько описанный Герценом персонаж типичен? Было ли пьянство массовым среди жандармов в России второй половины XIX века? Отличались ли они отменным здоровьем, каким мог похвастаться Филимонов?

Классическим произведениям литературы нередко приписывается обобщенный, универсальный статус, хотя в действительности большинство из них «привязано» к определенной культурной эпохе. Такой характер имеют известные строки из *Фауста* Гёте:

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie,
und grün des Lebens goldner Baum.

Сера, мой друг, теория везде,
Златое древо жизни зеленеет¹¹.

Во-первых, нельзя не обратить внимания на странное сочетание прилагательных: *grün* ‘зеленый’ и *goldner* ‘золотой’. Трудновато представить себе дерево, одновременно зеленое и золотое. Может быть, поэтому в переводе Бориса Пастернака это противоречие устранено:

Теория, мой друг, суха,
Но зеленеет жизни древо.

Во-вторых, нельзя забывать, что *Фауст* писался в 1774–1832 гг., т.е. в расцвет немецкого романтизма. Этим и объясняется натурфилософский пафос данного афоризма, содержание которого чуждо, например, представителям аналитической философии или позитивизма.

Всей этой и подобной, культурно значимой информации в художественном тексте нет — она за текстом, но может быть приближена с помощью комментариев. Например, в книге Гилберта К. Честертон *Святой Франциск Ассизский* мы читаем:

Если есть где-нибудь в литературе чистый францисканский дух, то именно в легенде о Жонглере Богоматери. И когда Франциск называл своих последователей жонглерами Божьими, он имел в виду что-то очень близкое к этому скомороху.

¹¹ Перевод Валерия Брюсова.

Честертон имеет в виду «константу культуры» своего времени, которая может быть недоступна современным читателям, поэтому задача комментария состоит в том, чтобы раскрыть ее содержание. Специальная ссылка приводит нас к следующей информации:

Жонглер Богоматери — персонаж народной легенды. Ремесло жонглера казалось греховным, близким к язычеству. Один жонглер в старости ушел в монастырь, но там он не мог служить Богу принятым в монастыре способом, так как не умел, как другие монахи, переписывать книги и не знал молитв. Однажды, оставшись один, стоя перед иконой Богоматери, он решил порадовать Ее своим искусством. Сбежавшиеся монахи возмутились, увидев, как жонглер кувыркается перед иконой, но тут сама Богоматерь сошла к выбившемуся из сил старику и утерла ему пот.

Содержащие информацию о фактах культуры, комментарии представляют значительную ценность — неслучайно они иногда выходят отдельными изданиями, как, например, комментарии Юрия М. Лотмана к *Евгению Онегину*, комментарии Юрия И. Левина к поэме *Москва–Петушки* Виктора Ерофеева или комментарии Андрея Битова к своему же роману *Пушкинский дом*.

Вернемся к Вундту. Немецкий психолог не рассматривал художественную литературу как факт психологии народа¹², но как быть, например, с *Евгением Онегиным* Пушкина, который Белинский назвал «энциклопедией русской жизни»? Павлова и Безродный усматривают слабость теории ключевых слов национальной культуры Вежбицкой, в частности, в том, что в подтверждение выводов о русском национальном характере цитируются писатели, к тому же такие разные — Белинский и Евтушенко (2013: 144). С другой стороны, хотя мифы, фольклор и обычаи представляют типичные для данного культурного сообщества элементы мировоззрения, в некоторой степени они случайны и субъективны — культурно нерепрезентативны. Один из таких примеров рассматривался мной в предыдущей публикации (Киклевич 2014: 156 сл.), но я позволю себе повторить его.

Сюжет белорусской народной песни *Рушнікі (Полотенца)* таков: девушка по имени Алёна знакомится у реки с молодым парнем, который просит показать ему брод. Девушка отказывается

¹² В связи с этим можно сослаться на слова Пушкина о драматическом искусстве: «Самая сущность драматического искусства исключает правдоподобие» (цит. за: Фесенко 2008: 716).

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

— она занята стиркой белья. Однако по нерасторопности Алёна упускает в воду полотенце, и оно начинает уплывать. Теперь уже девушка просит парня о помощи — тот же требует за это поцелуй. Песня, в том виде, в котором ее исполнял ансамбль «Песняры», заканчивается куплетом:

Супыніўся гнеды над вярбой густой
Цалавала Лена Янку над вадой.
Стала ціха, ціха на ўсёй зямлі,
Па рацэ далёка рушнікі плылі...

Хотя с логической точки зрения поступок девушки обоснован, ведь инициатором поцелуя был Янка («Пацалуй спачатку, бо я ўтану»), но с культурной, этической точки зрения поступок молодой девушки представляется нетипичным: Алёна, даже если предположить, что по реке уплывало ее любимое полотенце, ведет себя слишком фривольно, вопреки норме традиционного поведения отличавшихся скромностью и сдержанностью белорусок. Кстати, иное, более близкое к действительности концептуальное содержание заключено в другом варианте этой песни, опубликованном в *Антологии белорусской народной песни* в 1975 г.:

Супыніўся гнеды над вярбой густой,
Цалаваў Алёну Янка над вадой...

К числу феноменов, детерминированных «психологией народа», Вундт относил также мифы. Но и здесь возникает сомнение относительно культурной маркированности текстов. Эмилия Я. Фесенко (2008: 726) пишет, что бродячие сюжеты в фольклоре разных народов появляются в результате их взаимодействия, но вряд ли это объясняет сходство сюжетов в фольклоре «неродственных» народов¹³. Фесенко ссылается на известную работу Владимира Я. Проппа, в которой сюжеты базируются на инвариантных функциях действующих лиц, но представляется мало правдоподобным, что эти функции детерминированы какой-либо определенной культурной средой (социальной системой). Сам Пропп писал, что единство композиции волшебных сказок (именно композиции, а не сюжетов!) «лежит в области ранней

¹³ Примером может служить столкновение совершенно чуждых культур, послуживших источником мифов и легенд, отраженных в содержании *Ветхого завета* (Фрезер 1986).

истории или, как некоторые предпочитают говорить, до истории» (1983: 571). «До истории» можно интерпретировать и как «вне культуры», т.е. под влиянием факторов биологического характера — неслучайно Руди Келлер, о котором речь пойдет далее, трактовал языковые изменения и биологическую эволюцию одинаково — как «коллективные феномены, для которых характерно, что в них участвуют популяции» (1997: 39).

По отношению к культурной информации, которая усматривается в содержании единиц и категорий естественного языка, а также в содержании текстов как продуктов языковой деятельности, следует выдвигать требование функциональной амбивалентности (Киклевич 2014: 156): культурные феномены с прагматической точки зрения инварианты, т.е. присутствуют в разных формах человеческой деятельности — не только языковой, но и в процессах запоминания, в решении невербальных задач (например, в задаче выбора), в визуальном восприятии, в формах социального поведения (социальных реакциях, телесных контактах), в оценках и др. Константы культуры именно и являются константами благодаря тому, что они, функционируя в рамках определенной сферы деятельности (науки, медицины, религии, армии, семьи и др.), обнаруживаются в ее разных формах, независимо от присутствия языковых знаков. На поверку же оказывается, что многие культурные концепты, рассматриваемые в этнолингвистических исследованиях, требования функциональной амбивалентности не выполняют: они окказиональны, т.е. «привязаны» к данной языковой форме и в других формах существования культуры не встречаются. «Национальное мировоззрение» не может быть реконструировано на основе так называемых ключевых слов, если во внимание не принимаются другие формы его репрезентации.

Идею о том, что знание не обязательно «культурно» и даже необязательно социально, высказывают представители социологии знания. Так, Бергер и Лукман пишут о «социальном распределении знания»:

Знание в повседневной жизни социально распределено, то есть разные индивиды и типы индивидов обладают им в различной степени. Я не разделяю свое знание в равной степени со всеми партнерами, и у меня может быть такое знание, которое я не разделяю ни с кем. Я разделяю свои профессиональные знания с моими коллегами, но не с семьей, и я могу ни с кем не разделять моего умения мошенничать в картах. [...] Это достига-

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

ет кульминации в необычайно сложных и эзотерических системах знаний (1995: 79 сл.).

Это означает признание факта, что влияние «социальных факторов» на содержание «идеальных факторов» относительно. Это имеет непосредственное отношение к языку, а именно — к его культурологической интерпретации. С точки зрения Бергера и Лукмана свойством языковых знаков является «отдаленность от непосредственных проявлений субъективности и опосредованное присутствие субъекта» (1995: 65 сл.). Языковая способность, по их мнению, проявляется в умении оперировать знаками независимо от «непосредственного здесь и сейчас с субъективных структур».

Эту позицию, как пишут Бергер и Лукман (1995: 20 сл.), занимал и Шелер: ставя своей целью создание философской антропологии, «которая могла бы выйти за пределы относительности точек зрения, зависящих от исторического и социального размещения», Шелер считал, что взаимосвязь между «идеальными и реальными факторами» носит исключительно регулятивный характер. Имеется в виду то, что

«реальные (т.е. культурные, социальные — А.К.) факторы» регулируют условия, при которых «идеальные факторы» (т.е. когнитивные репрезентации — А.К.) могут появляться в истории, но не могут влиять на содержание последних. Иначе говоря, общество определяет наличие («Dasein»), но не природу («Sosein») идей. Тогда социология знания оказывается процедурой, с помощью которой изучают процесс социально-исторического отбора идеационных содержаний. При этом понятно, что само содержание идей независимо от социально-исторической обусловленности, а значит, недоступно социологическому анализу (там же).

Подобную, в сущности, идею мы находим у Руди Келлера, хотя его теория базируется на иных теоретических предпосылках и имеет иную перспективу — анализ и интерпретацию языковых изменений. В предыдущей части статьи в связи с понятием культурной детерминации знаковых систем уже неоднократно упоминалось понятие интенции/интенциональности. Келлер показывает, что данное понятие неоднозначно: в действительности мы имеем дело с двумя типами намеренности. В первом случае речь идет о намерениях сделать что-то: намерение-план, например, выступает тогда, когда мы собираемся на следующей неделе покрасить забор. Во втором случае речь идет о намере-

нии, с которым выполняется конкретное действие, это — намерение-цель, с которым красится забор (например, чтобы он был крепче). Келлер подчеркивает:

Намерение, направленное на будущее действие, не идентично намерению, с которым выполняется действие. Когда я говорю, что у меня есть намерение покрасить на будущей неделе забор в саду, я ничего не говорю о том, с каким намерением я хочу красить забор. Я ничего не говорю и о том, какой цели служит это действие (1997: 41).

Келлер различает, кроме того, три типа объектов (1997: 113 сл.)

естественные феномены	• не являются целью человеческих намерений и (тем самым) результатом человеческих действий (прямая походка, язык пчел, погода, Альпы)
результаты человеческой деятельности	<ul style="list-style-type: none"> • артефакты: являются результатом действий людей и целями их намерений (Кельнский собор, пирог, гетто в Соуэто, эсперанто) • феномены третьего вида: являются результатом действий людей, но не целями их намерений (инфляция, тропинка на газоне, гетто в уГарлеме, естественный язык)

Анализ языковых изменений приводит Келлера к выводу о том, что процессы, происходящие в истории языка (а, как мы убедимся, также и в синхронии), имеют результативный и даже регулярный характер, но не имеют ничего общего с намерением языковых субъектов, т.е. по своей сущности являются неинтенциональными¹⁴. В связи с этим Келлер предлагает к о н ц е п ц и ю н е в и д и м о й р у к и: «Объяснение с помощью невидимой руки — это предположительная история феномена, который является результатом человеческой деятельности, а не выполнением человеческого плана» (1997: 84). Синдром «невидимой руки» означает, что диахронические факты языка непосредственно не связаны ни с намерениями-планами, ни с намерениями-целями — они, определяемые Келлером как к о л л е к т и в н ы е ф е н о м е н ы, являются побочным продуктом массового повторения операций с единицами языка¹⁵.

¹⁴ Здесь просматривается влияние социологии Эмиля Дюркгейма — см. его концепцию социальных фактов (Durkheim 2007: 30 сл.).

¹⁵ Келлер приводит цитату из работы немецкого экономиста XIX в. Карла Менгера: «Право, язык, государство, рынки, — все эти социальные образования в их разнообразных проявлениях и постоянном преобразовании представляют собой в немалой степени непредсказуемый результат социального развития» (1969: 163).

В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?...

Действие невидимой руки во многом объясняет механизм культурной обусловленности языка: языковая система функционирует и развивается благодаря целенаправленным действиям отдельных субъектов, однако к появлению феноменов в области языковой номинации и языковой сочетаемости приводят не сами эти действия (т.е. интенции индивидов), а их коллективная реализация, которая не тождественна культурному программированию (или планированию) социального поведения. Подобную (весьма радикальную для своего времени!) мысль высказывал Фердинанд де Соссюр:

Это наблюдение помогает нам понять случайный характер всякого состояния. В противоположность часто встречающемуся ошибочному представлению язык не есть механизм, созданный и приспособленный для выражения понятий. Наоборот [...] новое состояние, порожденное изменением каких-либо его элементов, вовсе не предназначается для выражения значений, которыми оно оказалось пропитанным (1977: 118).

Принцип регулятивности в отношениях между языком и культурой означает, что социальная система представляет собой условие и область функционирования единиц и категорий естественного языка, хотя их содержательный потенциал формируется под влиянием совокупности внешних, а частично и внутренних факторов¹⁶.

ЛИТЕРАТУРА

- Л.М. Баткин, *О некоторых условиях культурологического подхода* // Б. Пиотровский (ред.), *Античная культура и современная наука*, Наука, Москва 1985, с. 303–312.
- П. Бергер, Т. Лукман, *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*, пер. Е.Д. Руткевич, Медиум, Москва 1995.
- В. Вундт, *Проблемы психологии народов*, пер. Н. Самсонова, Космос, Москва 1912, http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Wundt/_PsNar_Index.php (13.09.2014).
- Д.Б. Гудков, *Коды русской культуры: проблемы описания*, «Мир русского слова» 2005, № 1–2, с. 25–31.
- У. Джемс, *Мышление*, пер. П. Юшкевича // Ю.Б. Гишпенрейтер, В.В. Петухов (ред.), *Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления*, Издательство МГУ, Москва 1981, с. 11–20.

¹⁶ Вторая часть статьи будет опубликована в следующем номере журнала.

- Е.В. Зарецкий, *Безличные конструкции в русском языке: культурологические и типологические аспекты (в сравнении с английским и другими индоевропейскими языками)*, Издательство Астраханского университета, Астрахань 2008.
- Ю.Н. Караулов, *Русская языковая личность* // Ю.Н. Караулов (ред.) *Языки и личность*, Наука, Москва, с. 3–8.
- М.Л. Ковшова, *Лингвокультурологический метод во фразеологии*, URSS, Москва 2013.
- Р. Келлер, *Языковые изменения. О невидимой руке в языке*, пер. О.А. Кострова, Издательство Самарского университета, Самара 1997.
- А.К. Киклевич, *Притяжение языка*, том 1: *Семантика, лингвистика текста, коммуникативная лингвистика*, Centrum Badań Europy Wschodniej, Olsztyn 2007.
- А.К. Киклевич, *Динамическая лингвистика: между кодом и дискурсом*, Гуманитарный лицей, Харьков 014.
- С. Кузнецов, *Рождение Игры, смерть Автора и виртуальное письмо*, «Иностранная литература» 1999, № 10, с. 178–87.
- В.М. Мокиенко, *Языковая картина мира в зеркале фразеологии* // W. Chlebda (ред.), *Frazeologia a językowy obraz świata przelomu wieków*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2007, с. 49–66.
- А.В. Павлова, *Сведения о культуре и «этническом менталитете» по данным языка* // А.В. Павлова (ред.), *От лингвистики к мифу: лингвистическая культурология в поисках «этнической ментальности»*, Anthology, Санкт-Петербург 2013, с. 160–240.
- А.В. Павлова, М.В. Безродный, *Хитрушки и единорог: из истории лингвонарцисизма* // *От лингвистики к мифу: лингвистическая культурология в поисках «этнической ментальности»*, ред. А.В. Павлова, Anthology, Санкт-Петербург 2013, с. 138–159.
- В.Я. Пропп, *Структурное и историческое изучение волшебной сказки* // *Семиотика*, ред. Ю.С. Степанов, Радуга, Москва 1983, с. 566–584.
- А.И. Рейтблат, *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*, Новое литературное обозрение, Москва 2009.
- Э. Сепир, *Избранные труды по языкознанию и культурологии*, пер. А.М. Сухотин, А.Е. Кибрик, С.А. Крылов и др., Прогресс, Москва 1993.
- Ф. де Соссюр, *Труды по языкознанию*, пер. А.А. Холодовича, Прогресс, Москва 1977.
- Э.Я. Фесенко, *Теория литературы*, Академический проект, Москва 2008.
- А.Д. Шмелев, *Русская языковая модель мира. Материалы к словарю*, Языки славянской культуры, Москва 2002.

W KAKOM SMYŚLE JAZYK DETERMINOWAN KULTURĄ?...

- R. Boroch, *Kultura w systematyce Alfreda L. Kroebera i Clyde'a Kluckhohna*, BEL Studio, Warszawa 2013.
- E. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, пер. J. Szacki, PWN, Warszawa 2007.
- M. Fleischer, *Allgemeine Kommunikationstheorie*, Athena, Oberhausen 2006.
- A. Gut, *O relacji między myślą a językiem. Studium krytyczne stanowisk utożsamiających myśl z językiem*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2009.
- B. Hansen, *Экономные как немцы. Национальные стереотипы и их отражение в коннотациях этнонимов в русском и других языках*. „Acta Neophilologica” 2006, VIII, с. 163–173.
- W. Henkman, *Max Scheler*, С.Н. Beck, München 1998.
- G. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, пер. М. Durska, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2007.
- R. Jurkowski, *Поляки и польский вопрос в жизни и деятельности Петра Столыпина в годы 1889–1911* [в печати].
- A. Kikiewicz, *Концепт! Концепт... Концепт? К Критике современной лингвистической концептологии* // A. Kikiewicz, A. Kamałowa (ред.), *Концепты культуры в языке и тексте* [Seria: Современная русистика: направления и идеи, t. 2], Centrum Badań Europy Wschodniej, Olsztyn 2010, с. 175–219.
- A. Kikiewicz, *Edward Sapir kontra lingwistyka kulturowa. O granicach metody antropologicznej w językoznawstwie* // Z. Nowożenowa (ред.), *Tekst jako kultura — kultura jako tekst*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2011, с. 330–341.
- A. Kikiewicz, M. Wilczewski, *Współczesna lingwistyka kulturowa: zagadnienia dyskusyjne (na marginesie monografii Jerzego Bartmińskiego „Aspects of Cognitive Ethnolinguistics”)*, „Biuletyn PTJ” 2011, LXVII, с. 139–164.
- I. Kurcz i in., *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, t. 1–2, PAN, Kraków 1990.
- A.L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture: a critical review of concepts and definitions*, Peabody Museum, Cambridge 1952.
- A. Mańczyk, *Wspólnota językowa i jej obraz świata. Krytyczne uwagi do teorii językowej Leo Weisgerbera*, Wydawnictwo WSP, Zielona Góra 1982.
- C. Menger: *Gesammelte Werke*. Bd. II: *Untersuchungen über die Methode der Sozialwissenschaften und der politischen Ökonomie insbesondere*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1883/1969.
- O.A. Radčenko, *Weisgerberiana Sovietica (1957/1990). Versuch einer Metakritik des Neuhumboldtianismus bzw. der Sprachinhaltsforschung*, „Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft“ 1992, № 2, s. 193–211.

- M. Scheler, *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Neuer Geist, Leipzig 1926.
- C. Travis, *The Uses of Sense. Wittgenstein's Philosophy of Language*, Oxford University Press, Oxford 1989.
- A. Tyrpa, *Stereotypy etniczne w różnych językach – narodowe? Międzynarodowe? Uniwersalne?* „LingVaria” 2013, nr 8(15), c. 145–154.
- L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.
- W. Wundt, *Grundriss der Psychologie*, Engelmann, Leipzig 1907.

Aleksander Kiklewicz

W JAKIM SENSIE JEZYK JEST DETERMINOWANY PRZEZ KULTURĘ?
O PRZEDMIOCIE I OGRANICZENIACH LINGWOKULTUROLOGII (I)

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest determinacja kulturowa systemu języka oraz działalności językowej. Autor przedstawia programowe założenia współczesnej lingwokulturologii (etnolingwistyki) oraz poddaje je analizie krytycznej, szczególnie zwracając uwagę na stosowany przez etnolingwistów uproszczony, jednowymiarowy model kultury, oparty na werbocentryzmie. Autor pokazuje konfrontację różnych źródeł przy eksplikacji tzw. językowego obrazu świata i bezzasadność badań w tym kierunku. Powołując się na socjologię wiedzy (w wersji Petera Bergera i Thomasa Lukmana), a także na teorię „niewidzialnej ręki” Rudi Kellera, autor przedstawia koncepcje zasady regulacji w relacjach między językiem/dyskursem a kulturą.

Aleksander Kiklewicz

IN WHAT SENSE LANGUAGE IS DETERMINED BY CULTURE?
ABOUT THE SUBJECT AND LIMITATIONS OF THE LINGUOCULTUROLOGY (I)

Summary

The subject of this paper is the cultural determination of language and linguistic activity. The author presents program assumptions of the contemporary linguo-culturology (ethnolinguistics) and subjects them to critical analysis, that especially concerns a simplified, one-dimensional model of culture, based on verbocentrism used by ethnolinguists. The author shows that different sources of explication of the so-called language world view contrast one another and studies in this direction are unfounded and have no perspective. The author refers to the sociology of knowledge (Peter Berger and Thomas Luckmann), as well as the Rudi Keller's theory of the "invisible hand". This is a basis of the concept proposed in the article of the regulating principle in the relations between language/discourse and culture.

PIOTR ZEMSZĄŁ
Uniwersytet Mikołaja Koparnika w Toruniu

METAFORA WOJENNA W SOWIECKIM SUBDYSKURSIE O KULTURZE W OKRESIE STALINIZMU

W 1928 roku Josif Stalin ogłosił doktrynę zaostrzającej się walki klas, co zawęziło sposób myślenia o procesach społecznych w ZSRR do kategorii walki na niemal 30 lat. Choć sama idea walki klas (i związana z nią metaforyka) była podstawą teorii marksistowskiej, to pomysł, by wykorzystać ten koncept poprzez nadanie mu waloru permanentności, a przez to stałej aktualności związanego z nią aparatu pojęciowego, był oryginalnym wkładem Stalina w mechanizmy określające praktykę życia społecznego w ZSRR. Idea ta stała się gwarantem trwałości metaforyki militarnej w totalitarnym dyskursie sowieckim¹. Andriej i Tatiana Fesenkowie pisali w 1955 roku:

Пришли будни мирного строительства, казалось бы не нуждающегося в подхлестывании военными фразами, но эти будни были настолько серы и бесперспективны, а усилия и жертвенность настолько не находили себе оправдания в неизменившейся к лучшему жизни, что власти считали целесообразным сохранить «боевой» язык, зовущий массы ко все новым напряжениям, ко все новым самопожертвованиям².

Oczywiście, metaforyka związana z walką nie była wynalazkiem „wojujących komunistów”. Jej powszechność w tekstach wielu kul-

¹ Dość obszerne fragmenty dotyczące słownictwa militarne w dyskursie rewolucyjnym przed doktryną nasilającej się walki klas znaleźć można w pracy Afanasija Seliszczewa (A.M. Селищев: *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком*, УРСС, Москва 2003, s. 85–96.); Andriej i Tatiana Fesenkowie popularność tego zasobu leksykalnego po drugiej wojnie światowej wiążą z jego stałą aktualizacją w czasie jej trwania (A. и Ф. Фесенко, *Русский язык при советах*, Rausen Bros, Нью-Йорк 1955, s. 137).

² A. и Ф. Фесенко: *Русский язык при советах...*, s. 139.

tur i okresów pozwala na określenie jej jako archetypowej³. Nie jest przypadkiem, że to właśnie ten obszar został wybrany jako wyrazisty przykład metafory pojęciowej (ARGUMENTOWANIE TO WOJNA) już w pierwszym rozdziale fundamentalnej pracy Georga Lakoffa i Marka Johnsona⁴.

Kognitywna teoria metafory jako sposobu organizacji świadomości wydaje się świetnym narzędziem do badania dyskursu totalitarnego. Jest tak dlatego, że zastosowanie jednej choćby językowej realizacji, np. *идеологический фронт* wywołuje u odbiorcy cały zespół pojęć (skoro *front*, to i *wróg*, *walka* itd.) należących do domeny źródłowej, którą z kolei można podzielić na poszczególne *ramy* i *subramy pojęciowe*⁵ oraz *profile*⁶. Jej czytelność i spójność, a co za tym idzie – skuteczność z punktu widzenia propagandy, jest uwarunkowana jej archetypowym charakterem.

Dyskurs totalitarny nieczęsto odwoływał się do pojęć, których odbioru sterujący propagandą nie umieli przewidzieć. Stąd stała obecność metaforyki kulturowo utrwalonej (np. wódz jako *великий кормчий, солнце* itd.), w tym metaforyki militarnej, która na stałe gościła w tekstach dotyczących polityki (*победа социализма, борьба за власть* itp.), sportu (*Страна предоставила миллионным армиям советских спортсменов широкую сеть спортивных*

³ Pojęcie metafory archetypowej (*archetypal metaphor*) zaproponował Michael Osbourne. Metafora taka charakteryzuje się m.in. zwiększoną frekwencją w tekstach, aktualnością bez względu na kontekst kulturowy, zakorzenieniem w ogólnoludzkim doświadczeniu i wysokim stopniem odniesienia do potrzeb uniwersalnych oraz wynikającą z tych cech wysoką skutecznością (M. Osbourne: *Archetypal metaphor in rhetoric: the light-dark family*. „Quarterly Journal of Speech” 1967, vol. 53(3), s. 115–126). O tego typu metaforach pisze Teresa Dobrzyńska: „Metafora, odwołując się do dobrze przyswojonych zespołów pojęciowych modeluje za ich pomocą zjawiska będące przedmiotem wypowiedzi. Naświetla w ten sposób pewne aspekty analizowanych zjawisk. Ma to niewątpliwy walor poznawczy, jednym rzutem odsłania bowiem cały kompleks cech i uwikłań przedmiotu, których ujawnienie wymagałoby długiego procesu analitycznego” (T. Dobrzyńska, *Metafory wartościujące w publicystyce i wypowiedziach polityków*, w: A.M. Lewicki, R. Tokarski (red.) *Kreowanie świata w tekstach*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995, s. 202).

⁴ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 30.

⁵ M. Minsky, *A Framework for Representing Knowledge*, <http://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf> (15.11.2013).

⁶ R. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, przeł. R. Dymel i R. Sawka, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995, s. 167.

сооружений⁷, *завоевать* первое место itp.), gospodarki (*дезертир* трудового фронта, *мобилизация* внутренних ресурсов, *разведчики* высоких урожаев⁸), literatury i kultury (*армия* писателей, культурный фронт). O ile jednak w sferze subdyskursu⁹ sportowego czy politycznego (w przypadku ZSRR jedynie rzecz jasna na arenie międzynarodowej) odwołania do metaforyki walki wydają się całkowicie naturalne ze względu na agoniczną specyfikę tych dziedzin, o tyle stała ich obecność w tekstach gospodarczych (w warunkach gospodarki niekonkurencyjnej!), a tym bardziej o tematyce kulturalnej i literackiej może być uznana za charakterystyczny rys komunikowania totalitarnego nastawionego na konfrontację w każdej dziedzinie¹⁰. Obecność metafory militarnej w różnych subdyskursach tzw. nowomowy jest odzwierciedleniem stanu ciągłego napięcia w społeczeństwie. Eduard Budajew, omawiając rolę metafory w dyskursie polityki, stwierdza: „количество метафор в политическом дискурсе возрастает в периоды кризисов и конфронтаций”¹¹. Wydaje się, że wobec ideologizacji i upolitycznienia kultury w ZSRR twierdzenie to odnosi się również do subdyskursu świata kultury.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie ogólnej charakterystyki wykorzystywania leksyki militarnej w tekstach dotyczących kul-

⁷ В. Савич-Демянюк, *Новая спортивная классификация спортсменов-подводников на 1965–1968 гг.*, «Спортсмен-подводник» 1965 (Национальный корпус русского языка).

⁸ Przykłady pochodzą z: А. и Ф. Фесенко, *Русский язык при...*, s. 138.

⁹ Użycie tego terminu umotywowane jest silną ideologizacją wszystkich dziedzin komunikacji publicznej w ramach jednego dyskursu totalitarnego.

¹⁰ Metaforę militarną za jedną z podstawowych dla dyskursu sowieckiego uważa Anatolij P. Czudinow (А.П. Чудинов, *Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000)*, Урал. гос. пед. ун-т, Екатеринбург 2001, s. 162). Na podstawie analizy konotacji leksemu wojna Walentina A. Masłowa określa wojnę m.in. jako „тип мировоззрения” (В.А. Маслова, *Когнитивная лингвистика*, ТетраСистемс, Минск 2008, s. 214.), z kolei Lija A. Niestierskaja mówi wprost o „militaryzacji świadomości” mieszkańców ZSRR (Л.А. Нестерская, *Языковые средства формирования оценочности в современной публицистике*, „Язык, сознание, коммуникация” 2002, nr 21, s. 174.); por. „Милитарная метафора навязывает обществу конфронтационные стереотипы решения проблем, ограничивает поиск альтернатив в социальном развитии и решении конкретных проблем (Н.Г. Табалова, *Социальные стереотипы как форма категоризации действительности в лингвистическом, психологическом и социологическом аспектах*, „Язык, сознание, коммуникация” 2003, nr 23, s. 57).

¹¹ Э.В. Будаев, *Военная метафорика в дискурсе СМИ*, <http://www.actalinguistica.com/archiv/index.php/als/article/view/121/131> (22.06.2014).

tury¹² w ZSRR u schyłku stalinizmu¹³. Podstawową jego tezą jest twierdzenie, że metafora wojenna była stosowana w tekstach jako narzędzie wpływu zarówno na środowiska twórcze ZSRR, jak i na odbiorców kultury. Liczba odnotowanych użyć w badanych materiałach (patrz przypis 22) wskazuje, że metafora militarna była stosowana dość często.

Rama interpretacyjna WOJNA obejmuje wiele różnych wyobrażeń, których manifestacją¹⁴ są konkretne użycia metaforyczne (różnorodne pod względem morfologicznym, często w ramach jednego gniazda słowotwórczego¹⁵) występujące w dyskursie. Aby móc je analizować w sposób systematyczny, należy najpierw przybliżyć samo pojęcie WOJNY. Koncept ów, jako niezwykle istotny dla rosyjskiej świadomości językowej, analizuje m.in. Walentina Masłowa, która na podstawie analizy słownikowych definicji leksemu *война* uogólnia:

- 1) Отсутствие мира, раздор, конфликт, вооружённая борьба между государствами либо внутри одного государства между социальными группами.
- 2) жарг. боевые действия, боевой выход, боевая операция.
- 3) перен. состояние напряжённости в отношениях, невооружённый конфликт между государствами, имеющий целью навязать свою идеологию, ослабить противника в экономическом, политическом и т.п. отношении. Промышленная, экономическая война.
- 4) перен. состояние вражды, борьба между лицами или гражданами; ссора, перебранка¹⁶.

W trzech przytoczonych powyżej definicjach występuje komponent semantyczny „organizacja” (ros. организованность): *борьба между государствами, группами* (1), *боевая операция* (2), *кон-*

¹² Kultury rozumianej potocznie jako ogółu duchowej aktywności społeczeństwa, w znaczeniu obecnym we frazematyce typu „życie kulturalne”, „kultura duchowa”, „człowiek kultury” itd.

¹³ Opracowanie to jest jedynie rodzajem rekonesansu, którego zadaniem jest konstatacja stanu dyskursu u schyłku stalinizmu, celem dalszych działań będzie szczegółowy opis poszczególnych grup leksykalnych oraz badanie zmian w kierunku tzw. odwilży.

¹⁴ Proponuję tu dość szerokie traktowanie ramy interpretacyjnej, do której na zasadzie konotacji (w rozumieniu Jurija Apresjana — J. Apresjan, *Semantyka leksykalna: synonimiczne środki języka*, przeł. Z. i A. Markowscy, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 94–95.) oraz asocjacji odwoływać się będzie wiele różnorodnych manifestacji tekstowych uzależnionych od sposobu profilowania podstawy konceptualnej.

¹⁵ W niniejszym opracowaniu podane zostaną jedynie przykładowe formy odnotowane w zbadanym materiale. Lista analizowanych wyrażenia jest jak najbardziej otwarta, a ocena ilościowa przy obecnym stanie badania — zaledwie fragmentaryczna.

¹⁶ В.А. Маслова, *Когнитивная лингвистика...*, s. 201.

фликт между государствами (3). Jest to, jak się wydaje, jedna z ważniejszych cech pojęcia wojny przydatna w konstruowaniu komunikatów metaforycznych w ramach sowieckiego dyskursu totalitarnego¹⁷. Powszechność jej wykorzystania postaram się wykazać w części analitycznej niniejszego artykułu. Wojna jako działanie zorganizowane, wymagające konsolidacji działających subiektów i ich podporządkowania określone przywództwu jest pojęciem w wielu aspektach doskonale obrazującym postulowany przez sowieckich komunistów sposób funkcjonowania społeczeństwa (i kultury).

Analiza paremiologiczna leksemu *война* pozwoliła Masłowej na sformułowanie następującego zestawu cech konotacyjnych: „война — страшное событие, поэтому ее лучше не видеть; она связана с ложью, воровством, предательством; война — не Божеское дело; в войне неизбежны потери”¹⁸. Jak widać, analizowane pojęcie samo w sobie (co potwierdza dokonana przez Masłową analiza łączliwości leksemu *война*¹⁹) i jego konotacje, poza predykacjami typu *X остановил войну*, nie dają zbyt wielkich możliwości formułowania komunikatów o dodatniej aksjologii. Oczywiście, należy pamiętać o formułach „uświęcających” wojnę, np. *священная война* lub *народная война*. Wojna prowadzona przez przedstawicieli grupy „МУ” była przedstawiana jako wojna sprawiedliwa. Niemniej „wojna” w sowieckim dyskursie totalitarnym (zwłaszcza w okresie powojennym) funkcjonowała często jako rodzaj „straszaka” i jako koncept była wykorzystywana w propagandzie specyficznie pojmowanego ruchu pokojowego. Wrogów określano często jako *поджигателей новой войны*, w kontekście wojny w Korei mówiło się o *грязной войне* itd. Leksemy należące do gniazda słowotwórczego wyrazów motywowanych rzeczownikiem *война*, wyrażając największy stopień zorganizowania, zaangażowania i bezkompromisowości walki, dość rzadko pojawiają się w tekstach o kulturze. Natomiast szeroko wykorzystywano obszerny zasób pola semantycznego WOJNA I WOJSKOWOŚĆ, które obfitowało w leksemy o dodatniej aksjologii (np. *армия* vs *банда*, *полководец* vs *главарь*). Jego elementy na zasadzie relacji meto-

¹⁷ Niemalże znaczenie semantyki „organizacji” (obejmującej również takie pojęcia, jak „konsolidacja” i „jedność”), w sowieckim dyskursie totalitarnym widoczne jest w licznych charakterystycznych dla niego sformułowaniach, np. „партийная организация”, „организатор всех наших побед” (o Stalinie), „организаторская работа большевистской партии”, „сплоченность советского народа” itp.

¹⁸ В.А. Маслова, *Когнитивная...*, s. 201–202.

¹⁹ Tamże, s. 204.

nimicznych stanowić będą niżej zręb manifestacji tekstowych ramy pojęciowej WOJNA.

Materiał do analizy został zaczerpnięty z dwóch źródeł. Pierwsze to gazeta „Prawda” (pierwszy kwartał 1953 roku), drugie – wydany w 2001 roku w Moskwie zbiór dokumentów aparatu KC KPZR dotyczących kultury²⁰. Analizie poddano 52 teksty opublikowane w gazecie²¹ oraz 68 dokumentów z archiwum KC KPSS²².

Analiza odnotowanych manifestacji tekstowych pozwala na wyróżnienie czterech najistotniejszych ram pojęciowych w granicach domeny kognitywnej WOJNA:

I SYTUACJA, DZIAŁANIE, PROCES I STAN, pr.: война, воевать / завоевать, бой, битва, бороться / борьба, мобилизация / демобилизация / мобилизовать, побеждать / победа / победительный / побеждающий, диверсия, плен, вооружить, командовать / командование, приказывать, наступательный²³.

Dość pokaźny zasób słownictwa należącego do tej grupy, tym bardziej że większość odnotowanych jednostek to leksemy czasownikowe, może świadczyć o wysokiej randze przypisywanej aktywnej postawie działacza kultury. Do najmocniej nacechowanych²⁴ należy,

²⁰ В.Ю. Афиани, *Аппарат ЦК КПСС и культура. Документы*. Росспэн, Москва 2001.

²¹ M.in. recenzje, artykuły wstępne, teksty polemiczne i programowe, relacje z wydarzeń kulturalnych itp.

²² Szczegółowa analiza podobieństw i różnic, które dają się zaobserwować już podczas pobieżnej lektury tych dwóch zasadniczych grup źródeł, wymaga oddzielnego opracowania, które być może, ukaże się po zakończeniu obszernej kwerendy. Pozwoli to na przedstawienie możliwie kompletnych danych ilościowych. Dotychczas w tekstach gazetowych odnotowano 65 przykładów metaforyki wojennej, w tekstach z archiwum KC – 59, co (przy uwzględnieniu liczby przeanalizowanych tekstów – 52 teksty prasowe i 68 dokumentów KC KPZR) daje różnicę rzędu 30%, którą wypada uznać za znaczącą i która potwierdza znaną tezę o dydaktycznej roli metafory.

²³ Wszystkie przykłady pochodzą z przeanalizowanych tekstów.

²⁴ W przytoczonych cytatach podkreśleniem oznaczone zostaną inne metaforyczne elementy wypowiedzi należące do opisywanej domeny kognitywnej. Niniejszy artykuł ma na celu m.in. wykazanie względnej kompletności tej domeny w sowieckim subdyskursie o kulturze (tj. istnienie ram pojęciowych pozwalających na zrekonstruowanie jej wystarczającego obrazu jako całości), a nie analizę poszczególnych realizacji, dlatego omówione zostaną tylko wybrane jednostki. Pełna analiza poszczególnych ram pojęciowych zasługuje co najmniej na cykl artykułów.

jak się wydaje, zaliczyć realizacje językowe bardziej lub mniej bezpośrednio oparte na pojęciu wojny: *война / воевать / завоевать*. Warunkowane jest to, poza samą semantyką, szeroko rozumianym kontekstem komunikacyjno-kulturowym aktualnym w latach pięćdziesiątych — wciąż jeszcze pamiętano o koszmarze wojny, ponadto pamięć ta była stale aktywizowana w ramach kampanii pokojowej (motywowanej poprzez odwoływanie się do obrazu wojny) oraz m.in. przez kreowanie wizerunku wrogów jako *поджигателей войны*²⁵. Spośród trzech wymienionych realizacji najmocniejszą siłą oddziaływania wydaje się mieć słowo *война*, pozostałe, jako derywaty, dysponują nieco osłabionym potencjałem. Nic więc dziwnego, że oba odnotowane użycia znalazły się w tekście (stenogram posiedzenia Leningradzkiego Związku Socjalistycznych Pisarzy Radzieckich z 15 czerwca 1954 r., wystąpienie Konstantina Simonowa, СК), w którym mówca, próbując przekonać słuchaczy do swoich racji, stara się w jak największym stopniu zaktywizować ich emocje:

- (1) У него [Померанцева] психология ташкентца²⁶ (в дурном смысле, там есть и хорошие люди!), человека, который хочет убежать от той идеологической **войны**, которая идет в нашей литературе.
- (2) И в международной обстановке мы боремся за мир [...], мы должны держаться порохов сухим и должны растить людей, которые стоят за мир, но должны быть готовы к **войне**, людей, которые должны уметь защищать наше государство, наше общество, наш строй.

Jak już wspomniano, jedną z definicyjnych cech wojny jest jej zorganizowany charakter (mamy więc zorganizowanego, a tym bardziej niebezpiecznego przeciwnika, ale i sami musimy działać w sposób zorganizowany). Liczne fakty językowe potwierdzają zaś konotację bezwzględności działania (frazelogizm *война на уничтожение противника*, kolokacje *беспощадная война*, *жестокая война*),

²⁵ Ten sam obszar konotacji i asocjacji wykorzystywany jest również w użyciach adiektywnego derywatu „войнствующий”, za pomocą którego bardzo często określano zjawiska oceniane negatywnie, np. „Я ведь не являюсь «**войнствующим** проповедником безыдейности», как сказано сегодня в «Ленинградской правде»” (stenogram posiedzenia Leningradzkiego Związku Pisarzy Radzieckich, 15 czerwca 1954 r., wystąpienie Michaiła Zoszczenki, СК).

²⁶ Obecność tego określenia zdecydowanie świadczy o aktualności systemu pojęć funkcjonujących w okresie wojny ojczyznianej. „Taszkientcami” nazywano osoby ze środowisk twórczych, które były ewakuowane w głąb ZSRR. W przytaczanym kontekście słowo to jest synonimem nominacji „дезертир”.

do której wydaje się nawoływać mówca. W wypowiedzi Simonowa pobrzmiewa także echo pojęcia „*священной войны*” utrwalonego w czasie wojny przez pieśń o tym tytule²⁷. Metafora *война* była doskonałym narzędziem polaryzacji emocji odbiorcy, tym bardziej że, co widać w przykładzie (2), występowała w dialektycznej opozycji *война–мир*. Chociaż przeciwstawienie to jest oczywiste, powtórzenie go zdecydowanie wzmacnia siłę przekazu.

II MIEJSCE WALKI: *фронт, позиция, боевой пост, цитадель, крепость*.

Najczęściej występującą jednostką tej grupy jest leksem *фронт*. Już Seliszczew pisał:

Многочисленные фронты являются в области общественно-культурной жизни. — *Боевой фронт* труда, хозяйственный *фронт*, продовольственный *фронт*, *фронт* просвещения, *фронт* учебы²⁸.

Leksem ten, będący klasycznym przykładem leksyki militarnej w tzw. nowomowie, jest nosicielem znaczeń, które należałoby uznać za najważniejsze dla tej grupy metafor (jednolitość, wspólnota, organizacja itp.). Mokijenko i Nikitina podają następującą jego definicję: „Область, отрасль коллективных действий”, opatrując kwalifikatorem stylu patetycznego²⁹. Słownik Dmitrijewa³⁰ podaje aż jedenaście wariantów znaczenia omawianego słowa, przy czym dziesięć z nich (poza *атмосферический фронт*) w taki czy inny sposób odnosi się do pojęć oznaczających sposoby organizacji grup ludzkich. Konotację specyficzną „jedności” czy „ciągłości” tak zorganizowanej grupy potwierdza np. frazem *прорвать фронт* czy kolokacja *единый фронт*³¹.

W badanych tekstach spotykamy kilka charakterystycznych związków wyrazowych fundowanych na omawianym leksemie, które moż-

²⁷ Słowa Wasilij I. Lebediew-Kumacz, muzyka Aleksandr W. Aleksandrow.

²⁸ А.М. Селищев, *Язык революционной эпохи...*, s. 88.

²⁹ В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии*, Фолио-пресс, Москва 1998.

³⁰ В.Д. Дмитриев, *Толковый словарь русского языка*, АСТ, Москва 2003.

³¹ Semantyka „jedności” widoczna jest również w nazwie jednego z twórczych ugrupowań lat 20. Chodzi mianowicie o Левый фронт искусств, który skupiał przedstawicieli różnych dziedzin artystycznych.

na uszeregować pod względem hierarchii organizacji: *идеологический фронт — культурный фронт — литературный фронт*. Formuły te zakładają konsolidację w planie ideologicznym, kulturalnym i wreszcie jednolitość postawy w ramach wydzielonego środowiska twórczego, np.:

- (3) Литература и искусство — ответственный участок **идеологического фронта**, который требует пристального внимания нашей печати (bez autora, *За марксистское освещение творчества В. Маяковского*, P, 7 III 1953).
- (4) Партия высоко подняла роль и значение работников **культурного фронта** (Е. Страйков, *Наука и культура на службе народа*, P, 5 II 1953).
- (5) Пользуясь свободой литературных течений и группировок на **советском литературном фронте**, они [Перевальцы] развили бешенную деятельность, выступая с громкими декларациями о творческой платформе „нового искусства” [...] (z wystąpienia Arfo A. Pietrosjan na zebraniu partyjnym Instytutu Literatury Powszechnej im. M. Gorkiego AN ZSRR, 23 VII 1954, СК).

Warto zauważyć, że tak pojmowane pojęcie frontu wcale nie musi prowokować pytania o to, kto jest przeciwnikiem (po drugiej stronie frontu) w walce. Kolokacje niemetaforyczne typu *немецкий фронт* itd. zakładają istnienie wroga i w sposób eksplicytny go określają. Trudno jednak na podstawie analizowanego tekstu odpowiedzieć na pytanie, przeciw komu skierowany jest *советский* (czyli wewnętrzny) *литературный фронт*. Metafora ta jak najbardziej pobudza i utrwala konfrontacyjny sposób myślenia, ale pozostawia uprzywilejowanej grupie nadawców znaczny margines swobody w zakresie ukierunkowywania tego typu postaw i emocji. W danej sytuacji politycznej to, kto jest wrogiem, jest oczywiście jasne, ale użycie otwartej formuły daje możliwość ciągłego redefiniowania „wektora wrogości” w zależności od zmieniających się okoliczności.

III UCZESTNICZY WALKI: армия, отряд, боевой строй, творческие / писательские силы, борец, боец, знаменосец, защитник, враг, рыцарь, диверсант.

Wśród tej grupy już na pierwszy rzut oka wyróżnić można dwa typy nominacji. Pierwszy z nich dotyczy uczestnika kolektywnego, drugi — indywidualnego.

A) Uczestnik kolektywny: *армия, отряд, боевой строй, творческие / писательские силы*

Wymienione metaforyczne określenia środowiska twórczego ZSRR mają na celu przede wszystkim wytworzenie obrazu całkowitej jego konsolidacji, podporządkowanie jednemu celowi³². Jest to zestaw metafor o tyle skuteczny, że niemal automatycznie daje możliwość wyłączenia wybranych twórców poza określone ramy komunistycznej kultury. Skoro mamy do czynienia ze wspólnotą określoną jako *армия*, to poza tą wspólnotą można umieścić twórców niewygodnych, określając ich za pomocą takich jednostek, jak *дезертир*³³, *враг*, *диверсант* itd. W badanym materiale nie odnotowano ani jednego określenia kolektywnego uczestnika walki w odniesieniu do przedstawicieli obozu wroga. Wskazywałoby to na wyraźną tendencję do ukazywania obozu przeciwnika nie jako skonsolidowanej, skupionej wokół jednego celu znaczącej (w sensie liczebności³⁴) siły, lecz jako zbioru niekoniecznie skonsolidowanych jednostek. Pośrednim potwierdzeniem tej tendencji jest m.in. częste stosowanie adiektywnego zaimka *всякий* liczbie mnogiej, gdy mowa o osobach spoza wspólnoty. Doskonały przykład takiego użycia poza subdyskursem o kulturze³⁵ odnajdujemy w tekście napisanym przez Stalina w 1927 roku:

(6) Что лучше для нас: авторитет среди либеральной интеллигенции и **всех реакционных генералов Китая** или авторитет среди миллионов масс рабочих и крестьян Китая?" (И.В. Сталин, *Международное положение и оборона СССР*, NKРЖ).

Na tle tego typu kontekstów nabierają wyrazu sformułowania kładące nacisk na jedność, a takim przykładem jest bez wątpienia metaforyczne użycie leksemu *армия*, np.:

³² Por. Э.В. Будаев, *Военная метафорика в дискурсе СМИ*, <http://www.actalinguistica.com/arhiv/index.php/als/article/view/121/131> (15.11.2014).

³³ Nominacja ta nie została odnotowana w zebranych materiale, jednak powszechność określenia „дезертир трудового фронта” pozwala przypuszczać, że jej wystąpienie podczas dalszej kwerendy jest wysoce prawdopodobne.

³⁴ Dookreślenie to jest konieczne ze względu na rozróżnienie między pojęciem wspólnoty w wymiarze masowym wyrażanym za pomocą leksemów typu „армия” a pojęciami typu „заговор”, które cechę masowości zdają się wykluczać.

³⁵ Brak przykładów w badanych tekstach dotyczących kultury nie wyklucza istnienia ogólnej tendencji do przedstawiania przeciwników jako bezładnej zbieraniny jednostek w konfrontacji ze skonsolidowanymi siłami własnymi.

METAFORA WOJENNA...

- (7) Патриотический долг всей **армии творческих работников** — создавать произведения, достойные великой сталинской эпохи... (wst. *Развивать критику и самокритику в творческих организациях*).

Do rzadkości należą sformułowania, które nie odpowiadają temu schematowi:

- (8) Среди них много старых партийцев [...]. Но эта **армия** расплылена, никак не связана с партийными органами... (z listu Arfo A. Pietrosjan do Pawła N. Pospielowa, 13 VII 1954, СК).

W powyższym przykładzie metafora armii została użyta w nieco innym celu niż podkreślenie zorganizowanej wspólnoty. Pisarka zastosowała antytezę, aby wzmocnić swój przekaz, apel o reorganizację, ponowną konsolidację środowiska literackiego.

Funkcje ciągłego akcentowania jedności spełniają pozostałe odnotowane jednostki tego typu, np.:

- (9) Партийность нашей литературы — это не только наша гордость, но и для большого **отряда** советских писателей это наше жизненное призвание, это то, чему мы отдаем всю нашу жизнь (stenogram posiedzenia Leningradzkiego Związku Pisarzy Radzieckich, 15 czerwca 1954, wystąpienie Wiery Kietlinskiej, СК).

B) Uczestnicy indywidualni: *борец, боец, знаменосец, защитник, враг*³⁶, *диверсант, агент враждебной идеологии, (хилый) рыцарь*.

Zebrane nominacje można podzielić na odnoszące się do kategorii „МУ” (*борец, боец, знаменосец*) i „ОНИ” (*враг, диверсант, агент враждебной идеологии, [хилый] рыцарь*).

Pierwszy zestaw określeń (*борец, боец, знаменосец*) stosowano wobec osób zasługujących na szczególne wyróżnienie. Indywidualizacja taka z reguły dotyczyła jednak tylko twórców, którzy już nie żyli.

³⁶ Od rzeczownika „враг” derywowany jest odnotowany w zebranych materiale przymiotnik „вражеский”: „Требование четких формулировок, разумеется, необходимо, но, если оно превращается в ликование по поводу обмолвки или неудачного примера (как это имеет место в статье Л. Скорино по адресу Померанцева), то это приносит лишь вред нашему общему делу, а то и просто служит для **вражеского** злорадства в зарубежной печати” — Stiepan P. Zlobin w liście do Nikity Chruszczowa o partyjnej organizacji Związku Pisarzy Radzieckich, 29 VI 1954, СК.

Było to zgodne z praktyką przedstawiania bieżącej działalności jako aktywności w pewnej mierze kolektywnej (dzieła literackie przedstawiane były jako wynik działania nie tylko autora, ale również rezultat dyskusji w ramach organizacji pisarskiej, przeprowadzonej „krytyki i samokrytyki”). Do takich postaci zdecydowanie zaliczano m.in. Maksima Gorkiego, np.:

(10) Лучшим выражением качеств литератора нового типа, страстного **борца** за коммунизм, великим примером беззаветного служения народу была вся деятельность Алексея Максимовича Горького (bez autora, *Вдохновляющий пример служения народу*, P, 28 III 1953).

(11) Горький выступил **знаменосцем** нового, пролетарского гуманизма (А. Овачаренко, *Гуманизм Горького*, P, 28 III 1953).

Uosobieniem etosu walki stał się również Nikołaj Niekrasow:

(12) Нося в своем сердце гражданина и **борца** твердое убеждение [...], Некрасов, как никто другой из русских поэтов, умел пользоваться в своем творчестве палящим оружием сатирического стиха (А. Сурков, *Великий поэт-гражданин*, P, 8 I 1953).

Był to swego rodzaju ideał, do którego powinni byli dążyć nie tylko twórcy kultury, ale i wszyscy komuniści:

(13) Необходимо добиться, чтобы каждый коммунист был активным **бойцом** за идеи партии, неустанным проводником политики партии в области литературы (notatka Leningradzkiego Komitetu KPZR do KC KPZR, 12 VII 1954, СК).

W tym miejscu wypada zaznaczyć, że odnotowana nominacja również nie odnosi się do konkretnych żyjących i działających twórców, lecz wyraża pewien ideał, do którego powinni oni dążyć. Osiągnięcie takiego ideału przez poszczególne osoby orzekano zwykle, tak jak w przypadku Majakowskiego, pośmiertnie. Można przypuszczać, że działało się tak dlatego, iż władze w stalinowskim ZSRR znaczną uwagę przywiązywały do tego, aby nikogo zanadto nie wyróżniać, a oskarżenia o *азнайкаство* czy *головокружение от успехов*³⁷ należały do częstych i dosyć poważnych zarzutów.

Drugą grupę nominacji stanowią jednostki stosowane wobec grupy „ONI” (*враг, диверсант, агент враждебной идеологии*,

³⁷ Tytuł słynnego artykułu Stalina z 1930 r. dosyć często przywoływany w dyskursie stalinizmu.

[*хильй*] *рыцарь*). Do najczęściej stosowanych należy *враг* wraz z argumentami o pozytywnym nacechowaniu wartościującym. W zebranym materiale nie odnotowano innych niż metonimiczne³⁸ użyć nominacji *враг* w liczbie pojedynczej. Niemniej uzasadniona wydaje się intuicja, że występujące w badanym subdyskursie użycia w liczbie mnogiej traktować należy jako nominacje oznaczające nie zbiorowości skonsolidowane, a zatomizowane (por. *враги* vs **армия врагов*, **вражеская армия*). Rzeczownik w liczbie mnogiej wskazuje na to, że *wrogów* jest wielu i że należy mieć się na baczności, ale jednocześnie unika się formuł wskazujących na masowy i zorganizowany charakter ich działalności, np.:

(14) Известно также, что если бы в докладе А.А. Жданова было пропущено несколько грубых слов [...], меньше было бы повода для **наших врагов** дискредитировать этот замечательный документ марксистской эстетики (z listu A. Pietrosjan do P.N. Pospiełowa, 13 VII 1954, СК).

(15) Характерно, что **враги советской литературы** прикрывали свою подрывную работу также лозунгами партии о критике и самокритике... (z wystąpienia A. Pietrosjan na zebraniu partyjnym Instytutu Literatury Powszechnej im. M. Gorkiego AN ZSRR, 23 VII 1954, СК).

Bardzo interesującym przykładem ironicznego odwołania się do zachodnioeuropejskiego etosu rycerskiego, który niekoniecznie znajdował zrozumienie w obszarze kultury rosyjskiej, jest następujący fragment tekstu Surkowa:

(16) После смерти Некрасова, когда в русскую литературу проникла с Запада тлетворная плесень декадентства, вновь борьба разгорелась вокруг поэзии Некрасова, которую **хилые рыцари** „искусства для искусства” предали анафеме (А. Сурков, *Великий поэт-гражданин*, Р, 8 I 1953).

W przykładzie tym wyraźnie pobrzmiewa wspomnienie Don Kichota i jego beznadziejnej walki. Skojarzenie to niemal automatycznie stawia zwolenników modernizmu na przegranych pozycjach.

Pewne wątpliwości budzi nominacja *защитник*. Intuicja podpowiadałaby, że mogłaby ona należeć do określeń stosowanych wobec kategorii „МҮ”. Tak było, gdy wypowiedzi dotyczyły spraw politycznych, gdy jako „obrońców” przedstawiano partię i samego Stalina, np.:

³⁸ „Одним из заветов, оставленных Горьким советской литературе, является его указание на исключительную важность разоблачения врага средствами художественного слова” (А. Овчаренко, *Гуманизм Горького*, Р, 28 III 1953).

- (17) Все, кто хотят бороться против поджигателей новой войны, знают, убеждены в том, что не ошибутся, сплачиваясь вокруг товарища Сталина — великого защитника мира” (Р).

W zebranym dotychczas materiale znalazł się tylko jeden przykład użycia tej nominacji i jest to użycie wobec osób ocenianych zdecydowanie negatywnie:

- (18) Пытаясь представить идейно ошибочное произведение В. Гроссмана как некий образец для советских писателей, упомянутые критики взяли на себя неблагодарную роль разносчиков и **защитников** реакционных идеологических взглядов (z postanowienia Plenum Związku Pisarzy Radzieckich dotyczącego powieści W. Grossmana *За правое дело* i działalności pisma „Новый мир”, 24 III 1953, СК).

Niestety, brak innych przykładów zdecydowanie ogranicza możliwość formułowania jakichkolwiek wniosków.

Wypada jednak zwrócić uwagę, że aksjologiczny ciężar przytoczonych sformułowań spoczywa w głównej mierze na argumentach nominacji (samo słowo *защитник* nie określa jeszcze aksjologii całej nominacji, np. *защитник отечества* vs *защитник реакционных идеологических взглядов*) oraz na to, że do częstych określeń poszczególnych dziedzin kultury radzieckiej należały takie, jak *воинствующий* czy *боевой*. Zideologizowana kultura radziecka prezentowana była jako kultura nie tyle nawet dominująca, co walcząca o wartości ideologiczne. Skoro tak, to jej przeciwnicy w oczywisty sposób musieli w analizowanym dyskursie przyjmować pozycję obrońców wartości wrogich, uważanych za szkodliwe, które, rzecz jasna, pozostawały w defensywie.

Jak wynika z zebranego materiału, zasób metaforycznych określeń uczestników sporu odwołujących się do sfery militarnej jest dosyć duży. Autorzy badanych tekstów korzystali z niego nadzwyczaj chętnie, co świadczy o powszechności tego typu metaforyki również w subdyskursie o kulturze.

IV ATRYBUTYKA MILITARNA: *оружие, знамя*

W czasie dotychczasowej kwerendy odnotowano jedynie dwie jednostki tego typu. Wypada za to zauważyć, że dotyczą one dwóch wzajemnie uzupełniających się zgodnie z zasadą dialektyki sfer — rzeczywistej działalności (*оружие*) i wyznaczania jej kierunku (*знамя*), np.

METAFORA WOJENNA...

- (19) Критика и самокритика — испытанное, **действенное оружие**, помогающее вскрывать и преодолевать ошибки и недостатки, добиваться нового подъема в работе (wst. *Развивать критику и самокритику в творческих организациях*, Р, 15 I 1953).
- (20) Он [Сталин] вооружил их [художников слова] гениальной теорией социалистического реализма, ставшей программой и **знаменем**, сплотившей всех художников нашей страны и их братьев за рубежом (В. Ермилов, *Мудрый друг искусства*, Р, 15 III 1953).

Odnotowane użycie słowa *знамя* pod wieloma względami przywodzi na myśl jednostki typu *армия*. Tu również jednym z celów nadawcy jest wywołanie u odbiorcy wrażenia konsolidacji środowiska pisarskiego (również poza ZSRR). Mokijenko i Nikitina zauważają, że w metaforyce sowieckiego dyskursu totalitarnego metafora sztandaru oznacza „руководящую идею, служащую основой единства”³⁹. Co istotne, w przytoczonym przykładzie mamy do czynienia z absolutyzacją jedności artystów, a co za tym idzie — absolutyzacją jednoczącej siły doktryny symbolizowanej sztandarem (*сплотившей всех художников нашей страны*). Warto przypomnieć, że pojęcie sztandaru pełniło w propagandzie rewolucyjnej bardzo istotną rolę, było jednym z kluczowych pojęć tego dyskursu, co objawiało się nie tylko w tekstach, ale i w ikonografii i rytuale partyjno-państwowym⁴⁰.

Na ostry charakter konfliktu wskazują użycia jednostki *оружие*. Dotyczą one działalności obu stron sporu, np.:

- (21) Об этом привелось услышать неоднократно в беседах с немецкими писателями, оценивающими статьи Эренбурга и Померанцева как **оружие** реакционной западной пропаганды (notatka W.N. Ażajewa do KC KPZR, 14 III 1954, СК).

W pierwszym z przytoczonych przykładów użycia (19) uderzający jest dysonans pomiędzy bardzo mocnym w swojej wymowie rzeczownikiem *оружие* a umiarkowanym sformułowaniem *преодолеть ошибки* czy wręcz neutralnym — *добиваться нового подъема в работе*. Przykład ten wydaje się doskonałą egzemplifikacją specyfiki zastosowania metaforyki militarnej w opisywanym dyskursie. Chodziło bowiem o to, aby nawet najbardziej pokojową w swej istocie działalność przedstawiać jako składową szeroko pojmowanej walki,

³⁹ В.М. Моккиенко, Т.Г. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии...*

⁴⁰ Np. słynny portret Lenina rędzła Aleksandra М. Gerasimowa *Ленин на трибуне, Орден Красного Знамени, Красное знамя труда*, gazeta „Знамя”.

przy czym walki bezpardonowej, ostrej, wręcz śmiertelnej. Ostatecznym wynikiem stosowania tego typu metaforyki miała być, poza konsolidacją wokół partii, mobilizacja i zdyscyplinowanie zarówno środowisk twórczych, jak i całego społeczeństwa.

Pojęcie broni jest również jedną z archetypowych metafor używanych dla wyrażenia zagrożenia. Nie dziwi więc to, że znajduje ono swoje miejsce również w tekście dotyczącym działalności przedstawianej jako wroga (przykład [20]). Przytoczony wyimek dotyczy pierwszych tekstów nurtu tzw. odwilży. Zastosowanie metaforyki militarnej ma tu na celu wytworzenie w odbiorcy poczucia zagrożenia, które one ze sobą niosły. Ciekawym zabiegiem jest próba uwiarygodnienia tego sądu poprzez przywołanie go nie jako własnej opinii autora, a wielokrotnie usłyszanej z ust pisarzy zagranicznych.

Dotychczas zgromadzony materiał pozwala wyciągnąć wniosek o dość powszechnym występowaniu metafory WOJNA w tekstach sowieckiego subdyskursu o kulturze okresu stalinowskiego. Jest to również przesłanka do twierdzenia o konfrontacyjnym charakterze samej kultury tego okresu. Produktywność tej metafory nie budzi wątpliwości. Jej podstawowym zadaniem była konsolidacja oraz mobilizacja środowisk twórczych i społeczeństwa wobec wskazanego zagrożenia. Wypada zauważyć, że metaforyka militarna dotyczyła wielu płaszczyzn życia kulturalnego — zarówno samej działalności kulturalnej, przestrzeni, w której ona się dokonuje, jak i jej zbiorowych i indywidualnych twórców. Jedynym istotnym czynnikiem, który nie został „wtłoczony” w te ramy, jest odbiorca kultury radzieckiej. Wojna wszak, podobnie jak kultura, ma dwa podstawowe typy uczestników — aktywnych (armie, twórców) i pasywnych (ofiary, odbiorców). Takie wykorzystanie analizowanej metaforyki musiało być w ramach systemu sowieckiego, i było, uważane za wrogie.

WYKAZ SKRÓTÓW:

СК — В.Ю. Афиани, *Аппарат ЦК КПСС и культура. Документы*, Росспэн, Москва 2001.

P — „Правда”.

Wst. — artykuł wstępny, „Правда”.

NKRJ — Национальный корпус русского языка, <http://www.ruscorpora.ru/>.

МЕТАФОРА ВОЈЕННА...

Петр Зэмшал

ВОЕННАЯ МЕТАФОРА В СОВЕТСКОМ СУБДИСКУРСЕ О КУЛЬТУРЕ ПЕРИОДА СТАЛИНИЗМА

Резюме

Статья посвящена вопросу прагматики военной метафоры в советском идеологизированном субдискурсе, относящемся к культурной жизни СССР в период сталинизма. Целью исследования было определить пригодность военной метафоры для формирования образа культурной жизни сталинского СССР. Исследуемый материал был разделен на несколько семантических групп, в соответствии с отдельными аспектами культурного процесса как конфликта (СИТУАЦИЯ, ДЕЙСТВИЕ И ПРОЦЕСС, ПРОСТРАНСТВО БОРЬБЫ, УЧАСТНИКИ БОРЬБЫ, ВОЕННАЯ АТТРИБУТИКА). Проанализированный материал позволяет констатировать, что военная метафора использовалась в советском идеологизированном культурном дискурсе довольно часто. Это наблюдение, в свою очередь, приводит к выводу, что, возможно, сама культурная жизнь того времени формировалась как своеобразное пространство борьбы.

Piotr Zemszał

WARLIKE METAPHOR IN THE SOVIET SUB-DISOURSE ABOUT CULTURE DURING THE STALINISM PERIOD

Summary

The article focuses on pragmatism of a warlike metaphor in the Soviet sub-discourse about the culture during the Stalinism period. The research objective aimed at determining to what extent the warlike metaphor was used to shape the image of the cultural life in the Stalinist USSR. The material was divided into several semantic groups corresponding to individual ranges describing the culture as a conflict (SITUATION, ACTION AND PROCESS; BATTLE GROUND, BATTLE PARTICIPANTS, MILITARY ATTRIBUTES). The collected material allows to conclude that the metaphor of WAR was relatively widely used in the texts of the Soviet sub-discourse about culture during the Stalinism period. It also forms a basis for a statement about confrontational character of the culture of that period.

ŻANNA ŚLADKIEWICZ
Uniwersytet Gdański

КОГНИТИВНО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ И КРОСС-КУЛЬТУРНЫЕ МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА В ЖАНРЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ ПАРОДИИ

Категория комического занимает важное место среди иных базовых логико-философских и эстетических категорий. Вопросы, связанные с исследованием порождения восприятия комизма различных жанровых форм, являются актуальной темой междисциплинарных исследований, имеющей давние традиции в философии, психологии, языкознании, литературоведении, социологии¹. Обилие теорий комического — это следствие его универсальности, неоднозначности, а также неисчерпаемости его форм и оттенков².

Как справедливо указывает Оксана Телятникова, лингвистический анализ комических текстов может проводиться много-

¹ «Сущность комического — в противоречии. Комизм — результат контраста, разлада, противостояния: безобразного-прекрасному (Аристотель), ничтожного-возвышенному (Кант), нелепого-рассудительному (Жан Поль, Шопенгауэр), бесконечной предопределенности-бесконечному произволу (Шеллинг), автоматического-живому (Бергсон), ложного, мнимо основательного-значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты-внешности, притязающей на значительность (Чернышевский), нижесреднего-вышесреднему (Гартман)» (*Основные эстетические категории*, <http://libsib.ru/estetika/osnovnie-esteticheskie-kategorii/suschnost-komicheskogo-komicheskoe-kak-protivorechie> — 16.02.2015).

² М. Michalski, *Komizm jako rewizjonistyczna kategoria historycznoliteracka*. „Ślupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2007, № 5, с. 193–205; А. Rusek: *Wielowymiarowość humoru*, „Innowacje Psychologiczne” 2012, т. 1, № 1, с. 117–127; М. Мусийчук, *Когнитивные механизмы структур комического: философско-методологические аспекты*. Автореф. дис. [...] докт. филос. наук., Национальный исследовательский Новосибирский государственный университет, Новосибирск 2011.

аспектно³. Отмечаемая исследователями смена научной парадигмы в центр внимания лингвистов выдвигает прагматику как движущую силу языковых изменений (в т.ч. кросс-культурную прагматику, в рамках которой рассматриваются культурно-детерминированные сценарии речевой коммуникации). В связи с вышесказанным представляется, что в настоящее время наиболее продуктивными направлениями изучения комизма являются когнитивный, лингвопрагматический и дискурсивный подходы.

Лингвистическая прагматика открывает новые возможности для исследования языковых явлений разных уровней, тесно взаимодействуя с когнитивной и кросс-культурной лингвистикой⁴. Прагматика изучает условия успешности коммуникативно-речевого процесса, его структуру, лингвистические и экстралингвистические компоненты речевого акта в контексте его пресуппозиций и специфики языковой концептуализации референтной ситуации общения в национальном языке⁵. Полный лингвистический анализ речевого акта проводится с учетом его когнитивных, психологических, социальных, ситуативных параметров и индивидуальных характеристик языковой личности. В ракурсе лингвопрагматики (см., напр., работы польской исследовательницы Магдалены Липиньской⁶) механизмы образования комических смыслов рассматриваются на основании теорий коммуникативного акта Джона Остина⁷, теории имплицатур и принципа кооперации Поля Грайса⁸, а также

³ О. Телятникова, *Художественный текст комической направленности в аспекте его интерпретации*, «Известия самарского научного центра РАН» 2009, т. 11, № 4 (6), с. 1613.

⁴ D. Levinson, M. Malone, *Toward Explaining Human Culture: A Critical Review of the Findings of Worldwide Cross-Cultural Research*, HRAF Press, New Haven, Connecticut 1980; A. Wierzbicka, *Cross-Cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*, Mouton de Gruyter, Berlin–New York 1991.

⁵ Ж. Никонова, *Фреймовый анализ речевых актов (на материале современного немецкого языка)*. Автореф. дис. [...] докт. филол. Наук, Нижегородский государственный лингвистический университет, Нижний Новгород 2009, с. 4.

⁶ M. Lipińska, *Mechanizmy pragmatyczne komizmu w polskich przysłowiach*, „ANNALES. Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Lublin — Polonia” 2009, vol. XXVII, с. 59–74.

⁷ J.L. Austin, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993.

⁸ H.P. Grice, *Logika a konwersacja*, przeł. J. Wajszczuk, „Przegląd Humanistyczny” 1977, № 6, с. 85–99.

как следствие несоблюдения постулата вежливости, описанного Джорджем Личем⁹.

В свете когнитивных теорий всевозможные отклонения от нормы и сочетание противоречивых явлений рассматриваются в качестве ведущего механизма создания комического эффекта: в основе комизма лежит «неожиданное соединение несоединимого на всех уровнях языка и речи»¹⁰. Комический эффект («неожиданность, резко превращающаяся в понимание»¹¹), являющийся классифицирующим признаком рассматриваемого жанра пародии, оказывается следствием карнавального переворачивания принятых норм поведения¹², «отклонения от когнитивного и языкового стереотипа»¹³. К техникам комического относятся: несоразмерность, преувеличение, удвоение, переворачивание смысла, обманутое ожидание¹⁴.

Наряду с попытками выстроить систему лингво-риторических средств создания комического эффекта (метафора, сравнение, метонимия, гипербола, литота, перифраз и т.п.) сегодня достаточно активно развивается принципиально иное, философско-психологическое направление¹⁵. Главная идея данного направления заключается в том, что в основе комического эффекта лежат не отдельные лингвистические единицы, а взаимоналожение, столкновение контекстов, разных систем мышления¹⁶.

⁹ G. Leech, *Principles of Pragmatics*, Longman Publ. Gr., London, 1983, с. 131–139.

¹⁰ М. Желтухина, *Комическое в политическом дискурсе (на материале немецкого и русского языков)*. Автореф. дис. [...] канд. филол. наук, Издательство ВФ МУПК, Волгоград 2000, с. 7.

¹¹ М. Войнаровский — цит. по: Е. Сырцова, *Прагматика смешного на материале американских анекдотов*, <http://www.scienceforum.ru/2014/767/6032> (17.02.2015).

¹² М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Того же: *Литературно-критические статьи*, сост. С. Бочаров, В. Кожин, Художественная литература, Москва 1986, с. 267.

¹³ М. Панина, *Комическое и языковые средства его выражения*. Автореф. дис. [...] канд. филол. наук, Московский государственный лингвистический университет, Москва 1996, с. 11.

¹⁴ *Комическое* // *Новая философская энциклопедия*, <http://iph.ras.ru/elib/1469.html> (16.02.2015).

¹⁵ О. Сачава, *Инсценируемая интердискурсивность как стратегия текстового постороения в немецкоязычной политической сатире*, «Политическая лингвистика» 2010, № 4(34), с. 150.

¹⁶ А. Тепляшина, *Жанры и формы комического в современной российской периодике*, Изд. дом Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург 2006, с. 55.

Основа комического эффекта находятся не на лингвистическом, а на более глубинном уровне — ее составляет «перевод» текста в другую систему мышления, в иной дискурс¹⁷.

В когнитивно-прагматическом ракурсе наиболее значимым представляется фреймовый подход к изучению механизмов комического¹⁸, детерминированный стереотипностью человеческого сознания. Упорядоченность отдельного опыта фиксируется в языковом сознании носителей языка определенным стереотипным набором смысловых компонентов понятия или шаблонной ситуации, отраженным в прототипической структуре фрейма (схемы, скрипта, сценария), актуализируемого в определенном дискурсе. Таким образом, фрейм (совокупность слотов, смысловых узлов) представляет собой смысловой каркас и предопределяет конвенциональность вербализуемого речевого акта в дискурсе.

Следует заметить, что большинство текстов современной культуры «запрограммированы» на развлекательность и игру с активным адресатом: их характеризует интертекстуальность и интересемиотичность (текст как результат трансформации различных претекстов и значений), полидискурсивность, метатекстовость, креативная языковая игра¹⁹. При исследовании механизма создания юмора как жанрообразующего признака в прототипных комических жанрах (напр., анекдоте, шутке, пародии и др.) нельзя не обратить внимания на «существование неких констант»²⁰, получающих в каждом отдельном жанре свое конкретное воплощение в соответствии с условиями, в которых протекает коммуникация. Исследователи отмечают, что «общим элементом для всех видов юмора является неожиданная смена фреймов: сначала сцена описывается с одной точки

¹⁷ Ю. Тынянов, *О пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология*, Высшая школа, Москва 1993, с. 371–372.

¹⁸ В. Наер, *Продукционные стратегии текстовой реализации категории комического // Д. Бордукова (ред.), Стилистические стратегии текстообразования*. Сб. науч. тр., вып. 339, МГЛУ, Москва 1992, с. 86–94; Ж. Никонова, *Фреймовый анализ речевых актов...*

¹⁹ См. S. Gajda, *Współczesny polski dyskurs komiczny // J. Mazur, M. Rumińska (red.), Humor i karnawalizacja we współczesnej komunikacji językowej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, с. 18; J. Madej, *Kabaret jako gra. Na materiale skeczy „Kopernik” Kabaretu Moralnego Niepokoju*, <http://www.readbag.com/hc-amu-pl-numery-5-madej> (17.12.2015).

²⁰ И. Игнатченко, *К вопросу о структуре юмористического акта*, «Историческая и социально-образовательная мысль» 2014, № 3 (25), с. 218.

зрения, а затем неожиданно (для этого часто достаточно одного единственного слова) предстает совершенно с иным ракурсе»²¹; «вхождение в текст информации, которая не соответствует той или иной стереотипной схеме, ведет к нарушению ожиданий воспринимающего, к возникновению противоречивых сценариев, столкновение которых создает комический эффект»²².

В создании комического эффекта участвуют две оппозиционные ментальные структуры: исходный фрейм, активируемый в сознании первым, и заменяющий его юмористический фрейм²³. Иными словами, юмористический (комический) фрейм — это в большей или в меньшей мере видоизмененный исходный фрейм.

Рассмотрим в русле указанного подхода когнитивно-прагматические и кросс-культурные механизмы создания комического эффекта в весьма популярном жанре комического дискурса — политической пародии.

Синтезируя словарные дефиниции²⁴, пародию (греч. *parodia* образовано из элементов *para* 'против' и *ode* 'песнь', т.е. «пение наизнанку») можно определить как комическое, обычно малоформатное произведение, основанное на намеренном повторении уникальных черт другого, обычно широко известного, текста в деформированной форме с целью создания у адресата комического эффекта.

Пародии, известные еще со времен античности (напр., *Батрахомиомахия* — написанная гекзаметром древнегреческая пародийная поэма о войне мышей и лягушек, в которой спароди-

²¹ М. Минский, *Фреймы для представления знаний*, пер. с англ. Ф. Кулаков, Энергия, Москва 1979, с. 293–294.

²² О. Смирнова, *Трансформированный текст как способ создания второй виртуальной реальности (на материале полткорректных сказок, притч, рассказов Ветхого Завета)*. Автореф. дис. [...] канд. филол. наук, Российский государственный педагогический университет, Санкт-Петербург 2007, с. 9.

²³ См. М. Кулинич, *Семантика, структура и прагматика англоязычного юмора*. Дис. [...] доктора культурол. наук. Московский государственный педагогический университет, Москва 2000, с. 13; И. Игнатченко, *К вопросу о структуре...*, с. 218–221.

²⁴ См. Ю. Тынянов, *О пародии*, // *Русская литература XX века в зеркале пародии. Антология*, Высшая школа, Москва 1993, с. 361–391; Ю. Шатин, *Два лица пародии*, «Критика и семиотика» 2009, вып. 13, с. 189–196; *Литературная энциклопедия*, http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3586/ (16.02.2015); *Słownik języka polskiego*, <http://sjp.pl/parodia> (16.02.2015).

рованы мотивы гомеровского эпоса), создаются в различных видах искусства — литературе, музыке, кино, эстрадном творчестве. Пародироваться может не только конкретное произведение, но и определенный стиль, авторская манера исполнения или характерные внешние признаки комического объекта.

Как жанр, основанный на карнавализации стереотипных форм, пародия весьма популярна в настоящее время — период кардинальных геополитических и социально-культурных трансформаций, лихорадящих мировое сообщество. Не случайно в последние десятилетия можно наблюдать эксплозию разнообразных пародийных форм на эстраде, в масс-медиа и Интернет-пространстве. В Рунете появляются разнообразные смеховые ресурсы, как, например, *Избранники.ру*, являющиеся политической пародией на крупнейшую российскую социальную сеть *Одноклассники.ру*, число пользователей которой превысило 12 миллионов человек. Пародийный сайт предлагает найти депутатов, написать им обращение, протестовать, смотреть фотографии и устроить дебаты. Большой популярностью пользуются также ресурсы *Однокамерники.su*, *Таджики.ру*.

Политическая пародия — это многовекторное²⁵ жанровое образование, находящееся на пересечении двух типов дискурса: 1) по доминирующей интенции он является респонсивным (вторичным, возникающим как отклик на событие или действия политика), агональным жанром политического дискурса, направленным на критику политических оппонентов и неблагоприятной общественной ситуации как результата их профессиональной деятельности; 2) по способу же воздействия — осмеяние политического объекта — пародия относится к комическому дискурсу, располагающему специфическим инвентарем средств реализации смеховой интенции автора текста. В основе политической пародии может присутствовать и мягкий юмор, и ирония, основанная на семантической двуплановости и парадоксальности, и сатира, обличающая ущербность социальной действительности.

Итак, рассмотрим когнитивно-прагматические и кросс-культурные механизмы создания комического эффекта в жанре политической пародии, на примере собравшей огромное количес-

²⁵ См. подробнее положение о полидискурсивности: Ж. Сладкевич, *Политический фельетон в свете теории речевого воздействия*, Издательство Гданьского университета, Гданьск 2013, с. 35–37.

тво просмотров в сети пародии братьев Валерия и Александра Пономаренко *Переговоры министра иностранных дел России Сергея Лаврова и госсекретаря США Джона Керри от 10 января 2015 года*²⁶.



Комическая модификация исходной фреймовой структуры (сегмент политического дискурса) вовлекает зрителя политической пародии в сферу неожиданного, нелепо-смешного (сегмент комического дискурса). Разноуровневые этикетно-речевые, лексические, синтагматические, логические, словообразовательные, грамматические нарушения первичного фрейма порождают комический перлокутивный эффект.

Для жанра пародии характерны прежде всего поверхностно-семантические фреймы (фреймы-сценарии, сцены). Под «сценой» понимаются не только «зрительные, но и иные виды внутренних мысленных образов: межличностные процессы общения, стандартные сценарии поведения, предписываемые культурной, институциональные структуры»²⁷.

²⁶ См. <https://www.youtube.com/watch?v=DDYB3p9IaZw> (10.01.2015).

²⁷ Е. Кубрякова (ред.), *Краткий словарь когнитивных терминов*, Филологический факультет МГУ, Москва 1996.

Исходный фрейм рассматриваемой пародии включает такие базовые компоненты, как: слот «участники» — дипломаты высшего уровня, «атрибуты» — отношения (нейтральные, официально-деловые) между ними, ход и содержание переговоров. В пародии происходит карнавализация, т.е. комическая трансформация исходной политической ситуации. Модус пародийного вымысла, «фиктивности», определяющий динамику жанра, допускает далёкое от реальности развитие сюжета и своеобразное манипулирование языковыми ресурсами.

Выступление артистов предваряет реплика конферансье, оформляющая хронотоп текста: «Шли третьи сутки переговоров...». С точки зрения создания комического эффекта этикетные фреймы возможно объединить с другими поведенческими фреймами, связанными с ситуацией контактоустановления, где на первый план выдвигается знание (в виде пресуппозиций) о правилах речевого и невербального поведения. Раздвигающийся занавес открывает сцену пробуждения уставших от длительного переговорного процесса дипломатов. Комическая деформация фреймовых рамок имеет место уже в первой сцене, где проснувшийся первым Джон Керри пытается затянуть галстук на Сергее Лаврове, в полудреме бормочущем что-то о Хельсинском соглашении, однако не теряющем контроля над ситуацией:

С. Лавров: — Я все вижу.

Дж. Керри: — Oh good morning, Сергей!

С. Лавров: — Монин, монин.

Дж. Керри: — Который час?

С. Лавров: — Восемь по Москве.

Дж. Керри: — Oh my god, нам скоро выходить к журналистам! Ты должен согласиться на наши условия.

Анализ данного пародийного текста необходимо проводить с учетом ракурса кросс-культурной прагматики. Юмор, смешное — это общечеловеческое и в то же время глубоко национальное явление. Комическое является одним из элементов прагматического значения языковых единиц. Лингвистическим, а точнее лингвостилистическим средствам создания юмора в разных языках посвящено немало работ, но в них акцентируется специфика функционирования стилистического приема на

уровне семантики. Юмор всегда ориентирован на аксиологическую парадигму, составляющую ядро национальной культуры²⁸.

Прагматическая модель комических текстов, по наблюдению одной из исследовательниц²⁹, представлена двумя уровнями. Основной прагматический признак верхнего уровня — воздействие на адресата с целью достижения комического эффекта; нижний уровень отражает конкретную агентивную ситуацию, непосредственно описываемую комическим текстом. Анализируемый текст характеризуется наличием прямого адресата — собеседника, сокоммуниканта, которому непосредственно адресованы реплики (Сергей Лавров — Джон Керри) — и косвенного адресата (зрителя).

Лавров позиционируется в тексте как эксперт, знаток-эрудит, а задействованные в диалоге с Керри речевые стратегии и тактики позволяют «высветить» его интеллектуальное превосходство над оппонентом. В пародии в эксплицитной и имплицитной форме четко маркируется «чуждость» Керри как политического противника. Комические тексты моделируют гипотетическую ситуацию, направленную на адресата и воплощающую определенные стереотипы, которые сложились на протяжении веков в данном обществе³⁰. Исследователи отмечают, у русских на протяжении десятилетий (как следствие неприязни к США со времён холодной войны, так и по причине незнания иностранных языков) сложился устойчивый стереотип: «американцы — глупая нация с примитивной культурой, глупыми фильмами и неясным юмором»³¹. Не случайно подтрунивание над американцами стало базой для многочисленных русских анекдотов и пародий.

Высокая интертекстуальная плотность текста, доминирование содержательно-концептуальной информации указывают на наличие в тексте имплицитных пластов информации, восприятие которых детерминировано социально-политическим и лингвокультурным фоном (*background*). Адекватная перцепция коми-

²⁸ М. Кулинич, *Семантика, структура и прагматика...*, с. 9–10.

²⁹ Е. Сырцова, *Прагматика смешного...*

³⁰ По источнику формирования Игнатченко классифицирует исходные фреймы на: 1) *социально мотивированные фреймы*, которые формируются в процессе социализации; 2) *культурно мотивированные фреймы*, которые формируются при чтении художественных произведений, просмотре фильмов и т.п. (И. Игнатченко, *К вопросу о структуре...*, с. 220).

³¹ Е. Сырцова, *Прагматика смешного...*

ческого, как и любого другого речевого акта, детерминирована пресуппозицией собеседников (их кругозором, знанием языков, норм поведения, социально-политической ситуации, владением культурной-исторической информацией, уровнем образования и т.п.). Если у коммуникантов наблюдается полное или частичное совпадение пресуппозиции, то комический речевой акт вызовет ожидаемую смеховую реакцию, перлокутивный эффект будет достигнут. Понимание интенций говорящего и имплицитного содержания его высказываний происходит на линии «Лавров — зритель», на линии же «Лавров — Керри» наблюдается «коммуникативный провал», вызывающий смеховую реакцию аудитории:

Керри: — Ты должен согласиться на наши условия.

Лавров: — Мг, щас шнурки поглажу.

Керри: — Они же круглые, зачем их гладить, Сергей?

Лавров: — Да, с тобой каши не сваришь.

Керри: — Зачем варить каша, у нас же есть пицца.

Лавров: — Я ему про Фому, он мне про Ерему.

Керри: — Кто эти люди? Давай продолжим переговоры, Сергей!

Лавров: — Кто про что, а вшивый про баню.

Керри: — Так все, я сдаюсь...

Лавров: — Ну так я звоню тогда...

Керри: — Нет, нет, нет! Я не это имел в виду, Сергей. Просто тебя невозможно понять. Я не могу нормально вести переговоры.

Лавров: — У Егорки всегда отговорки.

Керри: — Я не Егорка. Я Джон. Я совсем запутался...

Комическое в пародии заложено в её игровой фактуре. Адекватное восприятие пародии связано с нахождением, осознанием игрового механизма пародии на различных уровнях организации ее текстовой структуры (т.е. освоение разумом текстовых импликаций, аллюзий, метафоризаций, а также мотивов и интенций продуцента речи) и его интерпретацией согласно эвристическим алгоритмам³². Когнитивные усилия зрителя направлены на обнаружение нового смысла, снимающего несоответствие в пародийном тексте, в результате чего возникает комический эффект. Сознательное столкновение в представленном фрагменте разностилевых элементов, архаичных антропонимов (Фома, Ерёма), обилие фразеологизмов и паремий (базирующихся на

³² См. Подробнее, М. Кулинич, *Семантика, структура и прагматика...*, с. 255–256.

широко понимаемом негативизме³³) является основой вербального механизма создания комического эффекта.

Пародийное произведение строится на неожиданности, комбинировании эксплицитных и имплицитных смыслов:

Керри: — Я совсем запутался...

Лавров: — Да, кого теперь бомбить будете?

Керри: — Не понял?..

Лавров: — Ну вы же всегда, когда запутываетесь, кого-то бомбить начинаете.

Комическое содержит коннотации и ассоциации, носящие скрытый характер. Смеховую реакцию вызывает, как правило, не вербальное выражение, а лежащее в его основе имплицитное фоновое знание, присущее членам языковой общности:

Керри: — Так, Сергей, тебе все равно придется согласиться на наши условия. Ты меня не переубедишь. Я, между прочим, служил во Вьетнаме (*характерный жест воинского салютования рукой*).

Лавров: — А, не поступил, значит. А я учился в МГИМО.

Логические основания умозаключения Лаврова о том, что Керри в свое время не поступил в вуз, поскольку отбывал воинскую службу во Вьетнаме, могут быть абсолютно не понятны иностранцам. Для носителей же русского сознания эти реплики связаны напрямую и отражают типичную ситуацию для молодых парней России, которые становятся военнообязанными в возрасте 18 лет и в случае непоступления в вуз отправляются в воинскую часть. Смысловая структура реплики Лаврова основана на контрасте «низкий — высокий интеллектуальный уровень»: «А я учился в МГИМО» — Московском государственном институте международных отношений, одном из ведущих российских вузов (официально занесенных в *Книгу рекордов Гиннеса* как вуз с преподаванием самого большого количества государственных иностранных языков³⁴).

Смеховые имплицитные приемы в виде аллюзий, инсинуаций, намеков (например, на телефонную прослушку), задействованные в пародии, искажают структуру исходного фрейма и проецируют комические смыслы:

³³ М. Lipińska, *Mechanizmy pragmatyczne komizmu...*, с. 63.

³⁴ МГИМО в «Книге рекордов Гиннеса», <http://www.mgimo.ru/news/university/document143229.phtml> (18.02.2015).

Лавров (*по телефону*): — Да, Владимир Владимирович. (*Керри*) Не подслушивайте.

Керри: — А окей, потом в записи послушаю.

Прагматическая заданность произведения предполагает модальность текста — категорию, определяющую отношение говорящего к объекту повествования. С прагматикой тесно связана проблема подтекста, так как прагматическая функция считается одной из основных функций подтекста³⁵. Основными средствами выражения подтекста (глубинного имплицитного слоя текста) являются антропонимы, многозначные слова, дейктические слова, частицы, стилистическая мозаика, восклицания, повторы, паузы и т.д.:

Лавров: — Я на переговорах. С Керри. Нет, не с тем, который «Тупой, еще тупее»³⁶, хотя... (*пауза*) Ну как идут переговоры? Согласно предварительной договоренности, учитывая обоюдную заинтересованность обеих сторон, мы... а покороче... Бабушка уперлась рогом³⁷, Владимир Владимирович. Ну, я думаю, дождем. До связи.

Керри: — I'm sorry, что с бабушкой?

Лавров: — Большая бабушка на всю голову... неизлечимо.

Керри: — Мне очень жаль, но мы должны продолжить, у нас мало времени, Сергей.

Пародия строится на игровых началах как событийного, так и образно-эстетического характера. Поскольку языковая игра реализуется в коммуникации через оперирование образными

³⁵ И. Мысоченко, *Лингвостилистические реалии комического в произведениях О. Генри (в подлиннике и переводах)*. Автореф. дис. [...] канд. филол. наук, Кубанский государственный университет, Краснодар 2007, <http://cheloveknauka.com/lingvostilisticheskie-realii-komicheskogo-v-proizvedeniyah-o-gengi> (18.02.2015).

³⁶ Обыгрывание тождества фамилий политика Джона Керри и актера Джима Керри, снявшегося в американской комедии 1994 года *Тупой и еще тупее* (ориг. название *Dumb & Dumber*). По отношению к человеку эпитет «тупой» является синонимом к следующим квалификаторам: глупый, безголовый, безмозглый, безынтеллектуальный, бестолковый, дубинноголовый, дурной, маломысленный, не способный думать и т.п. (*Словарь синонимов*, http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/181563/ — 18.02.2015).

³⁷ «Упереться рогом» — ‘идиом. не соглашаться, противиться’ (И. Мостицкий, *Универсальный дополнительный практический толковый словарь*, http://mostitsky_universal.academic.ru/5619/ — 18.02.2015); ‘Жарг. мол. ирон. Проявлять упрямство, не соглашаться с кем-л.’ (В. Мокиенко, Т. Никитина, *Большой словарь русских поговорок*, Олма Медиа Групп, Москва 2007, <http://enc-dic.com/word/u/Upiratsja--uperetsja-rogom-11831.html> — 18.02.2015).

ресурсами языка³⁸, её следует рассматривать с позиций стратегий построения речи — как «особую стратегию экспрессивизации речи [...], связанную с порождением комического эффекта на основе осознанного нарушения функционально-семантических закономерностей использования языковых форм»³⁹. Наиболее важными функциями языковой игры являются следующие: 1) экспрессивная функция (оказание эмоционального воздействия на адресата); 2) стилистическая функция (создание в тексте стилистических приёмов); 3) аттрактивная функция (привлечение внимания адресата); 4) смыслообразующая функция (создание нового содержания (смысла) за счёт необычного использования языка); 5) эстетическая функция (установка на новизну формы, перенесение акцента с того, о чём говорится, на то, как об этом говорится); 6) развлекательная (стремление развлечь себя и своего собеседника) и 7) функция создания комического эффекта⁴⁰.

Конкретность официально-делового мышления и образность разговорной стихии речи определяют в значительной степени элементы изобразительности в организации пародийного текста — нестандартное использование речевых клише, коверканная маркированная речь, буквализация значений устойчивых единиц:

Керри: — О, это у меня (*звонит телефон* — Ж.С.). Это мой президент. Что я ему скажу? Yes, Mr. President, one moment. (*Лаврову*) Что ему говорить? Когда вы согласитесь на наши условия?

Лавров: — Скажи, когда рак на горе свистнет⁴¹.

Керри: — Ин зе ракен он зе кьюрен омар⁴², мистер, президент. Окей. Окей. (*Лаврову*) На какой горе конкретно?

³⁸ См. подробнее: В. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Школа «Языки русской культуры», Москва 1999.

³⁹ И. Цикушева, *Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке (на материале русского и английского языков)*. Автореф. дис. [...] канд. филол. наук, Адыгейский государственный университет, Майкоп 2010, с. 12.

⁴⁰ Н. Николина, Е. Агеева, *Языковая игра в структуре современного прозаического текста* // Л. Крысин (ред.), *Русский язык сегодня*, Азбуковник, 2000, с. 558.

⁴¹ «Когда рак [на горе] свистнет» — ‘шутл.никогда; неизвестно когда’. (В. Мокиенко, Т. Никитина, *Большой словарь русских поговорок*, Олма Медиа Групп, Москва 2007, <http://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/39313/> — 18.02.2015)).

⁴² Здесь применена техника «абсурдного» перевода — звукоподражательная игра, имитирующая звучание английской речи, с единственной значимой лексемой «омар», заменившей слово «рак».

Лавров: — Ну, на кудыкиной⁴³, скажи, разумеется.

Керри: — Yes, кудыкин хилл, мистер президент. Ok, oh yeah. Пока... Goodbye.

В случае языковой игры мыслительные операции воспринимающего связаны с поиском общего терминала для двух фреймов, сигналом которых является общий элемент — многозначное слово, омоним, пароним⁴⁴ и т.п.:

Керри: — Вы допрыгались. Вас исключили из большой восьмерки.

Лавров: — Ну а что там делать? Там остались вы и ваши шестерки.

В данном фрагменте обыгрывается многозначность существительных «восьмерка» и «шестерка». «Большая восьмерка» (Group of eight, G8) — международный клуб, объединяющий правительства ведущих демократических государств мира: США, Японии, ФРГ, Франции, Италии, Великобритании, Канады, России и Европейского союза⁴⁵ — при исключении России превращается в «семерку», т.е. США и шесть других стран. Лексема «шестерка» же в русском языке полисемична. В переносном значении, которое актуализировано в данном тексте, «шестерка» обозначает 'мелкого и бессловесного исполнителя, вообще человека на побегушках (простор. пренебреж.)'⁴⁶.

При рассмотрении креолизованного жанра политической пародии уместно говорить о синкретизме и конвергенции вер-

⁴³ «На кудыкину гору» — 'Прост. Шутл. или Ирон. Ответ на вопрос «Куда ты идешь?» при нежелании отвечать'. (В. Мокиенко, Т. Никитина, *Большой словарь русских поговорок...* — 18.02.2015). У этого фразеологизма есть много синонимов: «на край земли», «к черту на рога», «к черту в турки», «за тридевять земель», «куда макар телят не гонял», «к черту на кулички», «на край света», «бог знает куда», «к чертовой бабушке»; «иди туда, не знаю, куда» (*Словарь синонимов*, http://sin.slovaronline.com/%D0%9D/%D0%9D%90/38181-NA_KUDYIKINU_GORU — 18.02.2015). На востоке Московской области находится реальная небольшая возвышенность, которая называется «Кудыкина гора» (Х. Ройкова, *Что такое Кудыкина гора?* «Культура», http://www.topauthor.ru/CHto_takoe_Kudikina_gora_d6d8.html — 18.02.2015).

⁴⁴ И. Игнатченко, *Фрейм «язык» как когнитивный фон в юмористическом дискурсе*, <http://www.online-science.ru/userfiles/file/omyhrisior5rjnai8kyo1vvjck9pemnu.pdf> (18.02.2015).

⁴⁵ *Энциклопедия Кругосвет*, http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/sociologiya/BOLSHAYA_VOSMERKA.html (17.02.2015).

⁴⁶ С. Ожегов, Н. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Азбуковник, Москва 1999, с. 895.

бальных, визуальных (пластический грим, благодаря которому достигается поразительное внешнее сходство с пародируемыми политиками, деловые костюмы, характерные позы и жесты, реквизиты, декорации) и музыкальных приемов карнавализации исходного фрейма и формирования комизма произведения. Смысловая структура пародии создается вследствие их взаимной корреляции в общем контексте смеховой действительности.

Звуковые образы, в данном случае рингтоны мобильных телефонов, дополняют коннотативно-смысловое наполнение образов политических субъектов в комическом тексте. Когда Сергею Лаврову звонит президент России, зритель слышит припев песни Александра Розенбаума *Налетела грусть*: «Хочу я жить среди каналов и мостов / И выходить с тобой, Нева, из берегов. / Хочу летать я белой чайкой по утрам / И не дышать над Вашим чудом, Монферран». И хотя выбор этого лирического произведения, воспевающего Санкт-Петербург, должен характеризовать российского министра как истинного патриота, все же он вызывает улыбку зрителя: министр иностранных дел РФ — коренной москвич, а уроженцем северной столицы России является Владимир Путин. Звонок президента Обамы на мобильный телефон Джона Керри материализуется весьма показательной мелодией саундтрека к фильму Квентина Тарантино *Джанго* 2012 года в исполнении Рокки Робертса: «Django, have you always been alone? / Django! / Django, have you never loved again? / Love will live on, oh oh oh...» («Джанго, ты всегда был одинок? / Джанго! / Джанго, разве ты никогда не любил? / Любовь будет жить, о о о...»). Фильм Тарантино — это великий миф о герое-освободителе, снятый в обстановке Америки 1858 года с использованием приёмов, характерных для жанра спагетти-вестерна и кино о неграх (*blaxploitation*). Герой фильма — темнокожий раб по имени Джанго, освобождённый эксцентричным охотником за головами, отправляется на поиски преступников по южным штатам, разыскивает свою жену. Примечательно то, что Джейми Фокс — актер, снявшийся в роли Джанго Фримена, — отличается внешним сходством с нынешним президентом США Бараком Обамой.

Как видим, в пародийном произведении нет случайных деталей. Звуковые, визуальные и вербальные компоненты текста тщательно продуманы его авторами и образуют единое гармоническое целое. Комический эффект пародии — это результат

сознательного нарушения адресатом принципов серьезной коммуникации⁴⁷. Реализацией комической стратегии является карнавализация содержательного и формального плана пародийного текста. Основными принципами, определяющими заданность образа на комическое воздействие, являются: «принцип несоответствия, принцип контраста, принцип алогичности, принцип нарушения нормы. Как правило, сопутствующим фактором в приемах является фактор неожиданности, который сенсублизирует образ»⁴⁸. В приведенном ниже фрагменте элемент неожиданности достигается путем перевода прямой речи в косвенную, экспликации межъязыковой омонимии (омофоны *вот* и *what*), использования пословицы, завершающей смысловую линию текста и оформляющей кольцевую композицию обыгрывания образа «бабушки» (бабушки, которая *уперлась рогом, больная на всю голову... неизлечимо* и осталась с несбывшимися надеждами в *Юрьев день*):

Керри: — Сергей, ты любить подколка, но не будем ссорится, мы должны дружить. Сергей, все, пора выходить к журналистам. Значит так, ты должен сделать заявление. Слушай внимательно. Так, мол, и так, мы согласны на ваши условия. Мы согласны на ваши условия.

Лавров: — А, «мы согласны на ваши условия». Все пошли. Мы готовы. (*Журналистам*) Э, в итоге трехдневных переговоров мой американский коллега заявил: «Так, мол, и так, мы согласны на все ваши условия». По моему, знаете, это правильная позиция.

Керри: — What?

Лавров: — Вот, вот тебе, бабушка, и Юрьев день⁴⁹.

Таким образом, когнитивно-прагматические механизмы создания комического эффекта в политической пародии основаны на нарушении стереотипности как организующего свойства фрейма для создания противоречия, несоответствия в представленной ситуации на всех уровнях организации пародийного текста.

⁴⁷ Основатель лингвопрагматики — Джон Остин — комические и экспрессивные высказывания относит к «несерьезному» употреблению языка, которое он оставляет за пределами своих исследований (J.L. Austin, *Mówienie i rozpoznanie...* с. 667).

⁴⁸ И. Мысоченко, *Лингвостилистические реалии комического...*

⁴⁹ «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день» — ‘разг. ирон. или шутл.-ирон. О внезапных переменах к худшему, несбывшихся надеждах’. Связано с отменой в 1581 г. Иваном IV перехода крестьян от одного хозяина к другому в Юрьев день и окончательным их закрепощением (В. Мокиенко, Т. Никитина, *Большой словарь русских поговорок*, Олма Медиа Групп, Москва 2007, <http://enc-dic.com/russaying/Vot-tebe-babushka-i-jurev-den-647.html> — 18.02.2015).

Żanna Śladkiewicz

KOGNITYWNO-PRAGMATYCZNE I MIĘDZYKULTUROWE MECHANIZMY
TWORZENIA EFEKTU KOMICZNEGO W PARODII POLITYCZNEJ

Streszczenie

Artykuł prezentuje zagadnienia kognitywno-pragmatycznych i międzykulturowych mechanizmów wywoływania efektu humorystycznego w parodii politycznej jako popularnym gatunku dyskursu komicznego. Autorka dokonuje syntezy różnorodnych poglądów w kwestii źródeł efektu komicznego, a następnie analizy synkretyzm werbalnych, wizualnych i muzycznych technik karnawalizacji pierwotnej ramy sytuacji politycznej w celu wykreowania komizmu tekstowego.

Żanna Śladkiewicz

COGNITIVE-PRAGMATIC AND CROSS-CULTURAL MECHANISMS
OF CREATION OF A COMIC EFFECT IN THE GENRE OF POLITICAL PARODY

Summary

This article is devoted to studying of cognitive-pragmatic and cross-cultural mechanisms to create a comic effect in the popular genre of comic discourse — political parody. The author examines different approaches to the study of the category of the comic and analyzes the syncretism of verbal, visual and musical techniques of carnivalization of the original frame of the political situation in order to create the comic of the text.

NOTY O AUTORACH

ALEKSANDER KIKLEWICZ

prof. dr hab., pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Jest dyrektorem Centrum Badań Europy Wschodniej UWM i redaktorem naczelnym czasopism: „Przegląd Wschodnioeuropejski” oraz „Паланістыка — Полоністыка — Polonistyka”, a także serii monografii naukowych: „Studia z teorii poznania i filozofii języka” oraz „Studia z teorii komunikacji i medioznawstwa”. Prace naukowe w zakresie teorii i filozofii języka, lingwistyki komunikacyjnej, semantyki, lingwistyki tekstu, gramatyki funkcjonalnej, składni, psycholingwistyki, lingwistyki konfrontatywnej, popularyzacji wiedzy o języku.
Kontakt: akiklewicz@gmail.com.

BARTŁOMIEJ KOPCZACKI

absolwent roszoznawstwa oraz magisterskiego programu tłumaczeniowego na filologii rosyjskiej Uniwersytetu Śląskiego. Doktorant w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UŚ. Zainteresowania naukowe — współczesna literatura rosyjska, rosyjski nacjonalizm, historia Rosji, rosyjska myśl filozoficzna.
Kontakt: bartek.kopczacki@gmail.com.

NATALIA PROKOPOWA

dr hab. kulturoznawstwa, profesor w Katedrze Kultury i Sztuki Słowa, kierownik Laboratorium Teoretycznych i Praktycznych Problemów Wiedzy o Sztuce, dyrektor Instytutu Teatru w Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki w Kiemierowie. Opublikowała dwie książki *Становление современной школы сценической речи (из опыта Санкт-Петербургской театральной школы)* (Санкт-Петербург 1999), *Эволюция речевой культуры в культурном континууме* (Кемерово 2008) oraz ponad 80 prac z zakresu kultury języka i sztuki.
Kontakt: n_prokopova@kemnet.ru

IRINA ROMAŃSKA

absolwentka filologii rosyjskiej w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, doktorantka na Wydziale Filologicznym UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień przekładu intersemiotycznego i komunikacji międzykulturowej.

Kontakt: romanska.irina@gmail.com.

ŻANNA ŚLADKIEWICZ

dr hab., prof. UG, kierownik Katedry Pragmatyki Komunikacji i Aktywności Języka w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Założycielka i kierownik Pracowni Badań nad Rosyjskim Językiem Potocznym, członek Pracowni Badań nad Socjolingwistycznymi Aspektami Języka, członek Rady Naukowej i współredaktor „Studia Rossica Gedanensia”. Autorka prac naukowych z zakresu językoznawstwa słowiańskiego, komunikologii, pragmalingwistyki, frazeologii, w tym monografii *Политический фельетон в свете теории речевого воздействия* (Gdańsk 2013); współautorka podręcznika akademickiego *Ćwiczenia z fonetyki języka rosyjskiego dla początkujących* (Gdańsk 2014), autorka i współredaktorka kilku monografii wieloautorskich.

Kontakt: filzs@ug.edu.pl.

ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

dr, adiunkt w Zakładzie Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: współczesna literatura rosyjska, awangarda rosyjska, polsko-rosyjskie związki literackie. Autorka książek: *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce* (Wrocław 1997); *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa* (Wrocław 2014).

Kontakt: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl; elakasprzak@o2.pl.

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

dr hab., prof. UAM w Poznaniu, kierownik Zakładu Komparatystyki Literacko-Kulturowej. Autorka książek: „*Sacrum*” w drodze. „*Moskwa-Pietuszki*” *Wieniedikta Jerofiejewa* i „*Pulp Fiction*” *Quentina Tarantino* w kluczu montażowego czytania (2013) oraz „*Sceniczny gest*” w sztuce A.P. Czechowa „*Mewa*” i „*taniec wyzwolony*” jako estetyczny kontekst *Wielkiej Reformy Teatralnej* (2009). W latach 2004–2005 pracowała i studiowała na Northwestern University (IL, USA). Jej zainteresowania badawcze skupiają się na kinie przełomu XX i XXI wieku, literaturze i sztuce rosyjskiego modernizmu i postmodernizmu, antropologii tańca.

Kontakt: beata.waligorska@amu.edu.pl.

NOTY O AUTORACH

PIOTR ZEMSZAL

dr, adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, absolwent historii i filologii rosyjskiej, doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, badacz pragmatyki tzw. nowomowy radzieckiej, tłumacz. Jego zainteresowania naukowe dotyczą manifestacji ideologii w dyskursie, relacji między dyskursem ideologicznym a kulturą, sposobów językowego oddziaływania na odbiorcę.

Kontakt: pietruszka@wp.pl.