

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

Adres redakcji

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań, Polska
Tel. +48618293576, faks +48618293575
email: studia.rossica.poznan@gmail.com
strona domowa: srp.amu.edu.pl
panel redakcyjny: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/strp>

Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,
Svetlana Kirschbaum, Aurelia Kotkiewicz, Wawrzyniec Popiel-Machnicki, Roman Szubin,
Konrad Rachut (sekretarz)

Recenzenci

Lista recenzentów, opis procedury recenzowania oraz wskazówki dla autorów dostępne są
na stronie internetowej czasopisma: srp.amu.edu.pl

Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)
Marina Balina (Uniwersytet Illinois Wesleyan, Stany Zjednoczone)
Wojciech Chlebda (Uniwersytet Opolski, Polska)
Claudia Criveller (Uniwersytet Padewski, Włochy)
Seth Graham (Kolegium Uniwersyteckie w Londynie, Wielka Brytania)
Vladimir Klimonov (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Tetyana Kosmeda (Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Ukraina)
Elisa Kriza (Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu, Niemcy)
Joanna Mianowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
Natalia Muranska (Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja)
Gennadi Obatnin (Uniwersytet Helsiński, Finlandia)
Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Audinga Peluritye-Tikuisiene (Uniwersytet Wileński, Litwa)
Walenty Piłat (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Polska)
Fedor Poljakov (Uniwersytet Wiedeński, Austria)
Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Bazyli Tichoniuk (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)
Roman Voitekhovich (Uniwersytet w Tartu, Estonia)
Adrian J. Wanner (Uniwersytet Stanu Pensylwania, Stany Zjednoczone)
Halina Wątróbska (Uniwersytet Gdański, Polska)
Jarosław Wierzbński (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Alexander Wöll (Uniwersytet Poczdamski, Niemcy)

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

TOM XLVII, NR 1

Redaktorzy naukowi tomu

MICHAEL DÜRING

ELISA KRIZA

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2022

Okładkę projektowała

MARIA DOLNA

*Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
oraz Wydział Neofilologii UAM*

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2022



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna
na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne – Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Redaktor techniczny: DOROTA BOROWIAK

Koordinacja prac wydawniczych: OLGA BRONIKOWSKA

Opracowanie graficzne okładki i łamanie komputerowe: MARCIN TYMA

ISSN 0081-6884

ISSN (Online) 2720-703X

DOI: 10.14746/strp

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10

www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 16,50. Ark. druk. 16,25

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN,
UL. KS. WITOLDA 7–9

CONTENTS

Introduction	9
------------------------	---

LITERARY STUDIES

Nicolas Dreyer, <i>Vladimir Tuchkov's intertextual transgression: Folklore, parody, and social criticism</i>	21
Agnieszka Juchniewicz, <i>The comical and humorous nature of utterances in the plays by Oleg Bogayev</i>	43
Natalia Maliutina, <i>Humorous tone as a marker of the author's view in Nadezhda Ptushkina's comedies</i>	59
Mirosława Michalska-Suchanek, <i>Anna Fein's prose. A Russian-Israeli version of Jewish humour</i>	75
Sergey Troitskiy, <i>"Russian" humour in the context of the directions of humorous communication: The causes of Gelotophobia as a social phenomenon</i>	91
Ievgeniia Voloshchuk, <i>"...reading apace with the soul's beautiful impulses": Outsiders' laughter and the Russian twentieth century in Oleg Yuryev's "Unknown Letters"</i>	111
Kristina Vorontsova, <i>The absurdity of reality in the satirical play "To see Salisbury" by Viktor Shenderovich</i>	129

LINGUISTIC STUDIES

Daria Khrushcheva, <i>Caricature and propaganda: The image of today's Ukraine in pro-Russian mass media (2014–2018)</i>	143
Jana Kitzlerová, <i>Vsevolod Nekrasov's lifephrenia</i>	163
Maria Mocarz-Kleindienst, <i>On the intersemiotic transposition of comedic devices in audio description in Soviet film comedies</i>	173
Žanna Śladkiewicz, <i>Intersemiotic and pragmasemantic analysis of the "Palace for Putin" meme cycle</i>	187
Marcin Trendowicz, <i>The use of the character of Stierlitz in Russian internet memes</i>	207
Anna Weigl, <i>Chernomyrdinki and techniques of the comic by Mikhail Zoshchenko</i>	229
Gabriela Wilk, <i>The "second" life of Soviet comedies in internet memes during the pandemic</i>	243

SPIS TREŚCI

Введение	15
--------------------	----

LITERATUROZNAWSTWO

Nicolas Dreyer, <i>Vladimir Tuchkov's intertextual transgression: Folklore, parody, and social criticism</i>	21
Agnieszka Juchniewicz, <i>Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa</i>	43
Natalia Maliutina, <i>Юмористический тон как маркер авторского взгляда в комедиях Надежды Птушкиной</i>	59
Mirosława Michalska-Suchanek, <i>Proza Anny Fein. Rosyjsko-izraelska odsłona humoru żydowskiego</i>	75
Sergey Troitskiy, <i>„Русский” юмор в контексте направлений юмористической коммуникации: причины гелотофобии как социального явления</i>	91
Ievgeniia Voloshchuk, <i>„...читая в ногу души прекрасные порывы”: смех аутсайдера и русский XX век в „Неизвестных письмах” Олега Юрьева</i>	111
Kristina Vorontsova, <i>Абсурдизация действительности в сатирической пьесе „Увидеть Солсбери” Виктора Шендеровича</i>	129

JĘZYKOZNAWSTWO

Daria Khrushcheva, <i>Карикатура и пропаганда: образ современной Украины в изображении пророссийских СМИ (2014–2018)</i>	143
Jana Kitzlerová, <i>Жизнефрения Всеволода Некрасова</i>	163
Maria Mocarz-Kleindienst, <i>О интерсемиотической передаче комического в аудиодескрипции к советским кинокомедиям</i>	173
Żanna Śladkiewicz, <i>Интерсемиотический и прагмасемантический анализ цикла мемов „Дворец для Путина”</i>	187
Marcin Trendowicz, <i>Wykorzystanie postaci Stirlitza w rosyjskich memach internetowych</i>	207
Anna Weigl, <i>Черномырдинки и техника комического у Михаила Зощенко</i>	229
Gabriela Wilk, <i>„Вторая” жизнь советских комедий в интернет-мемах периода пандемии</i>	243

INTRODUCTION

A man is distributing leaflets at Red Square. He is stopped by a policeman who confiscates them, only to discover they are blank. “What are you spreading? Nothing is written!” the surprised guardian of order exclaims. “Why write?” is the answer. “Everybody knows...” (Przeworski 21)

This joke from the late Soviet period is having an ironic comeback. As the Russian war against Ukraine rages and Ukrainian citizens fight or flee for their lives, Russian citizens are not only barred from publicly protesting against the war but also against using the word “war” to describe the Russian invasion. To express their dissatisfaction, some Russian citizens have decided to protest holding up blank sheets of paper – and they are nonetheless arrested, prompting social media users to pull from their shelves dusty books of Soviet *anekdoty* and spread jokes like this one. When devising this special issue on the topic “From Perestroika to Putin and the Pandemic: Russian humour since the mid-1980s to the present”, we could not have foreseen the portentous turns that world events would take. Since November 2020, when the editors of the special issue of “Studia Rossica Posnaniensia” met for the first time, the name Putin has acquired much more sinister connotations. For most of the world, the corona virus pandemic, which created a surge in gallows humour, initially appeared to be a passing nightmare that was nearing its end... Alas, the corona virus is still around us, but millions of people have lost their lives to it. However, two years ago, none of us could have foreseen that life and death would intervene in our lives in a completely world-changing way. To some readers, it may seem surprising or even inappropriate to see humour, Putin, and the coronavirus in one phrase together. But our aim was not to take the topics of pandemics, authoritarian politics, and state crimes lightly – our aim was and is to offer a platform to discuss the multifarious ways that people in Russia engage with all aspects of life including the torments of the world we live in. Thus, when we looked through the proposals made by the authors involved in this special issue and noticed essays dealing with the annexation of Crimea and with a state-commissioned assassination, the “Salisbury-Case”, it was clear to us how important it is to underline the seriousness of humour and satire. With the knowledge of the events that changed the world after 24th of February 2022,

however, we can only emphasise that the editors of this volume would have never imagined that this issue would be prepared under the circumstances of a war between Russia and Ukraine.

This tragedy obviously has an enormous impact on the perception of the journal's contents, making it both particularly up-to-date and intellectually challenging. At the same time, the dynamically changing situation reminds us that humour and satire have always been and remain enormously significant expressions of reflections on the most essential questions concerning human existence. Consequently, it becomes even clearer that terms like humour and satire are always closely tied to the time in which they are used – when paradigms and certainties dissolve, they continue to evolve. We must not forget that humour and satire have multiple functions in human communication and exist even in the most difficult circumstances. We, as outsiders, may not be able to laugh at some jokes or satires written by those suffering under authoritarian rule as a means to express opposition and to cope, but as scholars we can analyse and contextualise them. Thus, if the present special issue continues an on-going discussion of the complexity of the topic in many variations, shows multiple perspectives in its study – including new comparative and interdisciplinary approaches – and offers a new understanding of the past and the present, we know that since the beginning of the war, a, let us say, light-hearted reading of the contributions of this issue no longer seems possible. But the contributions are united by a central theme, namely the inherent complexity of life as it is mirrored in a wide variety of genres and forms of humour and satire.

Humour and satire do not have the same relevance at all times and in all societies, their solvent nature is one of the archetypal self-protective measures of the individual against the challenges of history and the present. But humour itself is so malleable that jokes, for instance, can offer an ironic means to confront political hypocrisy, but they can also create spaces where cynicism and even prejudice can thrive. In the 19th century, Alexander Herzen made the rather grandiloquent claim that “laughter is the most powerful weapon of destruction. It causes idols and crowns to topple” (Henry XIV). To be sure, humour and satire can give those who partake in them a fleeting sense of empowerment, yet it also underlines their powerlessness. Contradiction is inherent to humour and satire.

*

Humour's manifold forms are linked with the comic, although many forms of humour are easily associated with seriousness, melancholy, or even sadness. Representations of this phenomenon are known from the works of Nikolai Gogol, Mikhail Saltykov-Shchedrin, Anton Chekhov, Mikhail Zoshchenko, Abram Terts,

Grigori Gorin, or Fazil Iskander. Humour can also be found in many forms of cultural expression, such as in satire, in film comedies, in *anekdoty*, and, at present, in internet memes. In the Russian context, humour often brings to mind well-grounded theoretical approaches, e. g. by Mikhail Bakhtin or Vladimir Propp, popular authors like Igor Guberman or Mikhail Zhvanetsky, certain themes, especially politics, human vices, stereotypes, and, last but not least, genres or stylistic devices like *estradnyj yumor*, *evreyskiy yumor*, menippea, sarcasm, cynicism, obscenity, or hyperbole.

The articles in this special issue represent this broad spectrum; they come from literary studies as well as linguistics and use the whole range of methods from cultural studies to approach their subjects. Notwithstanding the relevance that humour, but also satire, have in times like these, some of the authors and works studied in this issue occupy outsider positions or they are transformed into outsiders, as the smear campaigns against Viktor Shenderovich and his subsequent expatriation illustrate, or, for instance, Ievgeniia Voloshchuk's contribution on the work of Oleg Yuryev.

As usual, the current issue begins with literary studies. The opening text of Nicolas Dreyer analyses Vladimir Tuchkov's short story collection *And he earned many dollars...: New Russian fairy-tales* and elucidates the inter-textual complexity of these satirical texts that include allusions to fairy-tales, and to Soviet and post-Soviet culture. Agnieszka Juchniewicz discusses Oleg Bogayev's comedy works *Maria's field* and *Notes of a prosecutor in love*. She recognises modes of expression that can be described as good-natured and comical, directed at human existence and social problems as well as satirical humour, destabilizing the image of the presented world, shattering stereotypes and lurking the tragedy and absurdity of human experience. Natalia Maliutina's article analyses the use of humour in Nadezhda Ptushkina's plays and presents insights into an author who is often overlooked due to her work's perception as low brow. Mirosława Michalska-Suchanek works on a completely different topic insofar as she turns to the prose of the Russian-Jewish author Anna Fein. In it, Michalska-Suchanek identifies a very specific, traditional Jewish humour that blends with both Israeli and Russian one. The result is a mixture that not only encloses auto-ironic comments on Israeli reality and one's own Russian-Soviet past, but also focuses on identity as an exile. In contrast, Sergey Troitskiy looks at different models of humorous communication to address the controversial question of 'Russian' humour as a form of collective expression. Ievgeniia Voloshchuk's text deals with the specifics of outsiders' laughter in the book *Unknown letters* by the Russian-German writer Oleg Yuryev. It offers insight into how Russian cultural and historical traumas of the 20th century were reinterpreted in the book from the perspective of an ironical outsider, addressing, at the same time, the inter- and transcultural aspect of outsiders' laugh-

ter. The topicality of satire is made clear in Kristina Vorontsova's contribution to the volume, as she deals with a contemporary play by the Russian satirist Viktor Shenderovich. In *To see Salisbury* (2019), Shenderovich, well-known author for the then extremely popular TV series *Puppets* (*Kukly*), now living in exile, addresses the unsuccessful assassination attempt on Sergey and Yulia Skripal', using actual statements from the two hitmen. In doing so, he makes clear the direct connection between satire and contemporary history.

In more language-oriented contributions to the volume, Daria Khrushcheva deals with the Russian political caricature used for propaganda purposes in relation to the Ukraine crisis that began in 2014. Above all, it is about the way in which images of a supposed enemy are designed, which are then disseminated by mass media, in order not only to flank political action, but, at the same time, also to justify it. Khrushcheva's contribution, therefore, is of highest relevance. In turn, Jana Kitzlerová tackles a complex subject within contemporary satire, dealing with translations of Vsevolod Nekrasov's poetry into Czech. In this context, she not only points out the difficulties that generally arise from the translation of poetry into a target language, but she is also concerned with the question of the effect of a source text and the possibility of its preservation in the target language, especially if the source text contains word play that eludes translation. Maria Mocarz-Kleindienst's article on the intersemiotic transposition of comical devices in audio description (AD) in Soviet film comedies is based on movie classics from the Soviet Age, such as *We are from jazz*, *Autumn marathon* and *The twelve chairs*. It proves that the verbal track of the AD reflects the most important peripeteia of the characters, and together with them the features of the characters (appearance, character traits) as well as details of their behaviour. The article by Żanna Śładkiewicz focuses on a contemporary subject by offering an analysis of a series of internet memes criticizing the lavish Black Sea manor known as Putin's Palace. Marcin Trendowicz characterises Russian-language Internet memes that allude to the character of Stierlitz, the legendary intelligence agent created by the writer Yulian Semyonov and adapted for the screen in the Soviet TV series *Seventeen moments of spring*. The author touches upon memes directly referring to the series, jokes about Stierlitz and the examples using associations related to the character and the film (in the textual and/or iconic layer) to humorously illustrate phenomena occurring in contemporary Russia. Anna Weigl compares phrases attributed to politician Viktor Chernomyrdin with satirist Mikhail Zoshchenko's heroes and finds overlap in their use of comic techniques. Like Khrushcheva's contribution, Gabriela Wilk's article focuses on a current topic that literally concerned or concerns everyone, the Covid-19 pandemic. Wilk studies the 'second life' of Soviet comedies in this context, as they appear to be particularly suitable as background for

satirical debate because familiarity with them can still be assumed in large parts of the Russian-speaking world. This explains the widespread proliferation of memes, in which new dialogues are ascribed to characters from Soviet comedies or into which consumer goods are copied in for comical effects.

This special issue demonstrates how Russian – and often also Soviet – history serves as a foil to engage with contemporary issues in their full complexity. Given current developments involving a growing number of state (and war) crimes and increasing censorship, let us keep in mind the important role that dissident Soviet satirists played not only in history, but also in confronting Russia's violent history. In 1966, satirist writers Andrey Sinyavsky and Yuli Daniel were brought to court for allegedly producing anti-Soviet propaganda. Their work dealt with persecution campaigns including the mass repressions under Stalin. Exasperated that the court circumvented any discussion of history and the truthfulness of these horrors, the satirist Yuli Daniel bravely confronted the judge asking: “Well, what is the truth of the matter – did we kill or didn't we? Did all this happen or didn't it? To pretend that it didn't happen, that we didn't kill these people, is an insult. It is – forgive me for putting it so bluntly – like spitting at the memory of those who perished” (Hayward 186). No amount of prison time could erase his words and what they say about the importance of dissident satire in authoritarian states.

We hope that the broad range of topics touched upon in this special issue will prove intellectually stimulating and that it will offer inspiring approaches to future studies on Russian humour and satire.

Bibliography

- Daniël, Ūlij. “*Poslednee slovo Ūliâ Danièlâ*”. *Cena metafory, ili Prestuplenie i nakazanie Sinâvskogo i Danièlâ*. Red. Ekaterina Velikanova. Moskva, Kniga, 1989.
- Gercen, Aleksandr. *Izbrannye sočineniâ*. Moskva, Hudožestvennâ literatura, 1987.
- Hayward, Max. *On trial. The Soviet state versus “Abram Tertz” and “Nikolai Arzhak”*. New York, Harper & Row, 1967.
- Henry, Peter, ed. *Classics of Soviet satire*. Vol. 1. London, Collet's Publishers, 1972.
- Przeworski, Adam. “The ‘East’ becomes the ‘South’? The ‘Autumn of the People’ and the future of Eastern Europe”. *PS: Political Science and Politics*, 24 (1), 1991, p. 20–24.

Elisa Kriza
Michael Düring
Beata Waligórska-Olejniczak
Bamberg–Kiel–Poznań, Spring 2022

Elisa Kriza, Otto Friedrich University of Bamberg, Bamberg – Germany, elisa.kriza@uni-bamberg.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0395-4478>

Michael Düring, Christian-Albrechts University of Kiel, Kiel – Germany, dueringm@slav.uni-kiel.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-1314>

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adam Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, beata.waligorska@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

ВВЕДЕНИЕ

Человек разбрасывает листовки на Красной площади. КГБ хватает его, смотрит на листовки – а там чистый лист с обеих сторон. „Что же ты пустые листы разбрасываешь?!“ „А что писать, и так всё понятно!“ (Przeworski 21)

Эта шутка позднесоветского периода в настоящее время вновь становится иронически актуальной. В то время, как вовсю бушует развязанная Россией война против Украины, а граждане Украины сражаются за собственную страну или вынуждены покинуть ее, в России не только запрещено публично протестовать против войны, но и использовать слово „война“ для описания российского вторжения в Украину. Чтобы выразить свое возмущение, некоторые российские граждане протестуют, держа в руках чистые листы бумаги. Их арестовывают, даже несмотря на это, что побуждает пользователей социальных сетей доставать с полок запыленные книги с советскими *анекдотами* и распространять шутки, подобные процитированной в эпиграфе. Работая над специальным номером „Studia Rossica Posnaniensia“, посвященным теме „От перестройки до Путина и пандемии: русский юмор с середины 1980-х годов по настоящее время“, мы и предвидеть не могли, какой отвратительный оборот примут мировые события. С ноября 2020 года, когда редакторы впервые занялись этим проектом, имя собственное Путин приобрело гораздо более зловещие коннотации. Для большей части мира пандемия коронавируса, вызвавшая всплеск висельного юмора, поначалу казалась мимолетным кошмаром, который вроде бы приближался к концу... Увы, коронавирус все еще окружает нас, а миллионы людей из-за него потеряли жизни. Но два года назад никто из нас не мог предвидеть, что жизнь и смерть очередной раз вмешаются в нашу повседневность и совершенно ее изменят. Некоторым читателям может показаться удивительным или даже неуместным видеть юмор, Путина и коронавирус вместе в одной фразе. Тем не менее наша цель состояла не в том, чтобы пренебрежительно отнестись к темам пандемии, авторитарной политики и государственных преступлений. Нашей целью было и остается создание платформы для обсуждения разнообразных способов взаимодействия людей в России со всеми аспектами жизни, включая ежедневные терзания и хождения по мукам. Таким обра-

зом, когда мы проанализировали заявки авторов и заметили, что две из них были посвящены аннексии Крыма и так называемому „Делу Скрипалей“, покушению на убийство по государственному заказу, нам стало ясно, насколько важно подчеркнуть серьезность юмора и сатиры. Несмотря на это, осознавая вескость событий, изменивших мир после 24 февраля 2022 года, следует подчеркнуть, что редакторы данного номера никогда не могли бы и вообразить, что он будет готовиться в обстановке войны между Россией и Украиной.

Данная трагедия, несомненно, оказывает огромное влияние на восприятие содержания журнала, в силу чего он становится исключительно актуальным и интеллектуально вызывающим. В то же время эта динамично меняющаяся ситуация напоминает нам о том, что юмор и сатира всегда были и остаются значимыми манифестациями размышлений над самыми существенными вопросами человеческого бытия. Следовательно, все более становится ясным, что такие термины, как юмор и сатира, всегда тесно связанные со временем, в которое они погружены, – в период, когда размываются парадигмы и определенности, продолжают развиваться. Нам нельзя забывать, что юмор и сатира выполняют множество функций в человеческом общении и применяются даже в самых сложных обстоятельствах. Мы, находясь снаружи, возможно, не сможем посмеяться над некоторыми шутками или сатирой, написанными теми, кто страдает от авторитарного правления. Для них это средство выражения несогласия и преодоления трудностей, но мы, как ученые, можем анализировать и контекстуализировать их. Таким образом, если этот спецвыпуск и вписывается в дискуссию на тему сложности затрагиваемой проблемы в ее всевозможных проявлениях, если демонстрирует различные точки зрения в ее изучении, включая сравнительные и междисциплинарные подходы, а также предлагает новое понимание прошлого и настоящего, то мы уверены в том, что с момента начала войны, так сказать, беззаботное чтение материалов сборника больше не представляется возможным. Но при этом все они объединены центральной проблемой, а именно присущей жизни сложностью, отраженной в разнообразных жанрах и формах юмора и сатиры.

Юмор и сатира не имеют одинакового значения для всех времен и для всех обществ, поскольку их расплывчатая природа является одним из архетипических средств самозащиты личности от вызовов прошлого и настоящего. Все-таки юмор сам по себе настолько пластичен, что шутки могут, к примеру, служить ироничным средством борьбы с политическим лицемерием, но они также могут создавать пространство, в котором процветают цинизм и даже предрассудки. В XIX веке Александр Герцен довольно высокопарно заявил, что „смех одно из самых мощных орудий разрушения [...]“

От смеха падают идолы, падают венки и оклады” (Герцен 411). Несомненно, юмор и сатира могут дать тем, кто их принимает, мимолетное ощущение силы, но и в то же время подчеркнуть их бессилие. Противоречие присуще юмору и сатире.

*

Проявления юмора связаны с комизмом, хотя многие его формы легко ассоциируются с серьезностью, меланхолией или даже грустью. Это явление известно благодаря произведениям Николая Гоголя, Михаила Салтыкова-Щедрина, Антона Чехова, Михаила Зощенко, Абрама Терца, Григория Горина или Фазиля Искандера. Юмор также можно найти во многих формах культурного самовыражения, таких как сатира, кинокомедии, *анекдоты* и, в настоящее время, интернет-мемы. В российском контексте юмор часто опирается на отточенные теоретические концепции, в частности, Михаила Бахтина или Владимира Проппа, или на популярных авторов, таких как Игорь Губерман или Михаил Жванецкий. Более того, он приводит на ум определенные темы, в особенности политику, человеческие пороки, стереотипы и – последнее, но не менее важное – жанры или стилистические приемы, такие как *эстрадный юмор*, *еврейский юмор*, мениппея, сарказм, цинизм, непристойность или гипербола.

Материалы данного номера охватывают весь этот широкий спектр; они исходят из литературоведческих и лингвистических дисциплин, но также используют полный диапазон культурологических методов анализа. Несмотря на актуальность юмора и сатиры в наши дни, некоторые авторы и произведения, исследуемые в этом номере, занимают аутсайдерскую позицию или превращаются в аутсайдеров, о чем свидетельствует открытая травля Виктора Шендеровича и его последующая эмиграция или статья Евгении Волощук, посвященная произведению Олега Юрьева.

Как и обычно, текущий номер начинается с литературоведческих статей. В первой статье, написанной Николасом Дрейером, анализируется сборник рассказов Владимира Тучкова *И заработал много долларов... Новые русские сказки*. Дрейер разъясняет интертекстуальную сложность этих сатирических текстов, содержащих ссылки на сказки, а также на советскую и постсоветскую культуру. Агнешка Юхневич рассматривает комедийные произведения Олега Богаева *Марьино поле* и *Дневник влюбленного прокурора*. Ее статья сосредоточена на формах артистического выражения, которые можно охарактеризовать как добродушные и комические, направленные на человеческое существование и социальные проблемы, а также как сатирический юмор, дестабилизирующий образ литературного мира, разрушающий стереотипы и скрывающий трагедию и абсурд повседневности. В статье Натальи Малю-

тиной анализируется использование юмора в пьесах Надежды Птушкиной и дается представление о писательнице, которая часто игнорируется из-за того, что ее произведения воспринимаются как низкопробные. Мирослава Михальска-Суханек разрабатывает совершенно другую тему, поскольку обращается к прозе русско-еврейской писательницы Анны Фейн. Она исследует специфический традиционный еврейский юмор, который сочетается как с израильским, так и с русским юмором. В результате получается смесь, которая не только учитывает автоироничные комментарии к израильской действительности и российско-советскому прошлому, но и акцентирует внимание на личности изгнанника. В отличие от этого, Сергей Троицкий анализирует модели юмористической коммуникации, так как хочет ответить на спорный вопрос о „русском” юморе, понимаемом в качестве формы коллективного самовыражения. Статья Евгении Волощук посвящена специфике смеха аутсайдеров в книге русско-немецкого писателя Олега Юрьева *Неизвестные письма*. Автор дает представление о том, как русские культурные и исторические травмы XX века были переосмыслены в книге с точки зрения ироничного аутайдера, который одновременно затронул межкультурный и сверхкультурный аспекты смеха аутсайдеров. Актуальность сатиры становится очевидной в статье Кристины Воронцовой, поскольку она уделяет внимание пьесе современного российского сатирика Виктора Шендеровича. В комедии *Увидеть Солсбери* (2019) Шендерович, автор чрезвычайно популярного телесериала *Куклы*, ныне живущий в изгнании, рассказывает о неудачном покушении на Сергея и Юлию Скрипаль и ссылается на действительные показания двух наемных убийц. При этом Шендерович ясно показывает непосредственную связь между сатирой и современностью.

Что касается языковедческих статей, Дарья Хрущева рассматривает российскую политическую карикатуру, использованную в пропагандистских целях в связи с кризисом в Украине, начавшимся в 2014 году. Прежде всего она затрагивает проблему конструирования образов предполагаемого врага, которые затем распространяются в средствах массовой информации, чтобы не только усилить политические действия, но и оправдать их. В этой связи статья Хрущевой имеет первостепенное значение. В свою очередь, Яна Кицлерова уделяет внимание сложному вопросу современной сатиры, анализируя переводы поэзии Всеволода Некрасова на чешский язык. В этом контексте она не только описывает трудности, обычно возникающие при переводе поэзии. Ее также волнует вопрос влияния исходного текста на читателя и возможности его сохранения на языке перевода, особенно если исходный текст содержит игру слов, которая сложно воспроизводится в переводе. Статья Марии Моцаж-Кляйндист о межсемиотической транспозиции комических приемов в аудиодескрипции советских комедий опирается

на советскую классику: *Мы из джаза*, *Осенний марафон* и *Двенадцать стульев*. Автор доказывает, что словесный пласт аудиодескрипции отражает главные перипетии персонажей, а вместе с ними их особенности (внешний вид, черты характера) и поведение. Статья Жанны Сладкевич посвящена актуальной теме, поскольку предлагает анализ серии интернет-мемов, критикующих роскошную черноморскую усадьбу, известную как Дворец Путина. Марчин Трендвич характеризует русскоязычные интернет-мемы, отсылающие к образу Штирлица, легендарного разведчика, созданного писателем Юлианом Семеновым и экранизированного в советском многосерийном фильме *Семнадцать мгновений весны*. Автор рассматривает мемы, непосредственно относящиеся к фильму, шутки о Штирлице и примеры использования ассоциаций, связанных с персонажем и фильмом (в текстовом и/или иконическом аспектах), чтобы в конечном итоге с юмором проиллюстрировать то, что происходит в современной России. Анна Вайгль сравнивает фразы, приписываемые политику Виктору Черномырдину, с высказываниями героев Михаила Зощенко и находит совпадения в использовании комических приемов. Так же как и Дарья Хрущева, Габриэла Вилк посвящает свою статью актуальной теме, которая буквально коснулась или касается всех нас, то есть пандемии Covid-19. Она исследует „вторую жизнь” советских комедий в указанном контексте, поскольку они, по-видимому, идеально подходят в качестве фона в сатирических дебатах, поскольку знакомство с ними все еще можно предположить в значительной части русскоязычного мира. Это объясняет широкое распространение мемов, в которых героям советских комедий приписываются новые диалоги или в которые для комического эффекта помещаются товары повседневного спроса.

Этот специальный номер демонстрирует, как российская – а часто и советская – история служит фоном для решения современных проблем во всей их сложности. Учитывая текущие события, связанные с растущим числом государственных (и военных) преступлений и усилением цензуры, следует помнить о важной роли, которую диссидентские советские сатирики сыграли не только в истории, но и в противостоянии жестокой истории России. В 1966 году писатели-сатирики Андрей Синявский и Юлий Даниэль были привлечены к суду по обвинению в распространении антисоветской пропаганды. В своих произведениях они описывали политические преследования, включая массовые репрессии при Сталине. Возмущенные тем, что суд воздержался от обсуждения исторических фактов и достоверности этих ужасов, сатирик Юлий Даниэль смело обратился к судье с вопросом: „Так как же всё-таки, – убивали или не убивали? Было это или не было? Делать вид, что этого не было, что этих людей не убивали – это оскорбление, простите за резкость, плевков в память погибших” (Danièl' 481). Никакой срок тюремного

заклучения не мог бы стереть из памяти его слов и того факта, что эти слова говорят о важности диссидентской сатиры в авторитарных государствах.

Мы надеемся, что широкий диапазон тем, затронутых в этом специальном номере, окажется интеллектуально стимулирующим и послужит источником для дальнейших исследований русского юмора и сатиры.

Библиография

- Daniël', Ūlij. "Poslednee slovo Ūliâ Danièlâ". *Cena metafor, ili Prestuplenie i nakazanie Sinâvskogo i Danièlâ*. Red. Ekaterina Velikanova. Moskva, Kniga, 1989.
- Gercen, Aleksandr. *Izbrannye sočineniâ*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1987.
- Hayward, Max. *On trial. The Soviet state versus "Abram Tertz" and "Nikolai Arzhak"*. New York, Harper & Row, 1967.
- Henry, Peter, ed. *Classics of Soviet satire*. T. 1. London, Collet's Publishers, 1972.
- Przeworski, Adam. "The 'East' becomes the 'South'? The 'Autumn of the People' and the future of Eastern Europe". *PS: Political Science and Politics*, 24 (1), 1991, p. 20–24.

Элиза Криза

Михаэль Дюринг

Бэата Валигорска-Олейничак

Бамберг–Киль–Познань, весна 2022 года

Translation from English into Russian by *Konrad Rachut*

Elisa Kriza, Otto Friedrich University of Bamberg, Bamberg – Germany, elisa.kriza@uni-bamberg.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0395-4478>

Michael Düring, Christian-Albrechts University of Kiel, Kiel – Germany, dueringm@slav.uni-kiel.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9305-1314>

Beata Waligórska-Olejniczak, Uniwersytet im. Adam Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, beata.waligorska@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

LITERATUROZNAWSTWO

NICOLAS DREYER

Vladimir Tuchkov's intertextual transgression: Folklore, parody, and social criticism¹

Интертекстуальная трансгрессия Владимира Тучкова: фольклор, пародия и социальная критика

Abstract. This essay aims at analysing and illustrating a segment of the post-Soviet short fiction of the contemporary Russian writer Vladimir Tuchkov. It specifically discusses his collection of very short stories *And he earned many dollars...: New Russian fairy-tales*. These short stories exemplify many characteristics of Tuchkov's oeuvre more generally. The discussion analyses the satirical contents of these miniature fictions, which the author places in the tradition of the Russian classics and of Russian folklore, within the theoretical context of parody, pastiche, intertextuality, and folklore. Tuchkov's short narratives create a de-familiarised, quasi-mythological space where pre-modern, Soviet, and post-Soviet times converge. This results in the critical, satirical foregrounding of certain continuities in Russian culture, society, and mentality throughout the centuries despite the enormous political and social change, which it has experienced, as much as constituting, like Russia's traditional fables, a critical and satirical engagement with contemporary social reality in Russia. The contribution examines the specific intertextuality with a satirical folkloristic genre as a literary expression, which reverberates with a post-Soviet readership, given its inherent concern with social structures. It is suggested that the employment of these concepts and literary forms in this combination serves to reinforce their overall effect of creating a hyperbolised, satirical representation of social reality.

Keywords: Vladimir Tuchkov, satire, intertextuality, fable, fairy-tales

Nicolas Dreyer, Otto Friedrich University Bamberg, Bamberg – Germany, nicolas.dreyer@uni-bamberg.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3620-4155>

¹ I wish to thank for the opportunity to present aspects of this research at the International Conference *Myth and Fairy Tales in Film and Literature post-1900* (University of York, 2011) and at the ASEES Annual Convention (Chicago, 2017). I also thank the “Modern Language Review”, which reviewed my first submission in 2016 on this theme, for its reviewers' comments, which will have improved the present essay. Likewise, I acknowledge the permission by Böhlau Verlag to reproduce material from the work *Literature Redeemed: “Neo-Modernism” in the Works of the Post-Soviet Russian Writers Vladimir Sorokin, Vladimir Tuchkov, and Aleksandr Khurgin*. Cologne, Böhlau Verlag, 2020, pp. 173–213.

*A dumb beast of burden spoke with
human voice [...] (2 Timothy 2:15, AMPC)*

1. Introduction

The post-Soviet Russian writer Vladimir Turchkov has been enjoying popularity among Russian readers in the post-Soviet period, possibly owing to the readers' sense that his works offer an "exact diagnosis", through various means of literary representation, of "Russian reality, which is unique and irreproducible not only on planet Earth, but also through the entire universe"², as the publisher *Novoe literaturnoe obozrenie* (NLO) observes of Turchkov's works. Turchkov's oeuvre has many facets and encompasses differing genres, a series of novels and a great number of short fictions³. On the one hand, it is characterised by features that are generally taken to be an expression of postmodern poetics, with parody, stylisation, intertextual play, and self-referentiality⁴, and with occasionally gruesome plots lacking overt intervention from the implied author, on the other. The Belorussian literary scholar Irina Skoropanova, for example, suggests that: "Postmodernists conduct an active deconstructive dialogue with the Russian classics, in the course of which the absolute is de-absolutised, the canonised de-canonised, and new values are established"⁵. It is noteworthy that what little scholarly interest his short fiction has received has mostly focussed on an aspect that Turchkov's poetics share with that of another, better known post-Soviet writer, Vladimir Sorokin: the creation of a quasi-mythological space, where pre-modern, Soviet and post-Soviet times converge (Lipovetsky 54–71; Kokšeneva 109–113). It will be argued that Turchkov's appropriation of the Russian folkloristic traditions, by which he both parodies them and directs satire at society and political culture, may be less deconstructive towards the Russian literary and social tradition than reconstructive and contiguous with it.

The present article concerns itself with one specific aspect of one specific collection of Turchkov's short fictions, namely the Aesopian genre, as evi-

² "[...] avtor risuet širokoe polotno rossiiskoi deistvitel'nosti, kotoraiia unikal'na i nepovtorima ne tol'ko na planete Zemlia, no i vo vsei Vselennoi. [...] eto absoliutno golaia real'nost', kotoroi avtor stavit tochnyi diagnoz' (Tučkov 2010: 4). This and all subsequent English translations from the Russian as well as from German scholarly sources are my own, unless indicated otherwise.

³ For an overview of Turchkov's printed works, see the References.

⁴ E.g. Bogdanova 6–7; Epstein 1995: 202–203; Hassan 267–271; Kuricyn 177–229; Sheppard 2000: 356; Timina 101–104; Anderson 61, 96; Groys 195; Shneidman 205.

⁵ "Postmodernisty vedut aktivnyi dekonstruktivistskiy dialog s russkoi klassikoi, v khode kotorogo osushchestvlietsia deabsoliutizatsiia absoliutizirovannogo, dekanonizatsiia kanonizirovannogo, utverzhdaiutsia novye tsennosti" (Skoropanova 17).

denced in the collection *And he earned many dollars...: New Russian fairy-tales (I zarabotal mnogo dollarov...: novye russkie skazki, 2005)*. *And he earned many dollars...: New Russian fairy-tales* is a collection of three fictional cycles containing 163 short comic stories in total, published in 1992 (*Fifth Russian book for reading; Piataia russkaia kniga dlia chteniia*), 1998 (*Sixth Russian book for reading; Shestaia russkaia kniga dlia chteniia*) and 2004 (*Seventh Russian book for reading; Sed'maia russkaia kniga dlia chteniia*), the major theme of which are the peculiarities and pathologies of post-Soviet Russian society. Most of these stories are pastiches of Lev Tolstoy's four cycles of didactic stories *Russian books for reading (Russkie knigi dlia chteniia)* (Tolstoj 1957: xxi), written between 1875 and 1885, as well as of other works by Tolstoy and certain other writers. Tolstoy's stories, fables, and fairy-tales were written for the children of peasants in his Iasnaia Poliana estate school, and covered themes and motifs drawn from nature, plant, and animal life, as well as history, geography, and ethnology. They were aimed at teaching primary school children the basics of nature, society, morality, and peasant life and "reflect their author's movement away from elitist noble to democratic folk values", as Laura Wilhelm (177) describes his narratives.

For his part, Tuchkov exchanges the content or background of elementary knowledge about nature, the world, and society for motifs and myths concerning post-Soviet existence. Thematically, the three cycles broadly correspond to the three "periods" of post-Soviet Russian society and politics, beginning with the early post-Perestroika years, with their new degree of political and economic freedom, political chaos, and the rush to make money. The second period could be described in terms of the further erosion of Kremlin power *vis-à-vis* society, the regions and other influential institutions, thrown into relief by a weakening and alcoholic president and all manner of constitutional disputes. This period was also characterised by radical economic reform and financial instability and witnessed the rise of the so-called "oligarchs". The third period was and is marked by the restoration of state power generally and of the Kremlin's position in particular, to the possible detriment of civil society and other state or constitutional authorities, such as the Russian parliament or *the Duma*. This was accompanied by the immense personal popularity of the new president, significant economic improvement, as well as Kremlin action to neutralise the influence of the so-called "oligarchs". Against this background, Tuchkov embodies and parodies the attitude of the people toward politics and various actors on the political scene, like the president, the government and the *Duma*, as well as characterising "oligarchs", bankers, business-people, and clergy, many of whom are portrayed as tricksters, simpletons, and fools, and all of whom have internalised the given social structures.

2. Theoretical framework

Tuchkov's *And he earned many dollars...* represents a convergence of different literary strategies: a number of literary forms and critical concepts converge and reinforce the satire of contemporary, post-Soviet Russian society. These literary forms and concepts encompass the following: intertextuality and pastiche; the folkloristic genres of the fable and the fairy-tale; semantic devices such as hyperbole, irony, humour, and satire⁶. The present discussion will focus on the intertextual dimension relative to the genres of the fable and the fairy-tale.

Intertextuality, defined by Julia Kristeva as a “[...] mosaic of citations, as [...] absorption and transformation of another text [...]” (Kristeva 348), is a key characteristic of Vladimir Tuchkov's writings; intertextuality in Tuchkov's works materialises as the direct or indirect referencing and employment of already existing literary texts, heroes, plots, and styles. Often, Tuchkov's works also exhibit protagonists who are more “types” of people than truly realistic individuals, something we will recognise in our later text-based analysis. One of the forms, which Tuchkov's intertextuality often takes, is that of pastiche, which Frederic Jameson suggested viewing as being:

like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic (Jameson 167) (emphasis in original).

The Russian literary theorist Iurii Tynianov, who, like Bakhtin, used the term “stylisation” for what Western scholars seemingly prefer to call “pastiche”, argued, in his discussion of the parody of various aspects of Gogol's writing in Dostoevsky's oeuvre, that, in fact, stylisation and parody, though distinct phenomena, are closely related. Parody involves a recognisable contrary, and often unnecessary relationship between its subject and its object. Tynianov further defined a differentiation that is parallel to that between parody and stylisation: *parodiinost'* and *parodichnost'*. The former describes an intention to consciously engage with

⁶ Owing to the specific focus of the present discussion, the last three categories of humour, irony, and satire are not introduced theoretically, even though they offer insight into Tuchkov's works. Relevant approaches, for example concerning satire, irony, and “relief” and “superiority” theories of humour may be found in: Düring, Naumann, Wilpert; Hutcheon 47–53, 156–158; Graham; Ostrower 25–41; Berger 45–64; Bergson 93; Hill 197–198; Milne; Davies 176, Purdie 126; Lewis; Critchley 9–12, 61–62; Esslin 429. For a discussion of satire and irony specifically in contemporary Russian literature, see Timina 49–60.

another text, character or style, whereas the latter lacks such a semantic engagement (Tynianov 9, 22, 47; cf. Porter 22).

Even though Tuchkov's pastiche appears to be parodic towards the Russian classics⁷, the present discussion will suggest that this only holds true at the surface level, and that Jameson's definition of pastiche as being different from literary parody in its semantic intention, and Tynianov's concept of *parodiinost'* as a conscious semantic engagement with a reference text may be applicable to Tuchkov's fiction, too. What makes Tuchkov's pastiches and intertextuality so remarkable is their multidimensional character. They operate at various levels: at that of pastiche of a particular literary work, that of pastiche of the particular style of specific writers, and that of specific genres. This discussion will engage more specifically with parody of the Aesopian genre further below. In addition, they are recognisable at the level of numerous direct and indirect references and allusions to Russian and world literature, such as the Bible, for example.

The second set of terms to be introduced consists of the folkloristic and Aesopian genres of the fairy-tale and fable, since these feature prominently in the stories by Tuchkov to be analysed later. It has been suggested that Russian popular culture, both before and during the Soviet period, has been more inclined to favour oral traditions than the written word. Seth Graham, in his discussion of what he calls Russian "jokelore", argues that jokes (*anekdoty*) as folkloristic forms of expression resonate more strongly within Russian culture than critical or dissident novels, for example (Graham). The French philosopher Jean-François Lyotard suggested that "myths serve to legitimise institutions, social and political practices, legislation, ethics, ways of thinking" (Lyotard 49). Given that folklore can be myth-bearing itself, where myth is understood as embodying a grand narrative of origins and legitimacy, for example of society and its power structures, then folklore is equally – or perhaps even particularly – well suited to engage critically with myth (cf. Kuprina 96–97, 137–153, 221–226). This is something that certain Soviet jokes did with official political mythology, a function that Graham calls "meta-mythological" (Graham 43)⁸. Tuchkov's short prose can be profitably viewed in the light of such "meta-mythological" appropriation of well-known folkloristic material. The writer utilises folkloristic themes and genres, whose primary purpose may be to explain a given society and its origins and possibly lend legitimacy to its power structure, in order to project criticism of Russian society.

⁷ For a discussion of Russian postmodernist intertextuality and pastiche, see Timina 86–104; for discussions of intertextuality in Russian literature more generally, see, for example, Kibal'nik 2013 and 2015; Fokin 2013.

⁸ Cf. Cope's discussion of allegory as domesticating ancient myth (Cope 93–98).

The two main folkloristic genres employed by Tuchkov in *And he earned many dollars...* are those of the fable and the fairy-tale⁹. According to the Soviet literary scholar Lidiya Vindt, a fable is characterized by “semantic bi-planarity”, that is by the existence of a symbolic meaning in addition to the narrative itself; by animate and inanimate objects, which serve as “symbols of human relationships”; “peculiarities of plot structure”, such as a “comparison, a parallel, an antithesis” (Vindt 89–90). Indeed, Tuchkov’s short narrative pieces are organised along such lines of classical fable plot structure from an original situation leading to a specific action and reaction, all eventually culminating in a result. They historicise and alienate contemporary society by creating quasi-historical and quasi-fantastical realms, and at other times placing the drama in the animal kingdom. Often the narratives confront the human world with anthropomorphised animals. The dramatised actions of Tuchkov’s stories are predominantly comedic. Given that these works are contemporary to his Russian reader, their *tertium comparationis* and *Sitz im Leben*¹⁰ will be obvious to their Russian readers, but might require greater hermeneutical efforts from future generations¹¹. Of course, Russian literature has its own prominent fable tradition, with its peak in the eighteenth-century, and represented by writers such as most famously Ivan Krylov, but also Count Antiokh Kantemir, Aleksandr Sumarokov, Vasilii Maikov, Iakov Kniazhnin, among others. The genre, whose development in the nineteenth century will be returned to below, resurged in the early twentieth century and during Soviet times, represented by writers such as Vladimir Maiakovskii, Maksim Gor’kii and Dem’ian Bednii. Their works have been described as didactic “literary Populism [sic]” in the pursuit of socialist realism (Wilhelm 176). Wilhelm writes that the “agitational fabulation of the late nineteenth and early twentieth centuries helped bring this social substratum to power”, “on whose behalf the fables in the Tolstoian subtradition had been composed” (Wilhelm 211). Vindt had written in 1926 that the new Soviet fable, which expressed “sympathy with those rebelling”, was “unusual” because the genre “mov[es] along the traditional outlines of punishment for the malcontent and the apotheosis of humility” (Vindt 105). The “mythic” dimension of Soviet life under Stalin in the 1930s–40s and the following two decades likewise proved particularly fruitful for the genre (Wilhelm 226–236). In general terms, traditional Russian fables are characterised by their humour, the comic, exaggeration, vulgar language, stylised *skaz* narration, periphrasis, rhyme, and their satirical qualities¹².

⁹ For a discussion of genre-specific intertextuality in Russian and Ukrainian fairy-tales, see Kuprina 229–330.

¹⁰ “Setting in life”, the alleged original context and function of a text.

¹¹ See Payrhuber for a more thorough theoretical discussion of the genre of the fable, in particular in German literature.

¹² For more on the Russian fable, see, for example, Immendörfer.

As will become evident in both the theoretical and text-based discussion further below, Tuchkov's stories likewise exhibit a number of these characteristics. What Wilhelm wrote in 1994 seems to have materialised in his prose fiction as well:

[Russian fables] employ intriguing animal imagery and Aesopian techniques to advance their perspectives on Russian experience both past and present. It may be hoped that the flexible fabular mode will prove an equally fertile resource in the interpretation of the disintegrated Soviet state's uncertain future (Wilhelm 236).

The fairy-tale in the present context is best approached as being a "freely invented, short folkloristic, entertaining prose narrative of fantastic, miraculous events and situations without temporal and spatial limitations" (von Wilpert 547), a genre which allegorically and satirically engages with present social reality. Bengt Hohlbeck has suggested viewing fairy-tales as "symbolic answers to real problems" and as "collective day-dreams, which relate to reality" in traditional societies (Bausinger 1244–1251). The Russian fairy-tale likewise has its own distinguished tradition which cannot be reviewed fully in the present context¹³; it may be stated in parallel with the fabular genre, however, that the Russian fairy-tale, for example in Soviet times, likewise lent itself both to the ideological promotion of social cohesion (Balina, Goscilo, and Lipovetsky 105–121) as well as to criticism thereof (Balina, Goscilo, and Lipovetsky 233–250). Mark Lipovetsky argues that because Soviet fairy-tales "connect[ed] the Soviet ideological utopia with the collective unconscious" and even though they served to "feed and support totalitarian ideology" as well as to "simplify the catastrophic and confused reality of the Soviet epoch", they were also able to develop a satirical trajectory (Balina, Goscilo, and Lipovetsky 233–234). In 2005, Lipovetsky stated about early post-Soviet literature that the:

fairy-tale paradigm proved its ability to modify its "face" according to changes in the cultural and historical situation. In the 1990s that paradigm survived by giving up its anti-totalitarian powers. These were not amputated, but retreated into the deep layers of "genre memory" in order to surface when needed (Balina, Goscilo, and Lipovetsky 248).

Given that folklore in traditional societies can fulfil the anthropological and mythological function of explaining social reality and society's origins, Tuchkov's conscious borrowing of such genres and of their "anti-totalitarian powers", to apply Lipovetsky's terminology to Tuchkov's folkloristic narratives, may indeed be "meta-mythological". Tuchkov's fictions may not only be viewed as criticism

¹³ For an introduction to Russian fairy-tales in different literary periods, see, for example, Balina, Goscilo, and Lipovetsky; see also Miller, Williams and Williams for a discussion of folklore and fables in the Soviet Union.

of present Russian society, but perhaps more profoundly of certain continuous cultural characteristics, which give preference to traditional social structures and paternalistic ways of explaining and legitimizing society's dominant narrative. The two literary genres of the fable and the fairy-tale have continuously proven their creative productivity in accompanying developments in Russian society and in engaging with them in different, sometimes ambivalent ways.

Having introduced the concepts of pastiche, parody, and intertextuality as well as the literary genres in question, it may be productive to examine the interrelationship between both categories: the parody of folkloristic literature. Wilhelm, in her study of the fable in modern Russian literature, describes the emergence of fabular parody as a "typical and revealing phenomenon" (Wilhelm 134) in the age of realism; she views this phenomenon as "indirect evidence of fabular canonization" (Wilhelm 135). In other words, genre parody, which was already present in Krylov's fables but flourished later in the realist age, proved the existence of the fable as recognised genre. Given that the fable is "structured around obvious incongruities", it invites parody; both the fable and parody "demand that the reader perceive their dual design for complete understanding" and are therefore "forms of defamiliarization" (Wilhelm 135). Wilhelm suggests that, in addition to such structural closeness in their semantic challenges to the reader, nineteenth-century parody served the genre's evolution. She describes fabular parody as part of a "dialectical literary struggle", which "criticizes through creation": "The parodistic text is in a sense a parasite, but a potentially beneficent one. So intense is its focus upon form that parody may emerge as a sort of practical critical activity" (Wilhelm 136). Fabular parody of the time of realism may also have had a self-conscious and "metalinguistic" dimension in that it challenged the prevalent notion of art as imitating life (Wilhelm 136). At the same time, Wilhelm argues of the fables of Ivan Barkov (1732–1768) that parody may also be a "form of tribute to the original model: imitation, even with a vengeance, may in truth be the sincerest form of flattery" (Wilhelm 137). The present discussion follows a somewhat parallel argument: Tuchkov's parody of Tolstoi's fables may be appreciative in artistic motivation and continuous in moral intention and social concern, applying a time-proven literary paradigm to post-Soviet social reality. Having said that, Tuchkov's parody of such genre clichés may surely also have a heightened self-conscious interest, of course, and may even manifest parody of Russian literature's concern with social reality.

In the introductory section of his work, Tuchkov identifies himself as a *raznochinets*. Since the time of Catherine II, Russian imperial society had been marked by a mismatch between social status and social function, resulting from the absence of genuine civil society. Many people who had enjoyed education no longer fitted into their original social category and had no easy access to any other. Such

intellectuals of “sundry rank” were called *raznochintsy*. The officially non-existent class of *raznochintsy* later became a breeding ground for the radical intelligentsia with their particular desire to learn from the “simple” people and to bring culture and education to them, in their turn. With their general desire to see improvements in social conditions, such *raznochintsy*, therefore, adopted a critical attitude towards the regime (Hosking 263–264). Tuchkov thereby identifies himself with this historical category of people encompassing presumably their general ideas, and their status as standing outside of – and at a critical distance from – society. He laments the fact that in the Russia of his days “this very society has moved against the time”¹⁴, suggesting that Russian society has regressed rather than progressed.

Tuchkov's satirical presentation of the social defects of his time alienates the real world by clothing the society he criticises in an allegorical, Aesopian “cloak”; or by displacing it to an archaic time; or by exaggerating and comically exposing its characteristics, thereby offering the reader distance from his own society; in fact, these differing strategies may coexist and reinforce each other in a given text. Such alienation occurs both at the “formal” level of the texts themselves and at that of implied authorial intention, as will become clearer in the course of the discussion below.

3. Social satire

Having introduced the central thematic concerns of these cycles, and before moving on to a discussion of why folkloristic genres may be used productively for social criticism, we may first turn to an appreciation of the fairy-tale as object of literary pastiche in Tuchkov's work. A specific work by Tolstoi, which is parodied by Tuchkov, or rather used as a template for parodying Russian political centralism, is Tolstoi's *Three bears (fairy-tale)* [*Tri medvedia (Skazka), Novye azbuki*] (Tolstoj 1982: 7–8), a version of a popular Russian fairy-tale, which in English is known as *Goldilocks and the three bears*, also published in 1834 by a near-contemporary of Tolstoi, the English poet Robert Southey (Southey, electronic source). Tuchkov's narrative *The little girl and the tri-une being (fairy-tale)* [*Devochka i triedinoe sushchestvo (Skazka)*] (61–62) concerns a little girl who gets lost when picking berries. She comes across a villa, which she believes to be the home of the personified “Kremlin Administration”, the “One Party” and “Personally Comrade President”. She walks in and finds three differently sized bowls, chairs, and beds. She tries to figure out their internal hierarchy, to which

¹⁴ “[...] eto samoe obshchestvo dvinulos' vspiat' [vremen]” (Tučkov 2005: 8).

of the three inhabitants the largest, the medium-sized, and the smallest of these items belong. After having tried the porridge, she lies down in one of the beds and falls asleep. She dreams of the “tri-une being”, that is the President, the Kremlin administration, and the One Party, returning home, seeing, waking and caressing her, before giving her a lift back home in a Mercedes. However, when she is woken up, it is by none other than the bear family itself consisting of the three bears from Tolstoi’s tale, Mikhail Ivanovich, Nastasia Petrovna and little Mishutka by name. Unlike in Tolstoi’s fairy-tale, however, the bears, who in a comic way have become “trans-world”¹⁵ characters, do not try to catch and eat the unnamed girl, who pleads with them for mercy. The bears calm her down, and burst into laughter when she informs them that she had dreamt that she had walked into the house of the country’s ruler(s): “don’t be afraid of the rulers, stupid girl. You have really scared us!”¹⁶. Then they feed her, ring her grandparents, lay her down to sleep, and in the next morning accompany her to the tramway station. The humour of the story obviously derives from the reader’s familiarity with the plot and surprise experienced at seeing how Tuchkov modifies the latter by substituting three political institutions for the bears, which even so proves to be a mistaken conclusion, since the fairy-tale bears do indeed turn out to be the owners of the villa. Another implicit satirical element is yet again the people’s childlike adoration of the ruling “troika” of Kremlin, Party, and President. In this “fairy-tale” the main semantic structure is that of incongruity, both of the reader’s and of the little girl’s expectations concerning the identity and behaviour of the three bears. At another level, the interchangeable identity of the bears and Russia’s leaders may verify Vladimir Propp’s structural analysis of the Russian *skazka* to the effect that what is of importance in a fairy-tale is its plot and not its characters or their motives, which may all be interchangeable (Propp 27; Ricklefs 1249).

Another intertextual reference point in Tuchkov’s *New Russian fairy-tales* is the Bible, among others. The fable-cum-parable [*An incident on the water (true story)*] [*Sluchai na vode (Byl’)*, 2004] concerns foolishness, envy, and greed. When a businessman sees and hears an advertising agent, with whom he is acquainted, drowning in the Moskva river, he does not offer any assistance for fear of losing his own life. Instead, he cries out for help himself. A peasant comes along on his mare, purchases a life belt from the businessman and throws it into the river. The advertiser drowns nonetheless, and the peasant is only stopped from pushing the businessman into the river by his mare, who speaks to him, telling him it wants to leave Moscow soon, since it already has to “puke”

¹⁵ Brian McHale defines “trans-world identities” as fictional characters who move from one fictional world into another, viewing this as a postmodern device (35–36).

¹⁶ “vlasti ne boish’sia, glupaia devochka, a nas ispugalas’!” (Tučkov 2005: 62).

because of these “he-goats”¹⁷. This story may remind the reader both of a narrative from the Hebrew Bible and of a parable from the New Testament. In Numbers 22, the prophet Balaam is commissioned by the elders of Midian and Moab to curse the Israelites as they pass by their territory. On the journey, Balaam’s means of transport, his ass, sees an angel three times, invisible to Balaam, and comes to a halt. When Balaam beats the ass for presumed disobedience, it starts to speak and complains about how unjustly he is being treated by his master. This is followed by the angel revealing himself to Balaam and commanding him to bless Israel. The second biblical reference is to the parable of the good Samaritan (Luke 10): a man who has been robbed is not being helped by two members of his own clergy, who were in a position to offer help. But a Samaritan, a disdained outsider in Jewish society, who theoretically could have been expected not to care, was willing to apply his own oil and wine on him and to bring him to safety at an inn.

In Tuchkov’s story, elements from these two scenes seem to have been combined, again commenting on – and ridiculing – what the implied author views as social reality: *tovarishchi*, comrades or, more precisely, people from the business class, do not help each other, but are interested only in making profit, even if that facilitates a fellow-businessman’s death, given that the businessman sells the life belt to the peasant instead of throwing it in himself. It takes someone from outside their own circle, indeed from another time and society, namely a peasant, to make an effort to save the drowning man, even sacrificing parts of his presumably small wages. Moreover, it is an animal who is charged with braying out the truth about human beings and specifically businessmen: stupidity is reversed. It is the (business-)man who is stupid and acts like an ass (or he-goat), while the ass (or mare in this case) is imbued with common sense, calling the business-people “kozly” (“goats”) in her turn. This notion of animals braying out truths about human society is also a central element in the genre of the fable.

Above and beyond the rather explicit Biblical references, Tuchkov also quotes a line from a poem written by Leonid Martynov (1905–1981), *Secret friend (Tainyi drug, 1971)*¹⁸: “And he threw a life belt towards the drowning man” (“I kinul tonushchemu spasatel’nyi krug”). Martynov’s poem has a serious subject. At first glance it is about a friend who has saved the lyrical “I” from drowning, but did so from a distance, without getting personally involved, to the lyrical “I”’s emotional discomfiture. The life belt provides a link between Martynov’s poem and

¹⁷ “Poedem, govorit kobyłka, iz etoi moskvy [sic!] poskorei, a to menia ot etikh kozlov uzhe blevat’ tianet” (Tučkov 2005: 14).

¹⁸ “Ty, moi drug, / Na odnoi iz bushuiushchikh rek, / Mne, tonuvshemu brosil spasatel’nyi krug, / Chtoby vybralsia ia na spasitel’nyi breg, / Odinok, nikogo ne uvidev vokrug / Potomu, chto moikh blagodarstvennykh ruk / Postesniatsia, nelaskovyti ty chelovek!” (Borowsky, Müller 544).

Tuchkov's story. By facing the reader with the hyperbolically related (un-)social etiquette of the business class and by calling members of the latter 'kozly', while at the same time indirectly calling to mind a poem, which deals with serious questions concerning the nature of friendship, Tuchkov reinforces the comical elements in his story, whereas at the surface level it may appear as a parody of Martynov's serious subject-matter.

4. Folklore and satire

By virtue of copying Tolstoi's use of the Aesopian genre, which by definition is didactic and at times critical and satirical in nature, Tuchkov engages with post-Soviet society in a pedagogical, but also entertaining way. He claims that the purpose of his stories is to educate Russians in the matter of making money (the 1992 cycle), fighting for social order and justice (in the 1998 cycle), and struggling against retrogressive socio-political developments (the 2004 stories); his pieces are indeed critical of social and political realities. As subtitles to his stories, Tuchkov uses a set of genre-specifications largely similar to those of Tolstoi (e.g. "Legend", "Allegory", "Pure Truth", "Joke", "Prescription", "Discussion")¹⁹, and he organises these stories along the lines of a classic fable plotline (i.e. situation – action – reaction – result), which we will return to. This enables him both to historicise and to de-familiarise contemporary society by creating archaic, quasi-historical, and quasi-fantastical realms. The quasi-mythological or archaic nature of the narrative world of his stories is achieved by the simplification of complex contemporary social structures. Tuchkov creates representative types or "myths" of a group or collective of specific social actors: "the people", "the individual", "businessman", "banker", "oligarchs", "reformer", "members of parliament"²⁰ and so on. Skoropanova defines Tuchkov's characters as "simulacra" of Tolstoi's characters, which are "transferred into a commercialised Russia" and "equipped with contemporary psychology and language"²¹. This, in conjunction with Tuchkov's use of old-fashioned, anachronistic or inappropriate language, such as that of "peasant", "Rus'", "Kremlin sage"²², and substandard language, enables him to evoke the sense of historical and spatial remoteness of a fairy-tale kingdom in

¹⁹ "Basnia", "Allegoriia", "Chistaia pravda", "Retsept", "Shutka", "Rassuzhdeniie" (Tučkov 2005).

²⁰ "narod", "individuum", "biznesmen", "bankir", "oligarkhi", "reformator", "deputyaty" (Tučkov 2005).

²¹ "Personazhi ego knigi – simuliakry: geroi L. Tolstogo, perenosimye v situatsiiu kommertsializiruiushcheisia Rossii kontsa XX v., nadeliaemye sovremennoi psikhologii i iazykom" (Skoropanova 20).

²² "muzhik", "Rus'", "kremlevskii mudrets" (Tučkov 2005).

some pre-enlightened, quasi-absolutist age that is often associated with the genres of fairy-tale, fable, and saga. This historical relocation, created both by the use of Tolstói's generic formulations and by stylising the characters, is ironically confirmed by Tuchkov himself, who says of his *Russian books for reading*: "There arose problems of age identification [...] The readers of the *Russian books for reading* are astonished when they learn that their author is still alive..."²³. Thus, Tuchkov creates a diachronic combination, both linguistically and conceptually, of the past and the present, a historicised, remote literary realm, in which hyperbolised post-Soviet and historical social structures and actants bridge the gap of time and space in order to converge fictionally²⁴. What the Danish scholar Ingunn Lunde suggested a propos of the diachronic dimension in Vladimir Sorokin's oeuvre may also be applicable to certain works of Tuchkov: a "juxtaposition of historically embedded linguistic features that go far beyond the realm of single words" (Lunde 298), a combination of certain words, quotations, styles, linguistic and poetic features, which "create perceptions and representations of time, memory and history that spur the reader to reflect on these issues in ethical and political terms" (Lunde 300–301). Thereby, Lunde expresses an idea about Sorokin that is very similar to a feature which Mark Lipovetsky had suggested in relation to Tuchkov: that his works emphasize "the unity of Russian cultural dynamics despite all historical ruptures between the prerevolutionary, Soviet, and post-Soviet periods" (Lipovetsky 71).

Another politically and socially significant issue taken up by Tuchkov is that of the relationship between the collective and the individual. In reasoning which seems to echo the illogical assertion of D-503, the narrator of Evgenii Zamiatin's novel *We (My, 1920)*, that the ton (i.e. the One State) is of greater weight than the totality of grams (the individual citizens), which constitute it:

So, take some scales and put on one side a gram, on the other a ton; on one side "I" and on the other "We," One State. It's clear, isn't it? – to assert that "I" has certain "rights" with respect to the State is exactly the same as asserting that a gram weighs the same as a ton. That explains the way things are divided up: To the ton go the rights, to the gram the duties. And the natural path from nullity to greatness is this: Forget that you're a gram and feel yourself a millionth part of a ton (Zamiatin 111).

Tuchkov's 2004 story, *How are people different from the people (Discussion) [Chem liudi otlichaiutsia ot naroda (Rassuzhdenie)]* concludes that, while individuals cause nothing but problems for the state, the people as a collective entity

²³ "Voznikli problemy s vozrastnoi identifikatsiei. [...] Chitateli «Russkikh knig dlia chteniia» izumliaiutsia, kogda uznaiut, chto ikh avtor vse eshche zhiv..." (Tučkov 2003: 278).

²⁴ Cf. Kuprina's discussion of the relationship between mythical and historical time and space in Russian and Ukrainian fairy-tales, 224–225.

is essential for the state's existence. According to the argument presented, this especially applies in times of a terrorist threat (which is likely to be an implicit reference to the Kremlin's policy *vis-à-vis* Chechnya in the 1990s): only the people united as a whole are capable of eliminating terrorism, irrespective of the fact that it may also be innocent individual human beings who have to pay the price for such elimination.

Such seemingly irreconcilable competition between the individual's value and that of the collective is further expounded in the story *Unity and the struggle of opposites (Fable)* (*Edinstvo i bor'ba protivopolozhnostei (Basnia)*, 2004). In an attempt to bring down the President, two opposition leaders possessed of opposed political convictions cannot agree as to whether it would be better to send the people as collective or as individuals into the ring with the President, and so they do both simultaneously. As a result, the people and the individuals set about fighting each other when they meet, competing and completely forgetting about their fight with the President. This is commented upon by one laughing "chief Kremlin sage"²⁵ with the words: "Unity and the struggle of opposites, indeed! The consensus is in the butt!"²⁶. The situation portrayed leads to the impossible conclusion that the only "place" where unity exists is disunity, to the point even of schizophrenia, the term being used in a figurative sense: the mass of individuals and the people are one and the same, and cannot therefore engage in physically fighting one another, only oneself. Tuchkov symbolically refers to opposing traditions of thought and of social construction (individualism versus collectivism) rather than to actual people, and is thereby possibly criticising or even ridiculing Russian history and the history of Russian thought. Another theme of this story is that of malleability. Both individuals and the people as a collective are easily manipulated by the Kremlin and other politicians in a way which calls to mind the last line of Aleksandr Pushkin's *Boris Godunov*: "The people are silent"²⁷. Another implication is that the parliamentary opposition is too divided and too much at odds internally for it to be a functioning political force able to confront the executive branch of power.

The subject of the people's malleability is expanded in the first story of the collection, *The people and the vertical (True story)* [*Narod i vertikal (Byl')*], which depicts the President (most likely referring to President Vladimir Putin) as building a "vertical". The reader would expect this to refer to an abstract line of vertical (that is, authoritarian) state power, but the "vertical" in question turns out to be a physical, tangible construction right in the centre of *Rus'* (which is com-

²⁵ "glavnyi kremlevskii mudrets" (Tučkov 2005: 25).

²⁶ "Edinstvo i bor'ba protivopolozhnostei, odnako! Konsensus v sraku!" (Tučkov 2005: 25).

²⁷ "Narod bezmolvstvuet" (Pushkin 98).

pared to a wasp's nest), built with the best materials imported from Germany. The people are in awe of the new construction, especially since there has been no such thing under the preceding president (most likely referring to Boris Yeltsin). This, along with the fact that the people continue to be allowed to drink vodka and beer, is sufficient cause for the people to thank "the Kremlin Administration, the One Party, and personally comrade President for not prohibiting vodka and beer"²⁸, an obvious humorous reference to Mikhail Gorbachev's failed anti-alcoholism policy of the mid-1980s.

In Tuchkov's *Russian books for reading*, the theme of childlike adoration of the ruler is complemented by a number of stories like *How to raise the economy (Meditation)* [*Kak nado podnimat' ekonomiku (Razdum'e)*], *How to fight corruption (Meditation)* [*Kak nado borot'sia s korruptsiei (Razdum'e)*] (both 2004) and *Which laws are adopted in the Duma (True story)* [*Kakie zakony prinimaiut v Dume (Byl')*], 1998] that play on the traditional myth of the good ruler surrounded by bad advisors. In these miniatures, the President, seemingly concerned with the fate and well-being of the people, the economy and the country at large, orders the government and parliament to change their behaviour, policy and laws, all to no avail. Those ministers who have been charged by the President (apparently Putin) with fighting corruption at the highest level end up thrashing each other on the Kremlin's roof. Having been ordered to raise the level of the country's economy, they discuss the import of cranes from Germany or the use of Viagra in order to accomplish this task. The humour in these two instances depends on the fact that the ministers are simpletons unable to distinguish between the plain and the metaphorical meanings of words. They hear the phrases "fight corruption" and "raise the economy" [emphases added – N.D.] and end up trying to do so physically, with no effect whatsoever on the social phenomena in question. The above examples from Tuchkov's stories are a "literalisation" of a metaphors, a literary device, which is also extremely prominent in the works of Vladimir Sorokin²⁹. As already mentioned, Linda Hutcheon has suggested that "literalisation", e.g. the syntagmatic enactment of a figure of speech, can, like exaggeration, have a structurally ironic function as well as a meta-ironic one (Hutcheon 156–158).

The portrayal of government ministers fighting each other on the roof of the Kremlin when charged to fight corruption is, of course, a hilarious means by which to present these fictional ministers as being in themselves the very embodiment and cause of corruption. The implied moral seems to be that, if one wants

²⁸ "I vozblagodaril narod Kremlevskuiu Administratsiiu, Edinuiu Partiiu i lichno tovarishcha Prezidenta za to, chto vodku i pivo ne zapretili" (Tučkov 2005: 11).

²⁹ On Sorokin's use of the "literalisation" of metaphors, consult Sokolov 24–26 and Engel 53–66, for example.

to fight corruption, then one has to fight the government. Moreover, the President himself does not seem to notice the fact that the corruption which he orders his government to fight is itself inextricably linked with the government. He appears preponderant amongst the fools and does not notice that he has himself become the victim of fraud. One of his ministers has had the brilliant idea of falsifying statistics (a word he cannot even spell properly), an idea which is immediately adopted by the council of ministers and leads to the best imaginable result. When the President watches the news on TV before going to bed, he sees that his country's economy is reported as being in good shape, as a result of which he is able to sleep soundly. Additionally, members of the political establishment enrich themselves at the expense of the nation by bribing each other, while the people lack the means to offer bribes and thereby influence the making of laws. The President, this time presumably President Yeltsin, despairs after being refused his request to put an end to bribery, and resorts to alcohol in his helplessness. Skoropanova writes that "[i]f in the children's world of Tolstoi deception, baseness and ingratitude are punished, then the business world vividly described by V. Tuchkov abrogates morality and moral judgement, disfiguring man from childhood"³⁰.

Tuchkov's stories are profoundly intertextual; they often are pastiches of Tolstoi's educational stories and fairy-tales. They fictionally alienate society and relocate it in a time and space where Russia's cultural past and present meet: Tuchkov's use of such fairy-tale and fable language, motifs, and narrative conventions create a narrative world which hyperbolically, yet clearly recognisably, relate to the historically real post-Soviet experience of ordinary people. This narrative world is located in what may be termed an almost "pre-historical" age, which is an important device used by Tuchkov for the creation of satirical alienation. To be more precise, Tuchkov creates ahistorical, anachronistic, even diachronistic mythological and archaic narrative spaces, combining social features of our own days with those of pre-Enlightenment or even pre-historical times, thereby foregrounding certain cultural continuities. Moreover, in so doing, he makes use of, and responds to, the deeply ingrained Russian cultural preference for folkloristic traditions. Tuchkov's "mimetic desire" (Girard), to appropriate René Girard's anthropological notion to our literary context, is clearly of an Aesopian, allegorical nature: his works hyperbolically "misrepresent" reality to emphasise specific characteristics of reality. They comically exaggerate its characteristics. They surprise both the fictional characters and the readers. They let "social insiders", be it businessmen, government ministers, deputies, and the people, enact the social

³⁰ "Esli vo tolstovskom detskom mire obman, podlost', neblagodarnost' nakazyvaiutsia, to mir biznesa, zhivopisuemyi V. Tuchkovym, npravstvennost' i npravstvennyi sud otmeniaet, uroduia cheloveka s detstva" (Skoropanova 21).

script which they have internalised. At the same time, they let “outsiders”, such as a “dumb beast of burden”, brawl out the truth about society, as the epigraph to our article indicates. They let the reader laugh at all of this. The elements that define the special character of this collection of miniature stories, be they intertextuality, pastiche and *parodiinost'*; the fairy-tale and the fable; humour, irony, and satire, all have one structural dimension in common, above and beyond the shared goal of social criticism: that of alienation.

Intertextuality, the employment of pastiche of well-known works of literature, serves to provide a semantic engagement with these original works; these elements draw conscious attention to the process of inviting the reader to think about why the author has chosen a given text as semantic and formal “template”. In the case of pastiches of fables and fairy-tales, the readers' conscious attention is drawn for at least two reasons. Firstly, these classical texts are well-known to them and resonate with them. Secondly, as outlined above, these folkloristic genres have a socially relevant tradition and proclivity for representing, reinforcing or questioning dominant cultural and political mythologies. Likewise, humour, satire, and irony, each on their own but analogous terms, present incongruities, exaggerate, and express semantic opposition. The overall structural effect of what one might call Tuchkov's “super-mimetic” strategy is to surprise the reader in his expectations of narrative form and development: it is to “alienate” or “de-familiarise” his experience of reality. The Russian Formalist scholar Viktor Shklovskii wrote of the notion of *ostranenie* that its purpose was to “make us feel things, to make the stone, *stony*. [...] to increase the difficulty and duration of perception” (Shklovskii cited by Lodge 9, emphasis in original). It appears that such “making the stone more stony” and thereby increasing the process of perception is precisely the very literary and semantic strategy that underlies Tuchkov's *New Russian fairy-tales*.

Conclusions

At first sight, Tuchkov's relationship with the literary tradition seems to be a superficial, playful and contumelious one; indeed, his pastiche of Tolstoi's original *Russian books for reading* has a comical character, operating through the transposition of Tolstoi's language and themes into a historically alien context, thereby creating incongruity between the narrative world of Tolstoi and that of Tuchkov. Nevertheless, the semantic intention in these cycles, as shown above, does not seem to oppose that in Tolstoi's work of the same name. On the contrary, even though Tuchkov's hyperbolic fables are humour-filled and light-footed, where many of Tolstoi's are more obviously didactic, the implicit social criticism

in Tuchkov's *Russian books for reading* is ultimately rooted in a similar moral concern for society. What the adaptation of Tolstoi's work by Tuchkov presupposes is an appreciative engagement with Tolstoi's works, an open acknowledgement of their being a central source of creative inspiration and of critical importance to the world in which the author lives, rather than, as the Russian literary scholar Timina bemoans, "a playing with the shards, the glass splinters of earlier culture"³¹. Rather, Tuchkov's creativity appears to be strongly influenced by the desire to draw on, and relate to, the accumulated treasures of Russian literature. Tuchkov's narratives, ultimately reflecting the realities of post-Soviet Russia, incarnate a pervasive confusion of values: "in co-authorship with L. Tolstoi, V. Tuchkov ridicules the «New Russian» philosophy, morality, and practice, abrogating morality and transforming people into characters of anecdotes"³². Tuchkov's engagement with the classics, however parodic it may seem, may best be approached as affirming the continuing validity of the Russian notion of the writer as performing a task that is both critical of and for society. Likewise, his Aesopian appropriation testifies to the genre's adaptability as well as to its dialectical dynamics and continuous relevance for Russian culture and literature even in post-Soviet times.

References

- Amplified Bible, Classic edition* (AMPC). The Lockman Foundation, 1954, 1958, 1962, 1964, 1965, 1987.
- Anderson, Perry. *The Origins of postmodernity*. London–New York, Verso, 1998.
- Balina, Marina, Helena Gosciolo, Mark Lipovetsky, eds. *Politicizing magic: An anthology of Russian and Soviet fairy tales*. Evanston (IL), Northwestern University Press, 2005.
- Bausinger, Herman. "Märchen". *Das Fischer Lexikon Literatur*. III. Ed. Ulfert Ricklefs. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1997, p. 1244–1251.
- Berger, Peter L. *Redeeming laughter: The comic dimension of human experience*. Berlin–New York, De Gruyter, 1997.
- Bergson, Henri. *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. Rockville, Arc Manor, 2008.
- Bogdanova, Ol'ga. *Postmodernizm v kontekste sovremennoj russkoj literatury (60–90-e gody XX veka – načalo XXI veka)*. Sankt-Peterburg, Filfak SPbGU, 2004.
- Borowsky, Kay, Ludolf Müller, eds. *Russische Lyrik: Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Russisch/Deutsch)*. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1998.

³¹ "Igra cherepkami, oskolkami prezhnei kul'tury prodolzhaetsia, no ona ne budet bezkonechnoi: pauza in antrakt vechno dlit'sia ne mogut" (Timina 104).

³² "V «soavtorstve» s L. Tolstym V. Tuchkov vysmeivaet «novorussskuiu» filosofiiu, moral' i praktiku, otmeniaiuushchuiu npravstvennost', prevrashchaiushchuiu liudei v personezhei anekdotov" (Skoropanova 22).

- Clark, Katerina, Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge (MA)–London, Harvard University Press, 1984.
- Cope, Laurence. *Myth*. 2nd ed. London–New York, Routledge, 2009.
- Critchley, Simon. *On humour: Thinking in action*. London–New York, Routledge, 2002.
- Davies, Christie. *Jokes and their relation to society*. Berlin–New York, De Gruyter, 1998.
- Dreyer, Nicolas. *Literature redeemed: "Neo-Modernism" in the works of the post-Soviet Russian writers Vladimir Sorokin, Vladimir Tuchkov, and Aleksandr Khurgin*. Cologne, Böhlau Verlag, 2020.
- Düring, Michael, Kristina Naumann, Rebekka Wilpert, eds. *Russische Satire: Strategien kritischer Auseinandersetzung in Vergangenheit und Gegenwart*. Schriften des Zentrums für Osteuropastudien (ZOS) der Universität Kiel, 7. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016.
- Engel, Christine. "Sorokin im Kontext der russischen Postmoderne: Probleme der Wirklichkeitskonstruktion". *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 43, 1997, p. 53–66.
- Emerson, Caryl. "Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How distance serves an aesthetic of arousal differently from an aesthetics based on pain)". *Poetics Today*, 26, 2005, p. 637–664.
- Epstein, Mikhail N. *After the future: The paradoxes of postmodernism and contemporary culture*. Transl. by Anesa Miller-Pogacar. Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.
- Epstein, Mikhail N., Alexander A. Genis, Slobodanka M. Vladiv-Glover, eds. *Russian postmodernism: New perspectives on post-Soviet culture*. New York–Oxford, Berghahn, 2015.
- Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*. 3rd ed. Harmondsworth, New York–Victoria, Penguin, 1980.
- Fokin, Sergej. *Figury Dostoevskogo vo francuzskoj literature XX veka*. Sankt-Peterburg, RChGA, 2013.
- Freud, Sigmund. *Wit and its relation to the unconscious*. Transl. by Abraham A. Brill. London, Fischer Unwin, 1916.
- Girard, René. *Violence and the sacred*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1977.
- Graham, Seth. *Resonant dissonance: The Russian joke in cultural context (Studies in Russian literature and theory)*. Evanston (IL), Northwestern University Press, 2009.
- Groys, Boris. *Die Erfindung Russlands*. Munich, Hanser, 1995.
- Hassan, Ihab. *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature*. 2nd ed. Madison (WI), The University of Wisconsin Press, 1982.
- Hill, Carl. *The soul of wit: Joke theory from Grimm to Freud*. Lincoln (NE)–London, University of Nebraska Press, 1992.
- Hosking, Geoffrey. *Russia: People and empire 1552–1917*. London, Harper Collins, 1997.
- Hutcheon, Linda. *Irony's edge: The theory and politics of irony*. Routledge, London–New York, 1995.
- Immendorfer, Helene. *Die Geschichte der russischen Fabel im 18. Jahrhundert*. Slavistische Veröffentlichungen, 84. Wiesbaden, Harrassowitz, 1998.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and consumer society". *Modernism/Postmodernism*. Ed. Peter Brooker. London–New York, Longman, 1992, p. 163–179.
- Kibal'nik, Sergej A. *Čehov i ruskaâ klassika: Problemy interteksta*. Sankt-Petersburg, Petropolis, 2015.
- Kibal'nik, Sergej A. *Problemy intertekstual'noj poetiki Dostoevskogo*. Sankt-Petersburg, Petropolis, 2013.
- Kokšeneva, Kapitolina. *Revolúciâ nizkih smyslov: o sovremennoj ruskoj proze*. Moskva, Leto, 2001.

- Kristeva, Julia. "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman". *Literaturwissenschaft und Linguistik III*. Ed. Jens Ihwe. Frankfurt am Main, Luchterhand Literatur-Verlag, 1972.
- Kuprina, Olena. *Märchentransformationen: Figurenanalysen zu russischen und ukrainischen Volks- und Kunstmärchen*. Slavistische Beiträge, 476. Munich–Berlin, Verlag Otto Sagner, 2010.
- Kuricyn, Vâčeslav. *Russkij literaturnyj postmodernizm*. Moskva, OGI, 2000.
- Lewis, Ben. *Hammer and tickle: A history of communism told through communist jokes*. London, Phoenix, 2009.
- Lipovetsky, Mark. "New Russians as cultural myth". *The Russian Review*, 62, 2003, p. 54–71.
- Lodge, David. *Working with structuralism*. Boston, London–Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Lyotard, Jean-François. "Randbemerkungen zu den Erzählungen: an Samuel Cassin, London, den 6. Februar 1984". *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ed. Peter Engelmann, Stuttgart, Reclam, 2004.
- Marx, Karl. *Herr Vogt* [III. Polizistisches, 5. Zentralfest der deutschen Arbeiterbildungs-Vereine zu Lausanne (26. und 27. Juni 1859)], Web. 14.09.2021. http://www.mlwerke.de/me/me14/me14_408.htm.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. London–New York, Routledge, 2003.
- Miller, D. D., Susan Williams, Ronald Williams, "Children's literature in the Soviet Union". *Language Arts*, 53, 1967, p. 531–535.
- Milne, Lesley. *Zoshchenko and the Ilf-Petrov partnership: How they laughed*. Birmingham, University of Birmingham, 2003.
- Ostrower, Chaya. *It kept us alive: Humor in the Holocaust*. Transl. by Sandy Bloom. Jerusalem, Yad Vashem, 2014.
- Payrhuber, Franz-Josef. *Wege zur Fabel*. Freiburg–Basel–Vienna, Herder, 1978.
- Porter, Robert. *Russia's alternative prose*. Oxford–Providence, Berg, 1994.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Ed. Karl Eimermacher. Munich, Carl Hanser, 1972.
- Purdie, Susan. *Comedy: The mastery of discourse*. New York, London–Toronto, Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Puškin, Aleksandr. *Polnoe sobranie sočinenij. Tom sed'moj: dramatičeskie proizvedeniâ*, Moskva, Akademiâ nauk SSSR, 1948.
- Ricoeur, Paul. *Lectures on ideology and utopia*. Ed. George H. Taylor. New York, Guildford, Columbia University Press, 1986.
- Schmid, Ulrich. "Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk". Michail M. Bachtin, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Ed. Rainer Grübel, Edward Kowalski, Ulrich Schmid. Transl. by Hans-Günter Hilbert, Rainer Grübel, Alexander Haardt, Ulrich Schmid. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, p. 7–32.
- Sheppard, Richard. *Modernism – Dada – Postmodernism*. Evanston (IL), Northwestern University Press, 2000.
- Shneidman, Noah Norman. *Russian literature, 1988–1994: The end of an era*. Toronto, Buffalo and London, Toronto University Press.
- Skoropanova, Irina. "Tolstovskij kod v tvorčestve russkih postmodernistov". *Vestnik Belarusskogo gosudarstvennogo universiteta (Vestnik BDU), Seriâ 4: Filologijâ. Žurnalistika. Pedagogika*. 1, 2004/05, p. 17–22.
- Sokolov, Boris. *Moja kniga o Vladimire Sorokine*. Moscow, AIRO, 2005.
- Southey, Robert. *The three bears*. Web. 13.05.2016. <http://etc.usf.edu/lit2go/68/fairy-tales-and-other-traditional-stories/5105/the-three-bears/>

- Timina, Svetlana, red. *Sovremennââ russkaâ literatura (1990-e gg.–načalo XXI v.)*. Moskva–Sankt-Peterburg, Akademiâ, 2005.
- Tolstoj, Lev. *Polnoe sobranie sočinenij. Seriâ pervââ. Proizvedeniâ*. Red. Vladimir G. Čertkov. Tom 21: *Novaâ azbuka i russkie knigi dlâ čteniiâ (1874–1875)*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1957.
- Tolstoj, Lev. *Polnoe sobranie sočinenij v 20 tomah*. X. Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1982.
- Tučkov, Vladimir. *Blesk i nišeta evropejskih monarhov*. Moskva, Zebra, 2006.
- Tučkov, Vladimir. *Dvaždy ne živut*. Moskva, Zaharov, 2003.
- Tučkov, Vladimir. *I zarabotal mnogo dollarov...: novye russkie skazki*. Moskva, NLO, 2005. Web. 14.09.2021. <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/TUCHKOV/IZarabotalMnogoDollarov.html>
- Tučkov, Vladimir. "Á". *Sovremennââ russkaâ proza: 22 rasskaza*. Red. Galina Dursthoff. Moskva, Zaharov, 2003.
- Tučkov, Vladimir. *Pervoprohodec cifrovogo materika*. Moskva, REU im. Plehanova, 2014.
- Tučkov, Vladimir. *Poušie v Internetu: Odinnadcat' žizneopisanij novyh russkih bankirov, terzaemyh rokovymi strastâmi. Skazki dlâ vzroslyh*. Moskva, NLO, 2002.
- Tučkov, Vladimir. *Poslednââ počka: Rasskazy*. Moskva, Limbus, 2008.
- Tučkov, Vladimir. *Russkaâ kniga lúdei*. Moskva, NLO, 1999.
- Tučkov, Vladimir. *Russkie deti: 48 rasskazov o detâh*. Red. Pavel Kursanov, Aleksandr Etoev. Sankt-Peterburg, Azbuka, 2013.
- Tučkov, Vladimir. *Russkij Ėndšpil': Povesti i rasskazy*. Moskva, NLO, 2010.
- Tučkov, Vladimir. *Smert' prihodit po Internetu: Opisanie odinnadcati beznakazannyh prestuplenij, kotorye byli tajno soveršeny v domah novyh russkih bankirov*. Moskva, NLO, 2001.
- Tučkov, Vladimir. *Tancor: stavka bol'she čem žizn'*. Moskva, Zaharov, 2001.
- Tučkov, Vladimir. *Tancor-2: dvaždy ne živut*. Moskva, Zaharov, 2001.
- Tučkov, Vladimir. *Tancor-3: i na pogoste byvaût gosti*. Moskva, Zaharov, 2001.
- Tučkov, Vladimir. *Tancor-4: skovamnye odnoj cel'û*. Moskva, Zaharov, 2002.
- Tučkov, Vladimir. *Zabludivšiesâ v zerkalah: Stihi*. Moskva, Muzej Vadima Sidura, 1995.
- Tynianov, Iurii. *Dostojevskij i Gogol' (k teorii parodii)*. Letchworth, Herts–London, Prideaux, 1975.
- Vindt, Lidiya. "The fable as literary genre". Transl. by Miriam Gelfand, Ray Parrott. Introduction by Ray Parrott. *Ulbandus Review*, 5, 1987, pp. 88–108.
- Wilhelm, Laura Krista. *The fate of the fable in modern Russian literature*. PhD dissertation, Department of Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor (MI), University of Kansas, University Microfilms International, 1994.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Kröner, 1989.
- Zamiatin, Yevgeny. *We*. Transl. by Clarence Brown. New York, Toronto–London, Penguin Books, 1993.

AGNIESZKA JUCHNIEWICZ

Komiczno-humorystyczny charakter wypowiedzi w dramatach Olega Bogajewa

The comical and humorous nature of utterances in the plays by Oleg Bogayev

Abstract. The aim of this paper is, first of all, to discuss the linguistic sphere in Oleg Bogayev's comedy works. We would like to pay special attention to the way the characters express themselves. The way Bogayev's characters create reality is deeply rooted in the spirit of postmodernism, which is reflected primarily in the playwright's bold experimentation with words, especially in the area of constructed replicas. Language saturated with humour and comical elements can be found in the plays *Maria's field* (2004) and *Notes of a prosecutor in love* (2019). In each of these works, the mode of expression is shaped slightly differently, primarily because of the relationship between the word and the reality presented. They have been constructed according to different genre patterns. The comical and humorous character is most clearly manifested in the former at the linguistic level, while in the latter it is conditioned by the situation. On the one hand, there is humour in Bogayev's works that can be described as good-natured and comical, directed at human existence and social problems, both as perceived by the author and the characters. On the other hand, there is satirical humour that destabilises the image of the presented world, shattering stereotypes and fixed beliefs. Humour often lurks the tragedy and absurdity of the human world, with all its weaknesses and problems.

Keywords: linguistic absurdity, comical and humorous expressions, postmodernism, contemporary drama, Oleg Bogayev

Agnieszka Juchniewicz, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska, juchniewicz.agn@wp.pl,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2458-9780>

Twórczość dramaturgiczna Olega Bogajewa, jednego z najbardziej znanych uczniów Nikołaja Kolady¹, jest przykładem głębokiej, przemyślanej refleksji nad egzystencją społeczeństwa rosyjskiego. Tematyka komedii uralskiego dramaturga

¹ Omawiając twórczość Olega Bogajewa, należy zwrócić uwagę przede wszystkim na profil tak zwanej uralskiej szkoły Nikołaja Kolady, która w dużej mierze wpłynęła na ukształtowanie sylwetki Bogajewa jako dramaturga. O Koladzie i jego szkole pisała Halina Mazurek w swojej monografii *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikołaja Kolady*, a także Walenty Piłat w pracy *„Szkoła Nikołaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa*, zamieszczonej w dziele

stanowi przedmiot zainteresowania dość nielicznej grupy polskich badaczy (Mazurek; Piłat; Mięśowska 2016), przez co wachlarz problemów poruszanych przez Bogajewa jest wciąż niewyczerpany i aktualny. Niniejsza praca ma na celu przede wszystkim omówienie sfery językowej w utworach komediowych Bogajewa, ze zwróceniem szczególnej uwagi na charakter wypowiedzi bohaterów. Sposób kreowania rzeczywistości, z jaką mierzą się Bogajewowskie postaci, jest głęboko osadzony w duchu postmodernizmu, co odzwierciedla się przede wszystkim w śmiałym eksperymentowaniu dramaturga ze słowem, zwłaszcza w obszarze budowanych replik. Komizm i humor jako dwie podstawowe kategorie, z których czerpie Bogajew, niejednokrotnie doprowadzone zostają do granic absurdu i wypełniają hipernaturalistyczny obraz świata jego komedii.

Nasycony humorem i komizmem język odnajdziemy w sztukach *Pole Marii* (*Марьино поле. Пьеса в двух действиях*, 2004) oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* (*Записки влюбленного прокурора в одном действии*, 2019). W każdym z tych utworów sposób wypowiedzi kształtuje się nieco inaczej, przede wszystkim ze względu na stosunek słowa do przedstawianej rzeczywistości. Pierwszy z nich, *Pole Marii*, odznacza się typowym dla pieśni legendarno-mitologicznym charakterem wypowiedzi, z właściwym mu stylem wysokim. Niezgodność między dosłownym a kontekstualnym znaczeniem słowa w poetyce wypowiedzi, niespójność wiedzy, która zakodowała się w kulturowej pamięci społeczeństwa oraz znaczenia, które pojawiają się przypadkowo, okazjonalnie – wszystko to odkrywa komiczno-humorystyczny stosunek do rzeczywistości. W drugiej sztuce natomiast wypowiedź jest bardziej pragmatyczna. Zachowane zostaje dosłowne znaczenie słów i uzewnętrznia się sytuacyjny charakter ich napisania. Umożliwia to odniesienie do różnych zjawisk narracji, określenie charakteru pisma, co daje odbiorcy sposobność porównania znaczenia wypowiedzi ze stylem urzędowych dokumentów. Sprzeczności stylistyczne również odkrywają komiczno-humorystyczny potencjał słowa.

To właśnie analizie tych utworów poświęcę najwięcej uwagi, choć nie ograniczę się wyłącznie do ich treści. W celu porównania omawianych kategorii, podkreślenia ich zasadniczej roli, odniosę się także do kilku innych wybranych sztuk komediowych tegoż dramaturga z różnych okresów jego twórczości: *33 szczęścia* (*Тридцать три счастья. Комедия в двух действиях*, 2003), *Szpilki* (*Шпильки. Пьеса в одном действии*, 2009) oraz *Wielki Mur Chiński* (*Великая Китайская Стена. Комедия в двух актах*, 1996).

Zanim jednak przejdę do właściwego omówienia wybranych sztuk, należy podkreślić różnorodne znaczenie i zastosowanie komizmu oraz humoru w utworach komediowych Bogajewa. O kategorii komizmu pisałam już przy okazji

omówienia problemu przekroczenia granicy w jego sztukach (Juchniewicz). Oba te pojęcia często są używane zamiennie, synonimicznie. Różnice między nimi w wymienionych sztukach są bardzo subtelne, często określa to kontekst lub sytuacja, dlatego w moich rozważaniach zdecydowałam się je połączyć. Skłania do tego również fakt, że w sztukach Bogajewa humor przybiera różne modalne odcienie: ironii, tragizmu, satyry czy komizmu. Warto przypomnieć tu pracę Bohdana Dziemidoka, który w obszernej monografii przedstawił różnorodne ujęcia i klasyfikacje głównych form komizmu (Dziemidok 88–89). Wśród nich znajdują się takie, które dzielą komizm na dwa główne rodzaje (komizm satyryczny i komizm humorystyczny). Inne z kolei przyporządkowują kategorii humoru określenia satyryczny, pobłażliwy/dobroduszny i ironiczny (Dziemidok 88–89). Wszystkie istniejące teorie, o których wspomina, zostały wysnute w ramach konkretnych dyscyplin, tj. estetyki, filozofii, lingwistyki, psychologii kognitywnej, związanych z zainteresowaniami danych badaczy oraz metodologią ich badań.

O gatunkotwórczej roli komizmu w literaturze oraz zróżnicowanych podejściach do tej kategorii pisze również Nina Kalmykova:

Комическое рассматривается и как эстетическая категория, и как пафос, как идейно-эмоциональное отношение автора к изображаемому (Г.И. Пospelов), и как тип художественного содержания (И.Ф. Волков), и как модус художественности (В.И. Тюпа) (Kalmykova 138).

Badaczka podkreśla również, że o kompletności zjawiska komizmu możemy mówić wyłącznie wtedy, gdy zanika dystans, granica między podmiotem i obiektem śmiechu (Kalmykova 139). W takim wypadku postać może śmiać się sama z siebie. Autor maksymalnie zbliża się do świata bohatera, a co za tym idzie – również do odbiorcy, zyskując jego zaufanie. Znaczące dla dalszych rozważań są również prace takich autorów jak Swietłana Gonczarowa-Grabowskaja, Paweł Rudniew czy Lidia Mięśowska.

Humor, który można określić mianem dobrodusznego i komicznego, ukierunkowany jest przede wszystkim na bytowe i socjalne problemy człowieka, zarówno w percepcji autora, jak i bohaterów. Wyraźnie mu przeciwstawny humor satyryczny destabilizuje obraz świata przedstawionego, burzy stereotypy i utrwalone przekonania. Mówimy o nim w momencie zestawienia kontekstualnie różnych słów czy wypowiedzi, pojawienia się u odbiorcy niejednoznacznych, często sprzecznych opinii, podczas gdy nakładają się na siebie stereotypy indywidualnego zachowania oraz normy przyjęte przez społeczeństwo. W efekcie nieoczekiwanie pojawia się nowy, implicytny sens:

Под креативным механизмом юмора нами понимается порождение в процессе восприятия юмористического текста нового, имплицитного смысла, основанного на компоновке текста с высокой степенью контраста (двойственности и/или многозначности) (Musijčuk 23).

Okres, jaki rozpoczął się w latach 80. ubiegłego stulecia, to tzw. nowa rzeczywistość *русского человека*, określanego mianem *homo sovieticus*. Bohaterami utworów, które sam Bogajew określa jako komediowe (sygnalizując to w podtytule), są zazwyczaj zwykli, samotni ludzie w podeszłym wieku, niejednokrotnie zepchnięci na margines społeczny. W przypadku sztuki *Pole Marii* bohaterkami są trzy stuletnie już kobiety (Serafima Fiodorowa, Masza Iwanowa, Praskowia Griszyzna), które łączy nie tylko wieloletnia przyjaźń, ale i wspólne problemy. Wybierają się one na stację kolejową, gdzie mają nadzieję spotkać wciąż żywych, powracających z wojny mężów. Od jej zakończenia minęło już wiele czasu: sąsiadki żegnały ukochanych jako młode kobiety, zaś w momencie opisywanych przez Bogajewa wydarzeń osiągnęły już symboliczny, sędziwy wiek. Błądząc po okolicy, wspominają dawne czasy, co niejednokrotnie kończy się kłótnią.

Symbolika liczby sto nie jest tu przypadkowa. W całym utworze pojawia się ona kilkakrotnie w wypowiedziach bohaterów: „сто лет победу ждут”; mężowie długowiecznych kobiet „сто лет как на фронте убиты”; Serafima o swoich relacjach z mężem mówi: „Жили как кошка с собакой! Я ему слово, а он – сто поперек!”. Szukając dworca, na którym mieliby wysiąść z pociągu wojenni weterani, staruszki spotykają przypadkiem pewnego człowieka, który im tłumaczy: „Тут, почитай за сто верст никого! Вымер народ деревенский!”². Ciekawe jest to, iż autor nadał kobietom nazwiska pochodzące od imion ich mężów: Fiodor, Grigorij i Iwan. Jest to swego rodzaju gra słów dramaturga. Warto też zwrócić uwagę, że nazwisko męża Maszy – Mar’in pochodzi z kolei od imienia jego małżonki, zawartego w tytule sztuki (Iśuk-Fadeeva 150). Tytuł wyraźnie podkreśla sposób percepcji autora, ponieważ to on przedstawia wyobrażenie Marii na temat pola. Myśl o tym, że w postsowieckiej utopii pole zawsze stanowi czyjaś własność, w analizowanej sztuce ulega dystancjalizacji³ („остранение”). Biorąc pod uwagę wiek kobiet, Bogajew zdecydowanie obdarzył ich nienaturalną siłą fizyczną, dzięki czemu wpisują się one w absurdalny obraz świata, jaki stworzył.

Dwuznaczność wypowiedzi staruszek oraz ich wzajemne relacje, jakie uzewnętrzniają się w momencie komunikacji, to główne źródło komizmu w analizowanej sztuce. Wydawać by się mogło, że zachowanie bohaterek jest mało adekwatne do sytuacji, lecz w tym właśnie tkwi istota komicznego obrazu świa-

² Te i kolejne cytaty z tego utworu pochodzą z wydania *Марьино поле. Пьеса в двух действиях* opublikowanego na oficjalnej stronie internetowej Bogajewa: <https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm> [dostęp: 26.07.2021].

³ Posługuję się pojęciem, które w *Słowniku terminów teatralnych* wyjaśnione zostało jako „proces uzyskiwania dystansu wobec rzeczywistości przedstawionej przez ujęcie jej w nowej perspektywie [...]” (Pavis 122). Oznacza ono również „chwyt udziwnienia” (Wiktor Szklowski) czy tzw. efekt obcości Bertolta Brechta.

ta przedstawionego w utworze. Praskowia i Serafima, jako wierne przyjaciółki umierającej na ich oczach Maszy, przynoszą, a dosłownie wloką – „волокут” – do jej domu pustą trumnę. Wkładają do niej wciąż jeszcze żywą kobietę:

СЕРАФИМА. Да что уж теперь, ладно. Твой теперь гроб. Лежи на здоровье. (Пауза.)
Крышки правда нет, в прошлом году на дрова пустила...
ПРАСКОВЬЯ. Сама лягешь, или укласть тебя?..
МАША (еле-еле). Сама... (Пытается встать, не получается).
СЕРАФИМА. Ладно, чего уж там. Ты подругой была нашей, поможем.
Серафима и Прасковья перекладывают Марию в гроб.

Efekt komiczny wywołuje tu przede wszystkim zwrot „лежи на здоровье”, skierowany w tej sytuacji do Maszy. Jest on prawdopodobnie świadomą transformacją i komicznym wariantem powiedzenia: jedz na zdrowie. Oprócz tego, nieprawidłowe z punktu widzenia norm językowych użycie słów również staje się źródłem humoru. Żadne z nich, jak widać, ze względu na okoliczności wypowiedzi nie może być odebrane ani dosłownie, ani metaforycznie, co poszerza sferę komizmu językowego. Świadomość tego, że zarówno wypowiedzi bohaterek, jak i wykonywane przez nie czynności wyprzedzają naturalną kolej rzeczy, wzmacnia efekt komizmu w utworze: kobiety przygotowują pochówek dla wciąż żywej Maszy, a mówią o niej już w czasie przeszłym („Ты подругой была нашей [...]”). Dosłowny sens słów (poza kontekstem) i te intencje, które pojawiają się w wypowiedziach bohaterek, wyraźnie ze sobą kontrastują. W odczuciu odbiorcy jest to komiczne i pełne humoru.

Ludzie przyzwyczajeni są do tego, że wszystko robią sami. Biorą za siebie odpowiedzialność, aby w przyszłości nie prosić nikogo o pomoc. Ten rodzaj stereotypowego zachowania sprowadza się do hiperodpowiedzialności jednostki. Praskowia i Serafima rozmawiają bezpośrednio o tym, co widzą, nie zwracając uwagi na obecność przytomnej Maszy. Wytykają jej, że niewystarczająco dobrze przygotowała się na odejście z tego świata – powinna wcześniej wykopać sobie grób: „ПРАСКОВЬЯ. Да ладно... Сама хоть обмылась, оделась... СЕРАФИМА. А яму не выкопала!”. Komiczny sposób komunikowania się bohaterek wzmacnia poczucie absurdalności świata, w jaki mimowolnie zagłębiają się jako odbiorcy. Przygotowania do obrzędów pogrzebowych staruszki traktują jako coś powszedniego. Praskowia i Serafima swobodnie na ten temat żartują, co sprowadza się do humoru sytuacyjnego. Warto w tym momencie zauważyć, że w didaskaliach autor wyraźnie dystansuje się wobec znieważających działań bohaterek. Staruszki przyznają, że za wieko do trumny posłużą drzwi od wychodka, które z trudem wnoszą do domu Maszy. Po raz kolejny Bogajew pozwala swoim bohaterom zadrzeć ze śmierci, tak jak w sztukach *Бłąд оstateczны* (*Страшный суП. Продолжение преследует в двух актах*, 2000), *Sansara* (*Сансара. Комедия*

в одном действии, 1993) czy *33 szczęścia*, gdzie postacie kilkakrotnie umierają i wracają do żywych. Okazuje się, że Masza jednak wszystko przemyślała i postanowiła jeszcze trochę pożyć. Możliwe, że mówiąc o śmierci, bohaterka nie była jej w pełni świadoma – życie i śmierć w odczuciu kobiety stanowią jedną całość:

СЕРАФИМА. Ты чо???

Пауза.

МАША. Ни чо.

Пауза.

МАША. А чо?..

ПРАСКОВЬЯ. Дақ чо... Ты ж померла вчера...

МАША. Померла. А потом полежала, и передумала.

СЕРАФИМА. Как это?..

МАША. Так это. Поживу, дела еще есть. (Пьет чай.) Вам жалко чо ли?..

ПРАСКОВЬЯ. Да нет, живи уж, пожалуйста...

W jej świadomości głęboko zakorzeniły się elementy tych realiów, które były podyktowane okresem powojennym. Otaczająca bohaterki opustoszała przestrzeń została przedstawiona dzięki przytoczonej przez Maszę Iwanową myśli jej zmarłego męża, z którym podobno rozmawiała w nocy:

МАША. „[...] Куда не глянь – везде разруха, везде одна могила. Эх... И врагов нет, и друзей нет, и ни добрых, и не злых... Никого нет. Ничего нет. Посмеяться бы, да смеха нет, поплакать бы, да слезы высохли... Стыд один”.

To, o czym prawdopodobnie śniła Masza, wpływa na dalsze losy bohaterek i „wygląd” rzeczywistości. Ich wędrówka przywodzi od razu na myśl znamienne w literaturze motyw drogi. „Путешествие старушек ведет к трансформации в метафору не просто жизненного пути героинь, а путей послевоенной страны [...]” (Išuk-Fadeeva 146). Podczas przeprawy przez opustoszałe rejony spotyka je wiele komicznych sytuacji.

Staruszki ruszają w drogę w towarzystwie krowy – najcenniejszego skarbu Serafimy. Okazuje się, że na podobieństwo jednej z bohaterek, ona również nosi imię Masza:

МАША. Все вернутся, все до единого, Иван так сказал.

Плывут в туман.

ПРАСКОВЬЯ. Помнишь ее Федька был холостым, и за тобою бегал?.. Вот Серафима это и помнит, всю жизнь тебе все слова поперек... Даже корову в твою честь назвала...

Bohaterki biorą krowę na pokład łodzi: „Река. Корова стоит в лодке, попе-рек лодки телега, Серафима молится, крестит корову, Прасковья и Маша грe-бут веслами”. Jak się okazuje, jej obecność umożliwia dramaturgowi skonstru-

owanie wielu przykładów komizmu sytuacyjnego w sztuce, ale też zobrazowuje niespełnione marzenia kobiet o trwałym, bogatym gospodarstwie. W ten sposób, poprzez naruszenie idyllicznego obrazu rosyjskiej wsi, w utworze pojawiają się elementy antyutopii. Podczas zatrzymania staruszek w lesie przez policjanta drogowki (Гаишник), zwierzę staje się obiektem porównania i odniesienia do zmechanizowanego pojazdu: „ГАИШНИК (толкает Прасковью к подругам). Сидеть! (Указывая на корову). Так... Кто водитель спецтехники?!”. Wtedy też wyprawa na spotkanie mężów to w mniemaniu mężczyzny „нарушение правил дорожного движения”, ponieważ od dawna żołnierze są martwi. W innym momencie w didaskaliach zasygnalizowane jest zachowanie kobiet i krowy, które uciekając przed wilkami, wspięły się na drzewo i śpią: „Серафима, Маша и Прасковья спят высоко на сосне, рядом на крепкой ветке висит корова и тихо дремлет”.

Na swojej drodze Masza, Praskowia i Serafima spotykają również osoby ze środowiska politycznego, m.in. Stalina: „За кустом Сталин, он сидит на корточках, штаны приспущены, какает, тужится. Вокруг него стоят все члены ЦК и Ставки Верховного Главнокомандования, серьезно и ответственно мнут в руках бумагу”. Zaprezentowana w ten sposób sylwetka wielkiego przywódcy burzy jak dotąd typowy dla świadomości postsowieckiego społeczeństwa obraz idealnego wodza, dobrego gospodarza: „Физиологические потуги вождя, пытающегося победить забор, как бы метафорически выражают мысль, что он прос...л страну, и вся сцена со Сталиным визуализирует эту метафору” (Isuk-Fadeeva 147). Taki sposób prezentacji postaci to zamierzony chwyt Bogajewa, stanowiący przykład humoru satyrycznego, destabilizującego dotychczasowe wyobrażenia większości konserwatywnych sowieckich obywateli. Dla porównania, w komedii *33 szczęścia* postać Stalina została przywołana wyłącznie w celu podkreślenia jego wagi dla społeczeństwa, jako wyraz wdzięczności i oddania. Obraz Stalina dopełnia wizja podbitego oka, które dawno temu Praskowia dorysowała mu w gazecie „Trud”. „СЕРАФИМА. А я всю жизнь, когда на его рожу глядела, представляла себе, как он сидит на горшке, и видишь – как сбилось...”. Zdaniem Iszczuk-Fadiejewej, dzięki tej scenie odbiorca może w inny sposób spojrzeć na wędrowną staruszek po tytułowym polu – „[...] как на странствия по «полям» своих мечтаний” (Isuk-Fadeeva 147). Skazane przez Stalina na rozstrzelanie, kobiety dostają szansę wypowiedzenia ostatniego życzenia. Scena z udziałem oprawców, oznaczonych w sztuce jako Pierwszy i Drugi, przeradza się w sytuację komiczną. Zamiast broni jeden z mężczyzn wyciąga gitarę i zaczyna śpiewać piosenkę z filmu *Dwaj żołnierze* (*Два бойца*, 1943). Okazuje się, że jest nim dawny aktor, który niegdyś kochał się w Praskowii, a teraz chciałby się z nią ożenić. Wspomniany obraz przypomina idylliczne sceny z filmów okresu sowieckiego. Kobietom udaje się uniknąć śmierci.

Niespodziewane spotkanie z Pierwszym i Drugim aktywizuje obecny już od początku utworu motyw bajkowy. Mężczyźni wskazują drogę do magicznego źródła, tzw. *Девичьего источника*, które sprawi, że kobiety odmłodnieją:

ПЕРВЫЙ [...] (Указывает в даль). Глядите, вон там бугорок, и лощина. Налево – осиновый лес. Окажетесь там, и увидите дерево. А на дереве белка. Она вам дорогу укажет. (Пауза, оглядывается) А теперь бегите! И не оглядывайтесь назад! Что ж вы стоите??? Бегите!!!

Pierwsze didaskalia również sygnalizują element bajkowości w sztuce, wprowadzają w tajemniczy, opustoszały świat bohaterów:

Между лесом и полем стоит старая, заброшенная деревня. Ни души. Поскрипывает ржавая цепь колодца, качается дырявое ведро на ветру. Дома глядят пустыми, черными окнами. Впрочем, кажется, в трех избах еще горит какой-то свет.

O motywie bajki świadczy nie tylko narracja, rozumiana w tym kontekście jako sposób mówienia o wydarzeniach rzeczywistych lub wyobrażonych (White 569) (czy to bohaterów, czy *ремарочного субъекта*), ale i obecność dziwnych, bajkowych postaci, takich jak Człowiek-grzyb (Человек-гриб). To powojenny kaleka, bez rąk i nóg, który „toczy się” po lesie. Cechuje go niecodzienne poczucie humoru: mimo frustrujących doświadczeń na froncie, jak i w gronie rodzinnym (został wyrzucony z domu przez żonę), opowiada historię swego życia ze śpiewem na ustach:

ЧЕЛОВЕК-ГРИБ. Тогда про гармониста. (Весело.) Уехал Яша на фронт. Воевал, воевал, с пулями веселился, и вот послали в разведку. Ползет Яша, ползет, и вдруг к нему подлетает мина: „Ты кто?” – „А ты?” – „А я – твоя мина!” И бац! Яша стал „самоваром” без ручек, без ножек. Вернулся домой – бжих-бжих, щекотливое дело... Жену не обнять, на гармошке не спеть, ордена не потрогать, не жизнь – а сплошная умора! Глядела на это супруга, глядела, взяла Яшку в лукошко, и в лес. А Яша не будь дураком, покатался в земле, пообтерся, и стал гриб. (Смеется.) Вот теперь по пояс в земле крепко-крепко... (Пауза.) Нас тут таких ведра три.

Humor, towarzyszący kalece, można określić mianem dobrodusznego, podtrzymującego na duchu. Świadczy on nie tylko o pozytywnym usposobieniu bohatera, ale i pomaga w akceptacji nowego życia z niepełnosprawnością. Oprócz tego, wzbogacony został o autoironię Człowieka-grzyba. Sposób jego wypowiedzi charakteryzuje więc szczególnie refleksja, wykraczająca poza sztywne ramy postsowieckich stereotypów, ale też wzbogacająca utwór językowo. Ten specyficzny humor wzbudza groteskowo-absurdalne wrażenie, iż rzeczywistość pozbawiona została jedności, a w zamian zastąpiły ją fragmenty przypadkowych sytuacji i wypowiedzi na ich temat.

Ostatnią postacią, którą spotyka Masza, jest Śmierć. Jej oczekiwanie na początek sztuki i osobiste pojawienie się na końcu wyprawy tworzy swoistą klamrę,

okalającą cały utwór. Śmierć utwierdza w przekonaniu, że wędrownka Maszy była jej własną bajką, w którą bardzo chciała uwierzyć:

СМЕРТЬ (встает с пня, подходит к Маше, смотрит в вырытую яму). А ты молодец, хорошо для себя постаралась. (Пауза.) Я тут, пока ты землю рыла, сказку твою послушала... Задорно, хотя... Нескладно, конечно, зато смешно! (Вздыхает.) А как без смеха и песен, когда вся деревня умерла, даже подруги!

Masza jednak nie umiera. Być może to właśnie dzięki swojej komicznej opowieści, niczym bohaterka bajki, po raz kolejny zamienia się w młodą dziewczynę i ponownie dostaje od Śmierci sto lat życia.

Motyw bajkowy, który jednocześnie transformuje i wzbogaca gatunek współczesnego dramatu, niejednokrotnie staje się formą komicznej dystancjalizacji w sztukach Olega Bogajewa. Tak na przykład w utworze 33 *szczęścia* organizuje on całą jego strukturę. Komedia oparta jest na utworze Aleksandra Puszkina *Bajka o rybaku i rybce* (*Сказка о рыбаке и рыбке*, 1833), przy czym obraz Bogajewowskiej złotej rybki został całkowicie sprofanowany i nie ma nic wspólnego z oryginałem. Utwór stanowi model bajkowej utopii, tak bliskiej postsowieckiemu sposobowi myślenia i rozumienia świata. Zachowanie bohaterów, Starca i Staruchy, jest idealnym dowodem na to, że w ich wieku przystosowywanie się do na nowo organizowanej rzeczywistości nie może się udać. Z góry skazana na niepowodzenie próba adaptacji w utworze owocuje pojawieniem się elementów humoru i komizmu. Aby nie powiełać tego, co już dawno znane, przytoczę jedynie kilka przykładów obecności tych kategorii w sztuce Bogajewa, trzymając się obranej we wstępie terminologii.

Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na sceny, w których bohaterowie (zwłaszcza Starzec) manifestują swoją bezgraniczną przynależność do ojczyzny i poczucie więzi z nią. Odmłodzeni za sprawą złotej rybki, w jednym z epizodów dostają szansę wyjazdu za granicę jako Aktorka i jej Mąż. Pod tymi maskami kryje się jednak dawna świadomość, której żadne z nich nie potrafi zagłuszyć. Jego upór w połączeniu z niechęcią do innej kultury, wyrażające się w wielości argumentów, którymi Starzec chce przekonać małżonkę, by pozostali w kraju, materializują się w komicznym sposobie wypowiedzi bohatera. Starzec zacięcie twierdzi, że nie jest zdrajcą, a na wieść o tym, że mógłby mieć własną łazienkę, przyznaje, że nie przywykł do samotnych kąpeli:

МУЖ АКТРИСЫ. Там нет нашей бани...

АКТРИСА. У тебя будет своя, отдельная баня!

МУЖ АКТРИСЫ. Ты что! Я один не привык мыться... Мне с людьми надо, чтоб была куча народу...

Так сказать коллектив дружный! (Bogaev, *Tridcat' tri sčast'â. Komedîâ v dvuh dejstviâh*, źródło elektroniczne).

Staruszka zdecydowanie wie prym w małżeństwie. Nieustannie ma o coś pretensje, stawia wymagania, warunki, przez co wielokrotnie dochodzi do komicznych potyczek słownych między nimi. Stąd też adresowane w kierunku męża i powtarzające się regularnie określenie „тридцать три несчастья”.

Kłótnie małżeńskie są również specjalnością bohaterów komedii *Szpilki*. Nasycony grą słów i komizmem językowym utwór okazuje się scenariuszem małżeńskiej terapii, której poddane zostały trzy pary: Dyrektor i Żona Dyrektora, Blondyn i Blondynka oraz Brunet i Brunetka. Wypowiedzi mężczyzn, z pozoru niezwykle poważne, gdy traktują o minusach zachowania i sposobie bycia ich żon, są odbierane jako komiczne:

ДИРЕКТОР (в замешательстве). Надо же, как всё похоже... А обзывает?

БЛОНДИН. Конечно. Придурком.

БРЮНЕТ. А меня – чаще говном...

ДИРЕКТОР. А меня называет – „засёрыш плешивый”

(Bogaev, *Špil'ki. P'esa v odnom dejstvii*, źródło elektroniczne).

Przepychanki słowne między bohaterami wywołują w utworze efekt komiczny, który wybrzmiewa dzięki użyciu anormatywnej leksyki. Taki sposób wypowiedzi towarzyszy im jednak nie po to, aby poniżyć czy obrazić współrozmówcę, ale ukierunkować na wywołanie określonych przeżyć estetycznych.

Życie małżeńskie bohatera kolejnego utworu Bogajewa *Zapiski zakochanego prokuratora* okazuje się z kolei ogromnym błędem, całkowitym nieporozumieniem. Nie jest to główny temat sztuki, lecz ściśle z nim powiązany, ponieważ częste kłótnie małżonków stają się negatywnym bodźcem generującym w konsekwencji całą gamę tragicznych w skutkach sytuacji. Na ochłodzenie stosunków małżeńskich wpływa przede wszystkim nieumiejętność rozgraniczenia pracy od życia prywatnego:

СЕРГЕЙ. Прекрати мучить меня своими расспросами! Ты не в суде!

ЖЕНА. Я в суде говорила бы по-другому.

СЕРГЕЙ. Не сомневаюсь...

ЖЕНА. Будешь орать, выйдешь из зала.

СЕРГЕЙ. Мы на кухне, а не в зале Суда!

ЖЕНА. Жалко... Я тебя бы судила.

СЕРГЕЙ. Конечно, ты бы с радостью впяла мне четвертак! (Bogaev, *Zapiski vlublennogo prokurora v odnom dejstvii*, źródło elektroniczne)⁴.

⁴ Ten i kolejne cytaty pochodzą z tego samego wydania internetowego utworu *Zanucki vloblennogo prokurora v odnom dejstvii*, Teatralna biblioteka Siergieja Jefimowa, <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev> [dostęp: 20.08.2021].

Tytułowy bohater sztuki – prokurator Siergiej Nikołajewicz oraz jego żona, z zawodu sędzina, pracują w tym samym sądzie (Горсуд). Charakter ich rodzinnych relacji oraz sposób wzajemnej komunikacji Siergiej postrzega przez pryzmat dyskursu prawoznawstwa oraz stylu aktów urzędowych. Opowiada, ilu ludzi wspólnie osadzili i skazali na więzienie w ciągu piętnastu lat bycia razem:

[...] Сколько мы с ней людей посадили? В год 200 дел. На двоих четыреста. Оправданных – единицы. Итого: за 15 лет нашей супружеской жизни мы отправили за решетку 6 тысяч человек! Это целый народ, европейское государство!

Zamiłowanie do zawodu bohater odziedziczył po swojej matce. Mówi o niej jako o człowieku skale, zaszczytnym pracowniku sądownictwa i kobiecie z zasadami w relacjach z najbliższymi. Siergiej zdążył jeszcze z nią porozmawiać dzień przed jej śmiercią. Repliki bohaterów noszą cechy komizmu językowego, ponieważ relacje matka – syn zostały zdegradowane do poziomu sędziego – pozwany, na co wskazuje przede wszystkim ostatnia wypowiedź matki („Idź, jesteś wolny”):

МАТЬ. Как работа?

СЕРГЕЙ. Обычно.

МАТЬ. Много дел в пересмотре?

СЕРГЕЙ. Полно.

[...]

СЕРГЕЙ. Мама...

МАТЬ. Заткнись!

СЕРГЕЙ. Хорошо.

МАТЬ. Ты не жалеешь, что стал прокурором?

СЕРГЕЙ. А ты?

МАТЬ. Я – не жалею. Я служила закону. Иди, ты свободен.

Bohater nie kryje swoich emocji. Mimo szacunku, jakim darzy matkę, w jednej ze swoich notatek przyznaje, że rodzice nie mogli go kochać: „Им нельзя, они прокуроры”. W tej myśli obnażone zostało stereotypowe postrzeganie prokuratora jako człowieka pozbawionego jakichkolwiek uczuć, nawet wobec najbliższych. Dzieje się tak dlatego, ponieważ główny bohater jest jedynie trybikiem w maszynie, jak metaforycznie możemy nazwać państwo, któremu powinien wiernie służyć. To z kolei tłumaczy relacje Siergieja ze swoją matką czy z jego synem, dla którego nigdy nie miał czasu. Komizm sytuacyjny obnaża w tym przypadku wewnętrzny dramat bohatera. Przez wszystkie lata ulegania wpływom systemu, jego osobowość kształtowała się w okowach bezwzględnego reżimu, w którym nie było miejsca na pielęgnowanie emocji, wewnętrznych przeżyć. Źródło komiczno-humorystycznego tonu wypowiedzi pojawia się w momencie, kiedy odbiorca spostrzega niespójność emocji i sposobu ich wyrażania w konkretnych sytuacjach, odbiegającego od norm przyjętych przez społeczeństwo.

Zapiski-didaskalia stają się także źródłem informacji na temat innych bohaterów, pracowników moskiewskiego sądu. W przestrzeni akcji dramatycznej Siergiej jawi się jako postać, która jest w stanie powiedzieć o pozostałych więcej, niż oni sami. Uniemożliwia im to sytuacja dramatyczna (Tûtelova 152), która rozwija się wciąż wokół osoby prokuratora.

Wyrażając swoje myśli, spostrzeżenia, codzienne doświadczenia w formie pierwszoosobowej, Siergiej staje się tym, który „opowiada” swoją historię. Dzieli się z odbiorcą swymi przeżyciami, m.in. wtedy, gdy po raz pierwszy spotyka Walerię:

И она растворилась. Представьте мое изумление, я видел ее сейчас на страницах моего рассказа... Видел ее, это платье, это лицо, эту улыбку... И вдруг она появляется в нашей реальности. Здесь и сейчас! Живая и самая настоящая! Неужели бывает такое?! [...].

Obecność znaków zapytania oraz wykrzykników w jego replikach jest w tym wypadku znacząca. Tego rodzaju retoryka wywołuje komizm sytuacyjny, jeśli weźmiemy pod uwagę, że jesteśmy świadkami wypowiedzianych na głos rozmyślań bohatera. Nie wiemy jednak, czy dzięki temu Siergiej świadomie wchodzi w interakcję z odbiorcą, czy też zwyczajnie „rozmawia” z samym sobą. Za pośrednictwem komiczno-humorystycznych replik kształtuje się identyfikacja podmiotu wypowiedzi. Prokurator wyznaje, że jako jedyny nie nudzi się w pracy, ponieważ pochłania go malowanie, później pisanie fantastycznych opowiadań. Dostrzeżenie talentu artystycznego w duszy prawnika oraz zobrazowanie sytuacji, w której prokurator zamiast zajmować się swymi obowiązkami po prostu siedzi i maluje, jest przykładem komizmu sytuacyjnego, wzbogaconego o ironię autora. Pasje bohatera pozwalają mu wydobyć głęboko ukryte cechy indywidualne, dzięki którym jest on zdolny do wyrażania swoich uczuć.

Pewnego razu Siergiej zakochuje się w młodej sekretarce Walerii, którą poznał podczas kontroli prowincjonalnego sądu. Ta uskrzydająca bohatera miłość rozwiązuje jednocześnie worek nieszczęść, przez które prokurator upada na samo dno: traci rodzinę, dom i pracę. Na przykładzie Siergieja Bogajew przedstawił smutną prawdę o człowieku jako nic nieznaczącym elemencie w wypełnionym układami świecie. Bohater sam wyznaje, że należy do rodziny prokuratorowskiej i dzięki temu naczelnik nigdy nie zwolni go ze stanowiska:

Да, это так, все мои предки были прокурорами: бабки, дедки, тети и дяди. И, конечно же, мама с отцом. Все служили на благо Закона, который менялся как дышло. И поэтому начальник меня никогда не уволит. Потому что моя фамилия – бренд для конторы!

Przytoczony fragment pozwala mówić nam o komizmie sytuacyjnym, ponieważ pokazuje, że zasady funkcjonujące w obrębie systemu państwowego od wielu

już lat zostają poddane dystancjalizacji. W ten sposób trzonem utworu Bogajewa staje się problem funkcjonowania systemu sądownictwa współczesnej Rosji. Za pomocą komizmu dramaturg przedstawia różne sytuacje, dzięki którym odbiorca jest w stanie na nowo zinterpretować stereotypowe zachowania, destabilizujące od wewnątrz pracę sądów. Jedną z nich jest przekonanie o nietykalności, które zakorzeniło się jeszcze w czasach sowieckich i daje poczucie wyższości, przewagi nad resztą społeczeństwa. „Rodzinne” zarządzanie instytucją sądownictwa, jak się okazuje, ma też swoje minusy, o czym z pewną dozą humoru opowiada Siergiej:

Плохо, когда брат твой прокурор, он может тебя посадить. Еще хуже, когда твой брат следак – он может подкинуть тебе наркотики, но самое хреновое, когда твой брат нотариус. Он состряпает дело так, что ты проглотишь и съешь все, что угодно, включая перемену своего имени и степень родства!

Wypowiedź bohatera w ironiczny sposób unaocznia odbiorcy problem łapówkarstwa dotyczący pracowników na wszystkich szczeblach instytucji. Odmówienie przyjęcia korzyści majątkowej oznaczałoby wyłamanie się z chorego systemu, którego produktami są wszyscy bohaterowie sztuki. Temat ten został poruszony także w komedii Bogajewa z 1996 roku zatytułowanej *Wielki Mur Chiński*. Zdaniem żony Uczciwego męża (Честного мужа), jak ironicznie nazywa go uralski dramaturg, jej mąż jest ciężko chory, gdyż jako jedyny nie bierze łapówek. Kobieta twierdzi, że tacy ludzie nie są nikomu potrzebni i jeśli nic się nie zmieni, to mężczyzna straci pracę. Filozofia łapówki w monologowej wypowiedzi Siergieja, wracając do bohatera *Zapisków*, staje się odzwierciedleniem modelu istnienia całego państwa. W ten sposób formułuje się również komiczno-humorystyczny podtekst utworu. Poprzez zestawienie sprzecznych pojęć, wyjaśnienie zjawiska „Взятки – это распределение средств” należy postrzegać w ramach alogizmu. Mimo że słowo łapówka i towarzyszące mu po drugiej stronie myślnika określenie są używane w różnych sferach leksyki (potocznej i naukowej), ich połączenie okazuje się bardzo produktywne:

Взятки – это распределение средств. Из одного кармана – в другой. Вы скажете, это в обход государства! А государство из кого состоит? Из нас. Тот взял, эта взяла, эти взяли – глядишь, все обеспечены. А я никогда не беру. То есть беру, но не много. Ну, дали, и ладно. Не дали – и хрен. Главное – это работа. Вы скажете – а зачем тогда ты берешь? А как не брать? Это не правильно. Это против системы. Представьте, все плывут по течению, и вдруг одно бревно плывет поперек. Что такое? Что это с ним? И сразу тебя багром вынимают.

Siergiej przyznaje, że on też bierze łapówki, jednak ironicznie zauważa, że nie jest tego dużo. Dzięki sprzeczności zestawionych ze sobą słów („беру взят-

ки” i „немного”) ta uwaga zwyczajnie wywołuje śmiech u odbiorcy. Warto podkreślić, że bohater wypowiada się jednocześnie jak zwyczajny człowiek i osoba pełniąca obowiązki urzędnika, co również wywołuje efekt komiczny.

Dzięki szczególnemu typowi narracji – osobistym notatkom z dziennika prokuratora, dowiadujemy się także o opieszałości organów sądowych, dłużących się w nieskończoność rozprawach, „opłaconych” kontrolach, bezsensownych zasadach. Jedna z nich, całkowicie bezkompromisowa, przyznaje prawo opieki nad dziećmi matkom bez względu na okoliczności: „БРАТ. Наш закон на стороне матери даже если она всех детей перебьет”. Komizm językowy w wypowiedzi brata głównego bohatera wywołuje absurd, potęgowany przez nielogiczność formułowanych praw. Co więcej, zaprzeczają one stereotypowemu obrazowi dobrej, kochającej matki, która broni dziecko przed agresją ojca. Wszystko to sygnalizuje odbiorcy, że starania Siergieja o uzyskanie opieki nad synem po zakończonym procesie rozwodowym są bezcelowe.

Obraz sądu nie tylko odzwierciedla realia współczesnych instytucji, ale kreuje także wyobrażenie o nieudolności całego państwa. „В нашем мире везде клетки, заборы, засовы, но они невидимы, незаметны для глаза”. W rzeczywistości bohaterowie mogą nie zauważać tego, co dzieje się wokół nich, ponieważ sami uczestniczą w kreacji „zamkniętego” świata. O swoistym odizolowaniu świadczy też hasło, jakie pada w jednej z wypowiedzi bohaterów: „Москва для жизни. Провинция для смерти”. Zacytowana fraza w percepcji odbiorcy postrzegana jest jako stereotyp, ponieważ do tej pory uważa się, że Moskwa i inne duże miasta tętnią życiem, zaś prowincjonalne miejscowości kojarzą się z marazmem i zacofaniem.

Ton, w jakim zapisane zostały notatki głównego bohatera, w których wybrzmiewa aluzja do utworów literackich, patos zakochanego człowieka, autoironia, wyraźnie kontrastuje z charakterem replik urzędników państwowych, brata Siergieja, jego pierwszej żony. Wszystko to wpływa na komiczno-humorystyczny sens wypowiedzi. Sprzeczność, jaka pojawia się na poziomie dosłownego znaczenia słów i ich kontekstualnego użycia, warunkuje pojawienie się implicytnego sensu wypowiedzi. Oto przykład:

СЕРГЕЙ. Смеетесь?..

РЕДАКТОР. Да в зеркало поглядите. У вас лицо нетипично счастливое. Так бывает, когда человека любят взаимно. А быт... Быт утрясется, включая сандалии. **(Пауза.)** В такую погоду нельзя так ходить. Хотите ботинки? У нас умер поэт, ботинки оставил. Берите! **(Достаёт ботинки.)**

СЕРГЕЙ. Хороший поэт???

РЕДАКТОР. Ваш размер.

Так я стал ходить в этих ботинках. Ботинки хорошие, новые. Видимо, поэт их только купил, не одел даже. Так и оставил с чеком в коробке. А как суеверие? Ну, он же их не носил перед смертью, он был не в них, когда шагнул из окна, он их просто оставил, эти

ботинки. Он даже их не одел. А через лет, двадцать, глядишь, когда этот поэт станет супер-известным, я продам эти ботинки на аукционе, и мы с Лерой купим яхту, на которой отправимся в кругосветное путешествие. Надо спросить, умеет ли она плавать?..

Życiowy dialog z Redaktorem, który oddaje bohaterowi buty zmarłego poety, kończy fraza „Ваш размер?”, oznaczająca niewypowiedzianą wprost analogię między bohaterem a nieżyjącym już poetą. Dalsze zapiski Siergieja również nabierają komiczno-humorystycznego charakteru. Humor, towarzyszący tragikomicznym sytuacjom i narracyjnym fragmentom opisującym dynamikę wewnętrznego stanu zakochanego prokuratora, odznacza się egzystencjalno-ironicznym zabarwieniem, co stanowczo odróżnia go od humoru w sztuce *Pole Marii*.

Dzięki powyższej analizie widzimy, że omawiane sztuki *Pole Marii* oraz *Zapiski zakochanego prokuratora* zostały skonstruowane według różnych wzorców gatunkowych. Komiczno-humorystyczny charakter najwyraźniej przejawia się w pierwszej z nich na poziomie językowym, w drugiej zaś, uwarunkowany jest sytuacją. Warto też podkreślić, że za połączeniem komizmu i humoru niejednokrotnie stoi tragizm i absurdalność świata człowieka, ze wszystkimi jego słabościami i problemami. Nacechowane komizmem wypowiedzi bohaterów zdecydowanie odzwierciedlają absurd egzystencji Bogajewowskich postaci, ale też stają się skutecznym narzędziem w dekonstrukcji i demitologizacji obrazów przeszłości czy kodów kulturowych.

Bibliografia

- Bogaev, Oleg. *Mar'ino pole. P'esa v dvuh dejstviah*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/marino-pole.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Špil'ki. P'esa v odnom dejstvii*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/shpilki.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Tridcat' tri sčast'â. Komedîa v dvuh dejstviah*. Web. 26.07.2021. <https://bogaev.narod.ru/doc/33.htm>.
- Bogaev, Oleg. *Velikaâ kitajskaâ stena. Komedîa v dvuh aktah*. Web. 10.08.2021. https://bogaev.narod.ru/doc/velikaya_kitajskaya_stena_2011.htm.
- Bogaev, Oleg. *Zapiski vlûblënnogo prokurora v odnom dejstvii*. Web. 20.08.2021. <https://theatre-library.ru/authors/b/bogaev>.
- Dziemidok, Bohdan. *O komizmie*. Warszawa, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka i Wiedza”, 1967.
- Fukson, Leonid. *Smeh kak sposob istolkovaniâ*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 2016.
- Gončarova-Grabovskaâ, Svetlana. *Komedîa v russkoj dramaturgii konca XX – načala XXI veka*, Moskva, Flinta, 2006.
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Koncept vojny: ot istorii k mifologii (*Pir pobeditelej Aleksandra Solženicyna i Mar'ino pole Olega Bogaeva*)”. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. Zeszyt specjalny*, 2013, s. 137–150.
- Juchniewicz, Agnieszka. „Kategoria komizmu w poetyce sztuk Olega Bogajewa: problem przekroczenia granicy”. *Bibliotekarz Podlaski*, 49 (4), 2021, s. 325–349.

- Kalmykova, Inna. „Kategoriâ komičeskogo i žanr komedii v literaturnom processe: problemy izučeniâ”. *Vestnik Burâtskogo gosudarstvennogo universiteta*, 10 (4), 2014, s. 138–143.
- Mazurek, Halina. *Dramaturdzy z Jekaterynburga. „Szkoła” Nikolaja Kolady*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Mięsowska, Lidia. *Gra-nie w postmodernizmie. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2007.
- Mięsowska, Lidia. „W martwym świecie żywych przedmiotów. Obraz przestrzeni egzystencjalnej współczesnych Rosjan w twórczości Olega Bogajewa”. *Antropologia kultury mieszczańskiej. Prace Interdyscyplinarne*. T. IX. Red. Joanna Ławnikowska-Koper, Lucyna Rożek. Częstochowa, Wydawnictwo AJD, 2016, s. 181–192.
- Musijčuk, Maria. „Ponimanie implicitnego smysła jak osnova kreatywnego mechanizmu Źmora”. *Vestnik NGU*. T. 5, vyp. 1, 2007. Web. 10.09.2021. <https://nsu.ru/xmlui/handle/nsu>.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. Sławomir Świontek. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.
- Piłat, Walenty. „«Szkoła» Nikolaja Kolady. O dramaturgii Olega Bogajewa i Wasilija Sigariewa. *Dawna a nowa Rosja: z doświadczeń transformacji ustrojowej*. Red. Roman Jurkowski, Norbert Kasparak. Warszawa, Oficyna Wydawnicza ASPRA, 2002.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamâti. Očerki rossijskoj dramaturgii 1950-2010-e*. Moskwa, Novoe literaturnoe obozrenie, 2018.
- White, Hayden. „Znaczenie narracyjności dla przedstawiania rzeczywistości”. *Poetyka pisarstwa historycznego*. Przeł. Arkadiusz Marciniak, Marek Wilczyński. Kraków, Wydawnictwo Universitas, 2000, s. 135–170.

NATALIA MALIUTINA

Юмористический тон как маркер авторского взгляда в комедиях Надежды Птушкиной

Humorous tone as a marker of the author's view in Nadezhda Ptushkina's comedies

Abstract. The article considers comic humour as an emotional and semantic component of the statements in two comedies written by Nadezhda Ptushkina: *Paying ahead* and *Come and take away*, which can be attributed to popular mass literature. Distinguishing between the manifestations of situational and semantic comedy and humour the article shows how the humorous tone of the character's remarks changes the overall genre tone of the comedy. Due to the idea of how much the personality does not fit into the narrow framework of the stereotypical perception of the situation of the husband's withdrawal from the family, the article notes the dramatic and tragic modality of the statements in the plays. At the same time, in all situations and in all manifestations of the relationship between the characters, we feel the author's view. The author is distinguished by the ability to understand and accept a different opinion to optimistically see the possibility of preserving the family and identity of each person in the process of collisions with other opinions. Despite the author's rejection the play retains a belief in a certain general harmony of the human soul, which is especially vividly perceived thanks to allusions to Chekhov's plays. Techniques contribute to the removal of the author's view and the positions of the characters: dialogue of the deaf, distancing the author's view and the character's position, wordplay. All these techniques contribute to overcoming the farcical nature of the conflict and its dramatization.

Keywords: comedy, farce, humour, comic, tone, author of the play

Natalia Maliutina, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok – Polska, malutina2002@ukr.net, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5787-2753>

Обращение к драматургии Надежды Птушкиной в контексте разговора о новой и тем более новейшей драме может показаться неожиданным и провокативным. С одной стороны, сошлюсь на ее участие в первом фестивале „Новая драма” (2002). С другой – трудно не вспомнить недоумение критиков по поводу того, что мелодраматические „бабские истории” Птушкиной странно воспринимаются среди таких новодрамовских открытий, какими стали пьесы Василия Сигарева, Ольги Мухиной, Евгения Гришковца, Миха-

ила Угарова и др. В частности, Марина Давыдова отметила, что ее пьесы – это вечный хлеб театра, мелодраматический трэш. Участие ее пьес в конкурсе критик объяснила качеством поставленных по ним спектаклей (Davudova, электронный ресурс). Кстати, популярность пьес драматурга и по сей день подтверждается тем фактом, что ее пьесы за последние двадцать лет ставились и ставятся в театрах России, Польши, Украины, странах Балтии, Германии, Японии. Следующее затем замечание о том, что в своей сфере Птушкина не менее популярна, чем Александра Маринина (Davudova, электронный ресурс), заставляет задуматься над явлением *массовой популярной драмы* в контексте новой драмы и над тем, как изменилось это явление за последнее время. Предваряя анализ текстов, могу заметить, что в пьесах Птушкиной (и это одно из условий их удачной сценической интерпретации) ярко выражены авторские стратегии, вообще очень выразительно звучит авторский голос, особенно в ремарочных комплексах, которые служат не только постановочным целям, но и содержат некоторые находки в сфере художественной речи, подтекста, модальности высказывания. Сошлюсь на авторитетное мнение Ольги Журчевой о том, что новая драма фиксирует „жизнь по частям, по крупицам” (Žurčeva 141). Подобные частные истории из жизни современного общества (маргиналов, неформалов и др.) прочно связаны в нашем сознании с определенными культурными, социально-психологическими, языковыми кодами. Читателя/зрителя, очень уставшего от чернушно-пессимистических историй, сцены из домашней жизни обывателей Птушкиной, возможно, привлекут лирическими интонациями поствампировского театра. Лиризм в ее пьесах комедийно-мелодраматического характера связан, по-видимому, с лирическим юмором и комизмом.

Объектом исследования станет юмористическая составляющая в комедиях Надежды Птушкиной *Плачу вперед* (1999), *Приходи и уводи* (1997), которые содержат сценарий авторского видения картины мира и потенциальной сценической интерпретации. Такой особый юмор связан с характером авторского взгляда на обычные явления бытовой жизни, отраженного в разных типах высказывания в пьесах драматурга. Вслед за Светланой Хазовой, под юмором понимаю особый вид комического, в котором кроме насмешки распознается „внутренняя причастность к тому, что представляется смешным” (Nazova 177). Среди эстетической, когнитивной, социальной, коммуникативной и других функций юмора исследователи Мария Мусийчук, Александр Козинцев, Людмила Рокотянская отмечают регулятивную способность юмористического тона высказывания изменять способ порождения значений высказывания в восприятии реципиента, а также устоявшийся стереотипный взгляд на события. По ее представлениям, юмор служит подготовительным стимулом для изменения способа интерпретации (Nazova,

электронный ресурс). Хотя речь идет о психологии поведения в группе, эта способность юмора как когнитивно-интерпретативный фактор удачно используется в драматургии и часто служит катализатором для развития действия. Безусловно, в этой особенности юмористического характера высказывания можно увидеть как авторскую стратегию, так и интенцию текста. Это тем более интересно, что авторский взгляд не всегда непосредственно выражен в тексте пьесы.

В заголовочных ремарочных комплексах (Tûtelova 43–44) комедий Птушкиной обращают на себя внимание авторские замечания, направленные на определенное понимание читателем/зрителем ситуации. Не случайно юмористический тон высказывания позволяет читателю воспринять действительность с точки зрения автора, обнаружить и сгладить противоречия, принять абсурдность действительности и многоаспектность человеческой природы (Dziemidok 119)¹. Юмористический тон в этом случае приобретает характер жеста, направленного на социальные взгляды и стереотипы. При этом юмористический тон часто используется как коммуникативный механизм: позволяет занять позицию оппонента, принять альтернативный подход, что обеспечивает возможность дальнейшей интеракции читателя, автора и героев пьесы (Dziemidok 119).

Определенный взгляд драматурга на события и поведение персонажей представлен уже во вступительной ремарке. Игра слов обеспечивает эмоционально окрашенные оценки, которые позволяют увидеть место действия с точки зрения автора („двухкомнатная сугубо смежная квартира”, „квартира обитаема”, „кухня тоже не тронута разорением”) (Ptuškina 1997, электронный ресурс). Юмористические характеристики портретов героев не совпадают с поведением героини и при этом они исполнены благожелательной иронии: „Одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета шикарно [...]” (Ptuškina 1999, электронный ресурс), „Она вслушивается в квартиру и похожа на собаку, которая вынохивает своего хозяина” (Ptuškina 1997, электронный ресурс). Описания места и характера действия, поведения персонажей, их скрытых и осуществленных желаний, наполнены мягким лирическим юмором в подтексте. Такой особый юмор связан с характером авторского видения и высказывания в пьесах драматурга.

Часто в ремарках юмористический тон преподносится так, чтобы читатель мог воспринять действительность с точки зрения автора либо того или иного персонажа. Юмористический комизм (Богдан Дземидок) вызывает не-

¹ Такое понимание когнитивно-познавательной функции юмора было обосновано Йолантой Томчук-Василевской в публикации *Психология юмора* (цит. по кн. Dziemidok 119–121).

которые нехарактерны для обыденной речи совмещения противоречивых или абсурдных поведенческих черт и поступков персонажей. Юмористический тон становится средством коммуникации с читателем/зрителем, причем, как уже отмечалось, настойчиво позиционируется добрый шутливый способ оптимистического отношения к жизни.

Это тем более важно, что не самая популярная для современной русской драмы 1980–1990-х гг. XX века „адультерная” тема сманивания чужого мужа из семьи приобретает в этих комедиях форму выражения взглядов автора и героев. Юмор становится средством навязывания точки зрения партнеру коммуникации. Фарсовым поступкам героинь (откровенным попыткам увести мужа из семьи) придается иронично-юмористическая тональность, что создает некоторую дистанцию по отношению к стереотипной позиции социума. Герои выглядят милыми и забавными, добрыми и заслуживающими снисходительной улыбки. Взгляд автора, выраженный в юмористическом тоне, создает определенную позицию, направленную на понимание и принятие.

Анализируя вступительные ремарки к комедиям Птушкиной, можно отметить характерное для фарса сочетание комических ситуаций (жена застаёт в постели мужа знакомую) и неожиданных непредсказуемых случайностей, поворотов, отступлений от предполагаемого хода событий или предсказуемой мотивации поведения героев. В осмыслении отличий смешного и комического, случайного и преднамеренного опираемся на рассуждения Яцека Ваховски. Исследователь отметил, что смешное, в отличие от запланированного комического эффекта, проявляется в речи персонажей спонтанным образом и возникает тогда, когда, вопреки ожиданиям, ситуация оказывается не столь значительной, читатель не получает предвкушаемого развития ситуации или обнаруживает в ней противоположный смысл (Wachowski 14).

Во вступительной ремарке комедии в двух действиях *Плачу вперед* представлено пробуждение на супружеском ложе в квартире Михаила Распятова его поклонницы Олимпиады Сидоровой, пятидесятилетней деловой дамы, спонсора спектакля, в котором он блистал накануне. Описание внешнего вида Липы (Олимпиады) явно не совпадает с тем, что здесь происходило на самом деле. Авторские иронические замечания в этом случае служат формированию зрительского ожидания. Этому же служит указание на то, что она раздета как в западном порнографическом фильме.

Одета Олимпиада, или, лучше сказать, раздета шикарно, как в западном крутом порнографическом фильме. Оголенность не прикрыта, а всячески подчеркнута – это и подвязки, и панталончики, в модели которых отсутствует собственно все, к чему мы традиционно привыкли, но много излишеств (Ptuškina 1999, электронный ресурс).

Комические предвкушения читателя/зрителя разрушает дальнейший диалог героев. Оказывается, что Липа пытается убедить Михаила, проснувшегося после сильного перепоя, в том, что у них был бурный секс.

Иронические замечания драматурга в ремарках после реплик также создают определенные ожидания реципиента благодаря сложившимся стереотипам массовой популярной литературы и кино. Например: „Липа в своем эротическом костюме вскакивает на постели в полный рост. [Михаил] (Тоже вскакивает от испуга. После паузы, испуганно)”.

Разворачивая перипетию, Птушкина играет предполагаемыми ожиданиями зрителя, исходя из стереотипов, навязываемых ему массовой популярной культурой. Это ожидание оправдывается вполне фарсовым предложением Олимпиады заплатить миллион долларов Михаилу за его согласие пробыть год ее законным мужем. Принимая во внимание, что театральный комизм связывается исследователями с действием, движением, акцией и многозначными ситуативными контекстами, представляемыми на сцене (Wachowski 21), отметим, что переход комического в смешное осуществляется в высказывании или игре на сцене в процессе разворачивания комических клише или конвенций в действии.

Проследим, как в диалогах героев ситуативный комизм обрастает юмористическими нотками, модальностью, подтекстами.

Первое действие завершается тем, что Михаил выталкивает жену и обнаглевшую Олимпиаду за двери, и они сталкиваются с пришедшей к Михаилу молодой актрисой Натусей. Согласно законам фарсового жанра, Натуся (субретка) наивно предполагает, что в порыве бурного празднования премьеры дамы вышли и забыли ключи в квартире. Олимпиада готова по-актерски поддержать эту версию, но этот театральный стереотип разрушает появление Михаила, который, открыв двери, заявляет, что они с Натусей любят друг друга. Подобные жесты напоминают читателю/зрителю традиционный фарс, причем адюльтерные перипетии явно обращают современного реципиента к жанру фарса или фарса-мелодрамы. Драматург указывает тем самым на то, каким смешным может оказаться обращение к банальным фарсовым ситуациям. Собственно, смешным является само несоответствие ожиданий от вроде бы прогнозированной сцены и возможные варианты сценических решений, которые могут показаться неожиданными.

Второе действие начинается ремаркой, в которой автор передает состояние трех сидящих за столом женщин, которым Михаил наливает шампанское и произносит тост-признание в любви к Натусе. Птушкина доводит пафосную речь Михаила до переигрывания, следует стереотипное признание „Я и Натуся явно созданы друг для друга” и предложение выпить за их сча-

стье, в то время как Липа оценивает возможные реакции Полины, учитывая ее большой сценический опыт.

Липа. И как, Полина, вы намерены поступить? Ваши действия? Оттаскаете ее за волосы, плеснете в лицо сопернице серной кислотой?

Полина. Накал чувств не такой. А я никогда не переигрываю ни в жизни, ни на сцене (Ptuškina 1999, электронный ресурс).

Признание Натуси в том, что она пришла проститься и сказать, что любит другого мужчину „чутьочку больше”, накладывает на высказывание героев еще один неожиданный контекст. Как рассуждает Ваховски, комизм не только является свойством художественного текста, но также контекста. К тому же реакция читателя/зрителя может не совпадать с заложенными автором стратегиями восприятия комического (Wachowski 21–22).

Речь идет о том, что реципиенты не всегда смеются от того, что, по мнению драматурга, может их смешить. Тут, на наш взгляд, вновь уместно вспомнить о юморе, учитывая его направленность на появление у читателя/зрителя неожиданных представлений. Часто юмористическая подсказка содержится в речи героев. Так, Олимпиада, напоминая Михаилу свое имя, настойчиво повторяет: Липа, Липучка... Тем самым у читателя может появиться представление о прилипчивой Липе, которая всеми силами хочет выйти за Михаила замуж. Комизм же проявляется ситуативно: оказывается, что оставленный Натусей Михаил вполне по-актерски играет стереотипами отвергнутого любовника: предлагает Липе взять его за деньги в мужья. Таким образом можно отметить, что смешное и комическое переходят одно в другое и дополняют одно другое.

Кроме традиционных форм комического (несоответствие поступков персонажей и их слов, стереотипных жестов и того, как они будут восприняты читателем/зрителем и героями в дальнейшем развитии действия) можно отметить, что драматург показывает прорастание фарсового в комическом и смешном. Фарсовая модальность очевидна во всех слезливо-сентиментальных позах (жестах) героев. Например, пафосная речь отвергнутого Михаила о его проекте театра будущего (никто со сцены его театра не будет осмеян и унижен) сопровождается громом и молнией, которые традиционно в массовой популярной литературе служат предзнаменованием вмешательства в события высших сил. Полина пытается защитить себя и мужа от Сатаны в образе Олимпиады, крестится, просит Натусю побрызгать святой водой, которая оказывается средством для травли тараканов. Фарсовая фантазмагория вызывает литературные аналогии с сюжетными трансформациями в пьесах Николая Гоголя, Александра Островского, Михаила Булгакова. В момент апогея фарсовых страстей (охваченная

актерским вдохновением Полина призывает Святого Николая) появляется Натуся. Это появление, безусловно, вызывает смех у реципиента, осведомленного в прагматизме наивной до цинизма Натуси. Она трижды приходит с какими-то вроде бы возвышенными речами, а на самом деле в надежде не потерять ни одну из позиций. Она выпрашивает у Олимпиады деньги, что сопровождается довольно невинными объяснениями (ей не хватает денег для покупки костюмчика). В развязке оказывается, что магия театра, „словно грозной реликтовой птицы” (вновь жест в сторону фантасмагории), захватывает всех участников действия. Утратившая иллюзию счастья от союза с банкиром, Натуся стремится удержать власть над Михаилом, Полина (сохраняя тон отвергнутой жены) требует вернуть ей соковыжималку, Олимпиада признается, что проиграла. Можно согласиться, что Липа и Полина являются зеркальными двойниками в пьесе, собственно, „зазеркалье обретает черты альтернативной реальности, становится инструментом противодействия стандартным ситуациям и ожидаемым поступкам” (Kislova 163). Отражение подобного в подобном приводит к эффекту некоего остранения привычного. Веками высмеиваемые в качестве порочных супружеские измены, расчет интриганки, предложение купить счастье за значительную сумму денег не воспринимаются в поэтике пьесы как порок. Скорее, реципиент смеется над тем, как узнаваемые ситуации сопровождаются неожиданным стремлением автора понять и принять их. Собственно, в развитии действия отсутствует развенчание порока. Драматург приглашает посмеяться над тем, что могло бы быть воспринято как трагедия, а в силу неожиданного поворота событий или мягкости характера героини воспринимается как то, над чем можно легко посмеяться, учитывая театральность происходящего и актерскую сущность героев. Способность к перевоплощению становится защитным механизмом, при этом сохраняется способность видеть во всем комическое и смешное.

Юмористические сцены порождают у читателя неожиданные смыслы, зачастую благодаря наложению прямого и переносного значения слова, путем разрушения смысловых ожиданий и выхода на неожиданные новые уровни обобщения. Стоит обратить внимание на связь юмористического с когнитивными процессами, поскольку именно юмор позволяет „обнажить” процессы мышления, способы осознания каких-то явлений (Musijčuk, электронный ресурс). В определенном смысле проявления юмора значительно меняют установку на жанровое восприятие или рецептивные ожидания в ходе прочтения пьесы. Юмористическое восприятие помогает осознать границы, в пределах которых мыслительная деятельность кажется (с точки зрения автора или реципиента) удовлетворительной и результативной (Minskij, электронный ресурс). Как это не парадоксально, юмористический тон

высказывания или жест помогает выразить в комедии трагическое (или философски отстраненное) восприятие бытия, воссоздать представления читателя/зрителя о нарушении нормы в процессе коммуникации, деформации принятых в обществе принципов существования человека в мире.

Стоит учесть, что субъект действия в пьесах, названных Птушкиной „комедиями”, находится в состоянии постоянного преодоления обстоятельств, которые вроде бы привносятся в действие извне, в связи с появлением второстепенных персонажей. В ходе сюжета вскрывается характер связей между людьми и событиями, между человеком и временем. Зачастую оказывается, что персонаж не всегда может повлиять на события или же его влияние оказывается мнимым, кажущимся.

Подобная коллизия разворачивается и в комедии Птушкиной в двух действиях *Приходи и уводи*. Уже с первой фразы во вступительной ремарке („Квартира. Точнее, жилплощадь. Стандартная”) в несоответствии значений слов „квартира” и „жилплощадь” обнаруживается юмористическая нота авторского посыла читателю. Игра контекстуальных значений слов помогает определить некоторые позиции авторской картины мира: привычное течение жизни, порядок нарушен вследствие того, что герои пытаются изменить свое отношение к привычному и устоявшемуся. Тем самым автор подготавливает возможную интерпретацию последующих событий и реплик персонажей. В ремарке подробно описывается разруха в квартире, связанная с недавним пожаром, а затем подготовкой к ремонту. Понятно, что изначально нарушен устоявшийся за тридцать лет уклад в жизни этой семьи. Характерная аллюзия к пьесе Антона Павловича Чехова *Три сестры* вносит в экспозицию драматический акцент: внимание читателя фокусируется на разрушении в квартире и отношениях в семье. Движение сюжета обнаруживает отсутствие взаимопонимания между тремя поколениями семьи: жена Вера делает вид, что не понимает, что ее муж уходит к подруге Эмме, муж Женя подавлен своим состоянием настолько, что старается скрыть истинные мотивы поведения даже от себя. Ему с трудом удастся убедить себя в том, что он хочет покинуть любимую в недавнем прошлом семью ради возбудившей его мужское воображение преподавательницы сексуальной культуры Эммы. Пожилая, лишенная возможности передвигаться мать Жени, Анна Ивановна, вообще делает вид, что ничего не слышит. Ее мнимая глухота служит источником смешных ситуаций. Например, она создает комедийную ситуацию непонимания в общении с сыном, когда рассказывает ему о звонке некоей Несчастной. Под прозвищем Несчастная подразумевается Эмма, сообщившая, что придет к ним в дом, чтобы решительно увести с собой Женю. Оба супруга делают вид, что не понимают, о ком идет речь, обвиняя Анну Ивановну в глухоте.

ЖЕНЯ. Аппарат тебе надо.

АННА ИВАНОВНА. Какой аппарат?

ЖЕНЯ. В уши.

АННА ИВАНОВНА. Я наперед знаю, что вы скажете. Ни с каким аппаратом ничего нового не услышу. А если, не дай Бог, какое событие, всё равно вы все кричите.

ЖЕНЯ. У нас все время события! Все время живем в панике. А главное событие – никогда денег нет. И не предвидится. Главное – уже как-то и привыкаем без денег (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Два разных контекста понимания значения слова „событие” воспринимаются одинаково, и это создает юмористическую ситуацию. Для Анны Ивановны, прошедшей войну, голод, допросы в КГБ, событие предполагает что-то деструктивное, существенно нарушающее порядок жизни. Для ее сына Жени, которому немногим больше 50 лет, повседневная жизнь состоит из череды обыкновенных событий. Можно считать, что в его восприятии течение жизни представляет собой монотонный процесс событий, не имеющих начала и конца.

С подобным восприятием событийности связывала Нина Ишук-Фадеева обретения в чеховской драме открытого типа, в основе действия которой – течение жизни как процесс (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс). По ее замечанию, в драме открытого типа на первое место выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое не способно изменить драму бытия (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс).

Насыщенный юмористическими нотами прием диалога глухих тематизируется в пьесе Птушкиной так, что заставляет вспомнить об его использовании в комедиях Чехова. Не случайно Петер Сонди связал этот прием с возможностью показать сосуществование разных миров, между которыми не может быть понимания, в один и тот же момент (Szondi 105). Можно считать, что неспособность в силу разных причин слышать друг друга становится основой сюжетного движения в этой пьесе. При этом важно отметить, что, хотя часто персонажи не слышат друг друга, они проявляют друг к другу сочувствие даже в тех случаях, когда их предают.

В названной автором комедией в 2-х действиях пьесе *Приходи и уводи* движение сюжета представляет собой постепенное понимание героями своего места в жизни, системы ценностей, настоящего содержания обманчивого события. Так, Вера постепенно, даже в состоянии конфликта со своими эмоциями, обиды на мужа и соперницу, понимает, что событие „увода” мужа из семьи на самом деле кажущееся. В его реализацию не верит даже гуру сексуального опыта Эмма, преподающая свое искусство девушкам в лицее.

Несоответствие разных представлений о жизни подчеркивается в исполненной комического юмора реплике Веры об Эмме: „Вера. Ей все по потребностям, а мне по морде. В филармонию ходит! Да разве сейчас нормальный человек пойдет в филармонию?“ (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Внутритекстовое явление комического юмора использую в тех значениях, которые придавал ему Богдан Дземидок. Исследователь отметил, что в отличие от критического, разъединяющего характера высказывания, присущего сатирическому юмору, комический юмор воспринимается как связующий элемент. Среди его составляющих – такая особенность познания, когда человек начинает осознавать связи между явлениями, обобщать и постигать контрасты и диспропорции действительности (Dziemidok 121–122).

В реплике Веры накладываются друг на друга, по-видимому, ситуативный и языковой комизм (Liliental' 116–117). Столкновение разговорно-бытового и возвышенного стилей усложняется тем, что в высказывании героев все время ощущается несовместимость прошлого и настоящего, традиционной морали и современных нравов. При этом текст насыщен то комически-юмористическими, то фарсово-мелодраматическими, подчас возвышающимися до трагизма интонациями. Чувства привязавшихся за долгие годы друг к другу мужа и жены, их дочерей, матери становятся поводом для разочарования в своем представлении о мире всех, кто попадает в этот дом. Ровесник века, по-видимому, бывший партийный деятель, отсидевший тридцать лет в период репрессий, Платон Тимофеевич приезжает к Анне Ивановне, чтобы забрать документы, которые он же попросил ее спрятать перед арестом, и тем самым восстановить историческую справедливость. Прожив один вечер в атмосфере сложных человеческих эмоций, обиды, непонимания, недоверия, а вместе с тем глубокой искренней привязанности членов семьи, он уходит, так и не объяснив, что собственно послужило причиной визита. Осознав, что нет ничего важнее этих самых человеческих отношений, герой понимает, что его стремление вернуть историческую справедливость не столь уж и важно. Неслучайно он после каждой реплики без конца повторяет как заклинание „не важно“.

По-другому проживает эту сложную эмоциональную ситуацию в семье пришедшая туда непрошенным гостем Эмма. Ее эпатажное поведение (попытка заинтересовать своей раскованностью случайно попавшего в дом молодого человека Кешу) вызывает соответствующую реакцию, создающую, вследствие недопонимания, юмористическую ситуацию.

Эмма и Кеша целуются на балконе. Из комнаты едва слышно доносятся голоса Старика и Анны Ивановны. Позже – голоса Веры и Жени.

КЕША. Вы так целуетесь, так целуетесь.

ЭММА. Это моя профессия.

КЕША. (с трепетным восхищением) Вы – валютная проститутка?

ЭММА. Что? Чего-чего? (смеётся, но заметно, что польщена) Почему валютная?

КЕША. Вы сказали – профессия.

ЭММА. Я преподаю. Сексуальное воспитание (Ptuškina 1997, электронный ресурс).

Диалог многоопытной Эммы и совсем наивного Кеши создает ситуацию, разрушающую стереотипы восприятия фразы. Возникает контекст, в котором определяются параметры восприятия читателя/зрителя. Нарушение ожиданий реципиента порождает юмористический смысл распознавания буквального значения в слове „профессия”. Кроме того, оба персонажа объединяет мотив утраченной связи с семьей и домом: Кеша – сирота, а Эмма стремится забыть свое деревенское прошлое. Развивая наблюдения Ищук-Фадеевой, можно увидеть в этой сцене „тип диалога, когда он, при внешней немотивированности, обнаруживает внутреннюю диалогическую связь, не вербализованную, но проявляющую смысл в контексте сцены и всей пьесы” (Išuk-Fadeeva, электронный ресурс).

Таким образом юмористическая речевая ситуация вносит в эту, по сути, драму жизни легкие фарсово-комедийные интонации, смягчающие впечатление читателя о неизбежности судьбы. В действии выразительно звучит трагедийный мотив разрушенной судьбы под влиянием роковых обстоятельств, не зависящих от воли личности. Причем этот мотив связан не только с судьбой жертв репрессий Анны Ивановны и Платона Дегтева, но также детей, оказавшихся в зависимости от утратившего смысл течения жизни, от случайных обстоятельств и отношений. Поколение внуков не менее сильно зависит от первых двух. Собственно, семья представлена единственной константой, в которую верит Люба.

Действие пьесы характеризуется заметной эпической перегруженностью: появляются второстепенные персонажи (Платон Тимофеевич, Кеша, Лебедева), которые привносят свои истории, свои межличностные конфликты. Но эти межличностные отношения выстраиваются так, что они наполняются новым содержанием: в них гораздо ярче высвечивается внутренний мир семьи героев, между которыми, казалось бы, нарушена возможность коммуникации. Пространство и время действия расширяются, благодаря чему разрушается иллюзорное впечатление, что распад семьи неминуем. Появление Лебедевой с грудным ребенком в коляске в финале окончательно расставляет точки над „i”. Все четверо членов семейства объединяются в заботах о младенце, якобы случайно забытом на балконе. С его появлением в доме связан комедийный прием удвоения: Евгений-2 способствует объединению семьи и прояснению ситуации. Вместе с тем, понятно, что его принятие в семье означает то, что Женя-1 остается в ней навсегда. Юмо-

ристический тон высказывания позволяет читателю понять, что для героев комедии стереотипные рамки восприятия банальной ситуации увода мужа из семьи оказываются тесными: личностные качества персонажей сталкиваются с общепринятым пониманием ситуации, что и порождает драматизм ее восприятия.

В финале пьесы звучит весьма показательная реплика Анны Ивановны, в которой прослеживаются явные переключки с репликами персонажей в *Дяде Ване* Чехова. Можно считать, что благодаря аллюзиям в сознании читателей появляется эмоциональный тон чеховской пьесы. Интертекстуальные отнесения и к другим пьесам Чехова: уже упоминавшийся символический образ пожара, передающий разрушение уклада жизни семьи в *Трех сестрах*, приобретает в комедии *Приходи и уводи!* характеристику привычного состояния обреченности. Три поколения семьи настолько свыклись с постоянно трагичным состоянием мира и бытового пространства, что воспринимают его как данность, а не как катастрофу. Даже „забытый” Лебедевой младенец не воспринимается как потрясение, а, скорее, как нормальное для нарушенного хода жизни явление. Можно вспомнить, что мотив подброшенных детей часто использовался в массовых популярных кинокомедиях или мелодрамах, лейтмотивом которых была идея проверки семьи (или ее отдельных членов) на прочность.

ВЕРА. Сейчас накушаемся и перестанем плакать. А ты, Любочка, отдыхай! Маленький уснёт. Я его искупаю, и он уснёт. Тоже ведь устал. Он же маленький. Это надо понимать. (Анне Ивановне) А потом обзвоню гостиницы. А с утра вас выкупаю. И ещё раз маленького. Деток надо часто купать. Всё хорошо. Вот Женечка и успокоился. Он понял, что все его любят. И все ему рады. Все рады!

АННА ИВАНОВНА. Пока все живы и все любят – можно надеяться на просвет. Будет просвет, будет. Я жизнь прожила и знаю – просвет будет. Главное – не падать духом! (Ptuškina 1997, электронный ресурс)

Наполненная светлым лирическим пафосом реплика Анны Ивановны переключается с финальной репликой Сони из пьесы *Дядя Ваня*: „Мы, Дядя Ваня, будем жить. [...] Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим небо в алмазах [...]” (Чехов, электронный ресурс).

Вера всех своих родных просит отдохнуть, ни на миг не сомневаясь в своем подвижническом служении семье. Анна Ивановна верит в милосердие людей в будущем. Ее финальная реплика содержит аллюзию к монологу Сони, выразившей веру в милосердие, которое наполнит собою весь мир. В этом она видит залог светлой, прекрасной, изящной жизни. Такой финал пьесы *Дядя Ваня*, по мнению Ищук-Фадеевой, свидетельствует о преодолении мелодрамы. Незавершенная развязка, проекции в бесконечно далекое будущее порождают представление о цикличности времени, что, по мне-

нию исследовательницы, характерно для комедии рока (Isuk-Fadeeva, электронный ресурс). Цикличность времени придает в связи с этим чеховским пьесам философский характер. Исследовательница отметила ритуально-магический характер цикличности событий в чеховских драмах жизни (Isuk-Fadeeva, электронный ресурс).

В комедии Птушкиной заявленный в названии мотив („приходи и уводи!“) неоднократно реализуется в сюжете. Эту фразу повторяет Вера, адресуясь к Эмме. Люба в телефонном разговоре с мнимой соперницей Любовью Воронцовой, в которую с первого взгляда, возможно, влюбился Кеша, также требует: „Приходи и забирай его!“. Наконец, к ним в дом неожиданно приходит Лебедева с грудным младенцем и уводит Кешу. В таком повторении, как и в удвоении имени Евгений (ребенка Лебедевой зовут так же, как и мужа Веры – Евгений), нетрудно усмотреть юмористически-комическую интенцию текста, в котором с новой силой прослеживается адресация к сюжетам чеховских пьес.

Значащим в этом контексте, безусловно, является удвоенное имя Евгений, что в переводе с греческого означает „благородный“, „знатный“. Словари иногда его переводят с греческого так: „с хорошими генами“ (Petrovskij, электронный ресурс). В поэтике драматургического действия повторяется и усиливается мнение о хорошем воспитании и благородстве героя. Вопреки событиям и их оценкам Евгений, муж Веры, получает шанс удержаться в границах семейного уклада, что подтверждается появлением нового члена семьи с тем же именем. Эпизод с повторением имени связан с желанием автора обратить внимание читателя на устойчивость семейных ценностей. Какие бы события не происходили, они не могут кардинально повлиять на ход жизни. Драма бытия поддерживается теми незыблемыми связями, которые сохраняют эту семью вопреки всем случайностям, утрате иллюзий, наивно доверчивого взгляда на жизнь. Незыблемой остается вера в доброе созидательное начало человеческой души, что и позволяет говорить о том, что комедия становится драмой жизни, в которой смешное только усиливает представление читателя о трагизме и абсурдности бытия. Можно думать, что от судеб конкретных героев с их конкретными характерами, судьбами, драматург переключает внимание читателя/зрителя на ценностные коллизии, в которых юмористически-комические интонации, несоответствия, игры способствуют утверждению веры в традиционные устои и нравственные ориентиры в условиях меняющейся жизни. Герои подчас утрачивают способность критического анализа тех изменений, которые происходят в обществе и их сознании, тем не менее опыт постижения прошлого обуславливает их внутреннее сопротивление влиянию так называемых „разрушителей“.

Комический юмор в проанализированных пьесах Надежды Птушкиной приобретает сентиментальный характер, обеспечивающий возможность принятия реципиентом эстетической позиции сопереживания. Это является коммуникативным ресурсом принятия другого, что создает основу для взаимопонимания всех субъектов эстетического переживания в пьесах. В отличие от фарсово-мелодраматических пьес, в которых персонажи напоминают марионеток с акцентированной чертой характера и поведения, в комедиях Птушкиной обнаруживается ценность каждой человеческой личности. Индивидуальные проявления персонажа несводимы к ролевым маскам, амплу или к готовым, сложившимся взглядам на жизнь. Комический юмор (ситуативный и языковой) делает личностную уникальность героев смысловой константой героев, стремящихся к утраченной цельности.

Библиография

- Čechov, Anton. *Dáda Vaná*. Web. 25.08.2021. <https://ilibrary.ru/text/972/p.1/index.html>.
- Davydova, Marina. *Teatr i ego sovremennik. Segodná otkryvaetsá festival' «Novaá drama»*. Web. 21.08.2021. http://www.smotr.ru/prensa/2001_newdrama.htm#vn.
- Dziemidok, Bohdan. *O komizmie. Od Arystotyleša do dzisiaj*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Hazova, Svetlana. „Ūmor kak resurs sovladaúšego povedeniá”. *Sibirskij pedagogičeskij žurnal*, 3, 2012, s. 177–182.
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Novaá drama: filosofskie istoki i poëtičeskie novacii”. *Vestnik kul'turologii*, 1, 2012. Web. 27.08.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-filosofskie-istoki-i-poeticheskie-novatsii/viewer>.
- Kislova, Larisa. „Zerkal'noe» protivodejstvie v dramaturgii Nadeždy Ptuškinoj”. *Novejšaá drama rubeža XX–XXI vekov: problema dejstviá*. Samara, Samarskij uniwersytet, 2014.
- Kozincev, Aleksander. „Ūmor: do i posle ironii”. *Ázykovye mehanizmy komizma*. Moskva, Indrik, 2007, s. 238–252.
- Liliental', Galina. „K voprosu o vozmožnosti razgraničeniá lingvističeskogo i situativnogo ūmora”. *Vestnik SPBGU*, 9, 2014. Web. 25.08.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vozmožnosti-razgranicheniya-lingvističeskogo-i-situativnogo-yumora/viewer>.
- Minskij, Marvin. *Ostroumie i logika kognitivnogo bessoznatel'nogo*. Web. 25.08.2021. <https://classes.ru/grammar/164.new-in-linguistics-23/source/worddocuments/m1.htm>.
- Musijčuk, Maria. *Kognitivnye mehanizmy struktury komičeskogo: filosofsko-metodologičeskie aspekty*. Novosibirsk, Lambert, 2012.
- Musijčuk, Maria. „Ponimanie implicitnogo smysla kak osnova kreativnogo mehanizma ūmora”, *Vestnik NGU*, 5 (1), 2007. Web. 25.08.2021. <https://nsu.ru/xmlui/bitstream/handle/nsu/7036/05.pdf>.
- Petrovskij, Nikandr. *Slovar' ličnyh imen*. Moskva, 1980. Web. 25.08.2021. <https://lexicography.online/onomastics/petrovsky/>.
- Ptuškina, Nadežda. *Plaču vpered*. 1999. Web. 25.08.2021. https://ptushkina.com/PiecePDF/Pla4u_vpered.pdf.

- Ptuškina, Nadežda. *Prihodi i uvodi*. 1997. Web. 25.08.2021. https://ptushkina.com/PiecePDF/Prixodi_uvodi.pdf.
- Rokotânskaâ, Lûdmila. *Úmor: sušnost', vidy, funkcii v obšestve. Avtoreferat kandidatskoj dissertacii*. Moskva, 2020.
- Szondi, Peter. *Teoriâ sovremennoj dramy*. Izdatel'stvo V-A-C press, Moskva, 2020.
- Tûtelova, Larisa. „Problema prostranstvennoj točki zreniâ v drame”. *Kul'tura i tekst*, 4 (39), 2019.
- Wachowski, Jacek. „O komizmie, śmieszności i nie tylko...”. *Ko-mediana. Prace ofiarowane Profesor Dobrochnie Ratajczakowej*. Red. Ewa Guderian-Czaplińska, Krzysztof Kurek. Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne, 2013.
- Žurčeva, Ol'ga. *Avtor v drame: formy vyraženiâ avtorskogo soznaniâ v russkoj drame XX veka*. Samara, Izdatel'stvo SGPU, 2007.

MIROŚŁAWA MICHALSKA-SUCHANEK

Proza Anny Fein. Rosyjsko-izraelska odsłona humoru żydowskiego

Anna Fein's prose. A Russian-Israeli version of Jewish humour

Abstract. Jewish humour with a rich repertoire of forms is an integral part of Jewish culture. The article summarises the typical features of Jewish humour and presents an outline of its history from its beginning at the turn of the 19th to the 20th century in the countries of Central and Eastern Europe, through the times of immigrants to Palestine, from the first Aliyah (1882–1903), until the establishment of the state of Israel in 1948, to the humour of modern Israel. The humour of Anna Fein – one of the important representatives of Russian-Israeli literature – is situated at the intersection of traditional Jewish humour, Israeli humour, and the mentality of a repatriate (the writer left Russia for Israel during the so-called Great Aliyah), creating an interesting Russian-Israeli version of Jewish humour. Fein's humour fits in with the exemplary tone of archetypal Jewish humour. At the same time, referring not to the emotions, but to the recipient's intellect, together with the assumption that humour must have pragmatic values, understood as the implementation of a utilitarian function, it brings the recipient closer to the postulates of Henri Bergson's theory of laughter.

Keywords: Jewish humour, Israeli humour, Anna Fein, Russian-Israeli literature, Henri Bergson

Mirosława Michalska-Suchanek, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice – Polska, mirosława.michalskasuchanek@us.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5262-0816>

Сегодня я часто думаю о том, что Бааль Шем Тов обещал рай только двум людям на огромном рынке – двум шутам, которые веселили народ. Я все больше и больше ощущаю в себе шута¹.

Anna Fein

Jedną z najbardziej intrygujących właściwości ludzkiego umysłu jest zdolność do tworzenia i odbierania bodźców o charakterze humorystycznym. Zgodnie z poglądem Henriego Bergsona poczucie humoru stanowi ważną cechę odróżnia-

¹ Cytat pochodzi z wywiadu z Anną Fein (Michalska-Suchanek 2020b: 176).

jącą człowieka od innych istot żywych (Bergson 47 i nn.). Posługiwanie się tym narzędziem przez twórców literatury jest jednak czymś więcej – stanowi rodzaj daru. Taka osoba – zacytujmy Bergsona – „obdarzona dowcipem, czyli lotnością umysłu, nie obraca pojęciami, jakby to były bezduszne symbole, ale je widzi, słyszy, a zwłaszcza pozwala im wieść dialog między sobą, jakby to były osoby” (Bergson 142). Z pewnością „widzi i słyszy” bergsonowskie pojęcia jedna z ciekawszych przedstawicielek literatury rosyjsko-izraelskiej – Anna Fein². Ale zanim o niej, zdań kilka o humorze żydowskim.

Humor, z bogatym repertuarem jego form, stanowi integralny element kultury żydowskiej i wydaje się, że jest w niej wszechobecny. Pojawia się nawet w literaturze talmudycznej, i to nie tylko w części hagadycznej, gdzie w jej narracyjny charakter wpisuje się niejako w sposób naturalny, ale również w części poświęconej halasze, którą cechuje język precyzyjny, właściwy dla regulacji rozmaitych aspektów codziennego życia ortodoksyjnych Żydów. Humor, realizujący tu cel dydaktyczny, zawiera się głównie w lakonicznych i błyskotliwych sformułowaniach, jako udany paradoks, celne wyrażenie czy po prostu dowcip (*Ūmor evrejskij: Ėlektronnaâ evrejskaâ ênciklopediâ*, źródło elektroniczne).

Humor żydowski rozwinął się na przełomie XIX i XX wieku głównie w krajach środkowej i wschodniej Europy, to jest w miejscach największych skupisk Żydów. Był to humor swoisty – nierzadko abstrakcyjny, oparty na obserwacji życia codziennego rodziny, obyczajów i interesów handlowych, stanowiących główny motyw szmoncesów. Odbiorców tego humoru fascynowała – rzadka wśród innych nacji – umiejętność Żydów śmiania się z samych siebie. Saul Bellow, próbując uchwycić specyfikę żydowskiego humoru, suponuje, że społeczność uciskana prawie zawsze bywa dowcipna (cyt. za: Pollard, źródło elektroniczne). Zgodnie z freudowskim psychoanalitycznym ujęciem, rudymenarną rolą humoru jest rozładowywanie napięcia, gdyż pozwala on złą rzeczywistość postrzegać jako obiekt kpiny i w ten sposób radzić sobie z losem. Leonid Stołowicz pisze o tym w następujący sposób:

Известно, что смех возвышает смеющегося над объектом смеха. Смех над собой возвышает человека над самим собой. Он обнаруживает силу человеческой личности при всех ее слабостях. То же относится и к личности целого народа. Может быть, эта способность, смеясь осознавать свои недостатки и тем утверждать свои действительные достоинства, – одна из важных причин жизнестойкости еврейского народа (Stolovič 8).

² Anna Fein wyjechała z Moskwy do Izraela w roku 1991 w ramach tzw. Wielkiej Alii. Zbiór opowiadań *Хроники третьей авионады*, wydany w roku 2004 w Odessie, jest jej pierwszą książką. Pisarka tworzy jak dotąd wyłącznie krótkie formy narracyjne, jej opowiadania drukowane są w Izraelu, w Rosji i w Ukrainie w czasopismach, takich jak: „Артикль”, „22” „Новая еврейская школа”, „Ами”, „Мигдаль”. Ostatnio jej utwory pojawiły się również na polskim rynku wydawniczym.

Humor żydowski bywa niewesoły, sarkastyczny, często tzw. czarny. „Это даже не гоголевский «смех сквозь слезы», а слезы сквозь смех или смех вместо плача” – powiada wspomniany wyżej Stołowicz (Stolovič 8). Odzwierciedleniem „śmiechu zamiast płaczu” – humoru podszytego smutkiem, a nawet tragizmem – była proza bodaj najbardziej znanego w świecie żydowskiego pisarza, tworzącego na przełomie XIX i XX wieku – Szolema Alejchema. Tworząc realistyczny obraz życia Żydów w strefie osiedlenia w imperium rosyjskim, pokazując ich ubóstwo, prześladowania, pogromy, pisarz jedyny ratunek widział w humorze (Karasik 218). Humorystyczny styl, który uformował się pod wpływem niełatwych warunków życia, stał się wkrótce częścią (właściwością) żydowskiego narodowo-kulturowego wizerunku. To spowodowało, że trwał i rozwijał się mimo radykalnej zmiany stylu życia Żydów Europy Środkowo-Wschodniej i zaniku języka jidysz.

Wzrost zainteresowania humorem żydowskim pociągnął za sobą publikacje zbiorów dowcipów w przekładach na języki europejskie. Humor ten, jako pewnego rodzaju dokument postaw, stał się wkrótce światowym zjawiskiem kulturowym. Jego zasięg mocno rozszerzył się w latach 50. XX wieku wraz z rozwojem masowej rozrywki w Stanach Zjednoczonych. Dzięki osobom takim jak Jack Benny, Sid Caesar, George Burns, Milton Berle, Mel Brooks i Woody Allen humor żydowski ugruntował się w głównym nurcie komizmu amerykańskiego i z powodzeniem wpisał się w amerykański tygiel kulturowy (Różycki, źródło elektroniczne). *Kroniki Seinfelda*, odnoszący sukces w latach 90. amerykański telewizyjny *sitcom*, przybrał formę wielkiego żydowskiego wica, którego komizm był zasługą prezentowanych w nim karykaturalnych postaci – neurotycznych, narcystycznych, ogarniętych przez obsesje i bez wyjątku ekscentrycznych (Różycki, źródło elektroniczne).

Inny charakter przybrał humor na ziemi Izraela. Imigranci, począwszy od pierwszej alii w latach 1882–1903 aż do powstania państwa Izrael w 1948 roku, chociaż w większości pochodzili ze społeczności żydowskich Europy Środkowo-Wschodniej, odcinali się od tradycyjnego humoru żydowskiego, jako że zupełnie nie wpisywał się w kulturową i ideologiczną atmosferę nowego miejsca. Opanowani duchem syjonistycznym i wiarą w swoją historyczną misję, oddani sprawie i gotowi do wszelkich poświęceń, nie pozostawiali miejsca na autoironię typową dla humoru sprzed alii. Ideał nowego Żyda – silnego, dumnego i zdecydowanego – stanowił przeciwieństwo tradycyjnego, właściwie wschodnioeuropejskiego żydowskiego wizerunku, noszącego głębokie piętno wielowiekowego życia w Galucie. Humor stereotypowego galutowego Żyda – słabego, pozbawianego praw, śmiejącego się z samego siebie i swojego niełatwego życia – nie śmieszył „nowego Żyda”, przeciwnie, irytował go i wywoływał sprzeciw. Anna Fein wspomina o tym w opowiadaniu *Долив после отстоя*: „Скрипку от виолончели не отли-

чит, зато умеет командовать ‘ать – два!’ Новый еврей, не какой-нибудь там местечковый шлимазл” (Fein, *Doliv posle otstoâ*, źródło elektroniczne). Humorystyczny styl pierwszych pokoleń imigrantów, zupełnie pozbawiony dawnych subtelności, kierował swoje ostrze przeciwko wrogowi zewnętrznemu – Arabom, a w latach bezpośrednio poprzedzających powstanie państwa Izrael – także przeciwko Brytyjczykom i wewnętrznym ideologiczno-politycznym przeciwnikom Jiszuwu.

Odrębne zjawisko stanowi humor współczesnego Izraela³. „Израиль, наверно, не самая идеальная в мире страна, но как объект для юмора она не имеет серьезных конкурентов...” – podsumowuje klasyk izraelskiej satyry Efraim Kishon⁴ (cyt. za: Gel'man, źródło elektroniczne). Nie sposób mówić o jednolitym charakterze żydowskiego humoru w Izraelu, jako że do kraju ojców przybywali repatrianci z różnych diaspor, sprowadzając, nadal żywotne, odcienie humoru typowe dla krajów pochodzenia. Bezspornie humor izraelski dotyczy jednak realiów życia w Izraelu. Tuż po Wielkiej Alii celem żartów stali się wychodźcy z Rosji i krajów związkowych, niewładający językiem hebrajskim, a także element kryminalny, który licznie, niestety, stamtąd napływał. Za wspólne dla wszystkich Izraelczyków, bez względu na kraj pochodzenia, uznać można dwa tematy – armię, przedmiot humoru zawsze życzliwego, wręcz „macierzyńskiego”, a także sam Izrael, prezentowany w dowcipach w tonach patriotycznych, wyrażających miłość do kraju, w którym wszyscy mieszkańcy czują się jak „w domu” (*Evrejskij ūmor*, źródło elektroniczne). Jednym z częstych motywów bywa też wojna – sporo dowcipów dotyczy wojny sześciodniowej (1967) i wojny w Zatoce Perskiej (1990–1991)⁵, anegdoty powstawały również pod ostrzałem rakietowym w maju 2021 roku⁶. W przeciwieństwie do galutowego humoru żydowskiego – subtelnego, nieurazającego – izraelskiemu humorowi brakuje finezji. Jest surowy

³ Więcej o tym zob. Telushkin, rozdział 8.

⁴ Ephraim Kishon (1924–2005) urodził się w Budapeszcie jako Ferenc Hoffmann, w czasie II wojny światowej był więziony w obozach zagłady, w 1948 roku uciekając przed reżimem komunistycznym, wyjechał do Izraela. Po wojnie Kishon, były więzień obozów, paradoksalnie stał się jednym z najważniejszych mediatorów między kulturą niemiecką i żydowską. Był autorem książek przetłumaczonych na blisko 40 języków. W 1950 roku uhonorowano go izraelską Nagrodą Sokółowa, przyznawaną wybitnym dziennikarzom; w 1998 roku otrzymał Nagrodę Bialika, a w 2002 roku państwową Nagrodę Izraela za całokształt twórczości.

⁵ Oto przykłady: „Нам говорят, что шанс погибнуть от ракет равен шансу выиграть в лотерею. Но никто не предупредил нас, что розыгрыш будет по три раза в день” (z czasów wojny w Zatoce); „«Если я вижу в небе самолет, как мне узнать – израильский он или наш?» «Идиот! – орет командир. – Раз летает, значит, израильский!»” (z czasów wojny sześciodniowej) (Lazaris, źródło elektroniczne).

⁶ Reprezentatywne przykłady: „Весь мир страдает от короны, а мы, слава Богу, вернулись к рутине” albo „Ничто так не сближает соседей, как Хамас”, „Друзья, срочно, я лежу на земле в Тель-Авиве, оплату за парковку включать?” (Filatov, źródło elektroniczne).

i bezpośredni, śmiało celuje w zjawiska, które zwyczajowo bywają przemilczane. Ignoruje wszelkie tabu, momentami staje się szorstki, bezceremonialny, a nawet agresywny⁷. Zawiera przy tym liczne odwołania do tradycji, religii i typowej żydowskiej mentalności.

Humor Anny Fein sytuuje się na styku tradycyjnego humoru żydowskiego, humoru izraelskiego i mentalności repatriantki, tworząc interesującą rosyjsko-izraelską odsłonę humoru żydowskiego. Archetypowy żydowski dowcip nawiązuje do cech charakteru i etnicznych stereotypów, z czego do najbardziej popularnych zalicza się: obcesowość⁸, przebiegłość i spryt. W prozie Fein motywy te odnajdujemy bez trudu. W opowiadaniu *Остров мифического пива* odnotowana jest obcesowość Żydów: „Да, вот мы все жалуемся, что нас не любят, – подумала я, – а за что нас любить? Куда бы мы не вперлись с нашим кашрутотом, нашими особыми запросами и привычками – везде мы создаем ‘а ганцер тапарам’” (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne). A oto sarkastyczna ilustracja sprytu, a nawet rzec by można – cwaniactwa:

Каждый заявлял, что именно он – коренной житель Цфата, его предки лично знали Святого Ари, кости его прапрабабушки лежат на местном кладбище. А копнешь, проверишь – этот коренной цфатянин просто мясник из Жмеринки, приехавший сюда в семидесятые, потому что в родной матери Украине ему грозил ‘трояк’ за мелкое хищение государственного имущества (Fein, *Zerkalo vremeni*, źródło elektroniczne).

Kolejny fragment zaświadcza zaś o stereotypowej żydowskiej umiejętności naganiania rzeczywistości do własnych potrzeb:

Известная запись „не сотвори себе кумира” в буквальном переводе с иврита значит как „не делай себе ни статуи, ни картины”. Средневековые мудрецы страны Ашкеназ объяснили, что речь идет о полном и реалистичном изображении человека. То есть, если на картине голова человека заменена птичьей, а у статуи не хватает носа или уха – это кошерное изображение. Греческие статуи Родосского музея выглядели вполне кошерно – одна вылезла из-под земли без уха, другая без носа, у третьей не хватало руки. Гурский хасид мог взирать на них совершенно безобязненно (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne).

Pojawia się tu – typowy dla struktury żydowskiego humoru – wywód (nawiązujący do aparatu myślowego przyjętego w badaniu Talmudu), który zmyślnie

⁷ Badania opinii publicznej wykazały, że Izraelczycy śmieją się ze wszystkiego oprócz Holocaustu, sieroctwa i niepełnosprawności (Lazaris, źródło elektroniczne).

⁸ Oto reprezentatywny przykład: „Przed piekarnią stoją Chińczyk, Amerykanin i Żyd. Podchodzi do nich ankieter i pyta: «Przepraszam, czy mógłbym poznać panów opinię na temat niedoboru pieczywa?». «Co to znaczy opinia?» – mówi Chińczyk. «Co to znaczy niedobór?», odpowiada Amerykanin. «Co to znaczy przepraszam?» – pyta Żyd” (Pollard, źródło elektroniczne).

wykorzystuje pułapki logiczne, prowadzące do wniosków absurdalnych, niemniej rozumowo poprawnych. W potrzebnej w czytaniu Talmudu dociekliwości upatruje się również źródeł, przenikającej strukturę klasycznego żydowskiego humoru, gry słów, znaczeń i brzmień. Żydzi w większości byli trójjęzyczni (znali jidysz, hebrajski i język lokalny), co dawało duże pole do popisu. Fein w jakimś sensie kultywuje narodowe tradycje. W jednym z opowiadań pojawiają się takie oto rozważania dotyczące języków: „[...] sklep по-польски – магазин. Трудно придумать более точное название. Шоппинг – это чума двадцать первого века, а магазины – склепы, где мы хороним нашу жизнь, время и деньги” (Fein, *Goráčee pivo Krakova*, źródło elektroniczne).

Mimo że Fein reprezentuje środowisko ortodoksyjne, stanowisko, które zajmuje wobec opisywanego świata, należy określić jako trzeźwe i dalekie od fanatycznego. Charakterystyczne dla jej pisarstwa komizm, sarkazm, autoironia ugruntowują zdrowy dystans wobec siebie i świata współczesnej ortodoksji. Z dużą dozą humoru rejestruje typowe w jej ocenie przywary Izraelczyków: przesadne wyczulenie na najdrobniejsze przejawy antysemityzmu („А без этого поездка за рубеж – не поездка, считай, зря прокатался”), przewrażliwienie na punkcie bycia oszukany („Еще они галдели по поводу того, что автобусный билет обошелся им на две кроны больше положенного. Не то чтобы они были бедные или жадные – просто изрик терпеть не может, когда из него делают фраера”), smutek w oczach jako następstwo wielowiekowego wygnania („вековая скорбь в глазах”). A są to wyimki z zaledwie jednego opowiadania zatytułowanego *Доллив после отстоя* (Fein, *Doliv posle otstoá*, źródło elektroniczne).

Pisarka, kreśląc obraz izraelskich ortodoksyjnych Żydów, umiejętnie posługuje się satyrą. Pokazuje ludzi, którym pragmatyzm, zamiłowanie do akcesoriów świeckiego świata i komercji często przysłania duchowość. W opowiadaniu *Тухая женщина с улицы Бешт* opisuje wycieczkę „prawiednic” z Bnei Braku, której program z powodzeniem łączy modlitwy na świętych mogiłach z zabiegami kosmetycznymi. Przywołajmy fragment sceny stanowiącej humorystyczny emblemat fuzji dwóch różnych światów:

Вокруг меня пищали телефоны, то утихали, то громче звучали голоса женщин. Они болтали друг с другом, отдавали указания домашней прислуге, читали святые книги. Над головами летали сборники псалмов, кто-то просил молиться за сватовство дочери, за исцеление больного, за ежедневное пропитание. Ворохом опускались на плечи сидящих рекламные флаеры, чьи-то визитки, лекции равинов, опечатанные на компьютере (Fein, *Tihaá žensina s ulicy Bešt*, źródło elektroniczne).

Pobył kobiet przy świętej mogile, ze starymi modlitewnikami w jednej ręce i telefonami komórkowym w drugiej, przerywa nawoływanie przewodniczki: „Szybko modlimy się i jedziemy do hotelu”. Sama zaś mogiła Rambama (Maj-

monidesa), zamieniona w miejsce komercyjne, budzi taką oto gorzką refleksję narratorki: „Моисей Маймонид, что сделали с твоей усыпальницей спонсоры, в какой гламурный вид привели! Впрочем, если твоя могила так похожа на мобилу, не позвонить ли мне с нее Господу Богу?” (Fein, *Tihaâ ženšina s ulicy Bešt*, źródło elektroniczne). I kolejny przykład – fragment opowiadania *Остров мифического пива*, w którym zanurzenie się środowiska ortodoksyjnego w zdobyczach świeckiego świata pisarka doprowadza do absurdu:

Теперь он может не грешить, взирая на клиенток, но общаться с ними по смартфону, и так оно как-то кошернее выходит. Ему не надо носить с собой молитвенник и книгу Псалмов: есть мобильное приложение [...] я теперь получаю эсэмэски с рекламой мобильного приложения, напоминающего о времени зажигания субботних свечей [...]

(Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne).

Humor ten zdecydowanie odwołuje się nie do emocji, lecz do intelektu odbiorcy, co zbliża go do postulatów teorii śmiechu Bergsona. Centralnym pojęciem koncepcji francuskiego filozofa, określającym źródło komizmu, jest tzw. mechaniczność powlekająca życie. Niektóre gesty, ruchy i działania, jeśli powtarzają się regularnie, „naginając życie do mechanicznego rytmu”, prowokują śmiech (Bergson 76–77). Rzecz dotyczy opisu życia, charakteryzującego się rutynowością zachowań, ich zrytualizowaniem. U podstaw komicznego nacechowania kreślonych przez Fein obrazów ortodoksyjnych Żydów leży – jak się wydaje – taki właśnie bergsonowski automatyzm bezrefleksyjnych zachowań, realizowanych według określonego schematu albo nabytego wzorca, który jednocześnie eksponuje wszystkie ich ograniczenia, ułomności i słabości. Ludzie upodobniają się do marionetek, które w konfrontacji z rzeczami oraz zjawiskami ważnymi (a mowa przecież o przedstawicielach ortodoksji, odwiedzających święte miejsce, modlitwach etc.) skupiają się na zewnętrznej ich powłoce i wartości użytkowej, separując się od wewnętrznej istoty. Myśl odbiorcy takiego przekazu zatrzymuje się na formie i ludzie w jego postrzeganiu stają się komiczni (Bergson 72).

Koncepcja Bergsona odwołuje się jednocześnie do trzech grup teorii komizmu: degradacji, cechy ujemnej i sprzeczności (Dziemidok 2011: 23). Teorie degradacji, do których zalicza się m.in. psychologistyczną teorię Alexandra Baina, źródła komizmu dopatrują się w degradacji poważnych i wzniosłych zjawisk życia do rangi niskich, zwyczajnych. Podobny pogląd reprezentują teorie sprzeczności, które istotę śmieszności widzą w dywergencji między istotą zjawiska a jej przejawem. Natomiast teorie cechy ujemnej przedmiotu komicznego, mające swoje źródło w poglądach Arystotelesa, jako śmieszne kwalifikują szeroko rozumiane ujemne cechy natury zarówno fizycznej, jak i duchowej (Motyl 339). Wszystkie te elementy komizmu Fein konkretyzuje.

W twórczości pisarki rezonuje jeszcze inny postulat Bergsona. Filozof zakładał, że humor musi mieć walory pragmatyczne, rozumiane jako realizacja funkcji użytkowej (Bergson 47 i nn.). W śmiechu dostrzegał rodzaj gestu społecznego, który jest ripostą na mechaniczną bezrefleksyjność ludzkich zachowań i ukróca mechanikę bezwładu, ekscentryczność i sztuczność (Kasperski 18). Humor prozy Fein ujawnia tak właśnie pojmowany socjologiczny moralizm i utylitaryzm, wykorzystanie satyry jako narzędzia służy ośmieszeniu wad, w znaczącym stopniu realizuje więc cel dydaktyczny (Hutcheon 171), śmiech traktowany jest jako środek łagodnie represyjny, który poprzez wskazywanie na społeczno-mentalne aberracje odgrywa rolę interwencyjną.

Tradycyjne żydowskie żarty nie atakują obcych, koncentrują się głównie na cechach narodu żydowskiego. Chociaż są celne, nie bywają zjadliwe, raczej życzliwe i ciepłe. W tym tkwi także oryginalność i siła humoru Fein. Postulat mówiący o tym, że wydobycie śmieszności obiektu nie może powodować jego szkody ani cierpienia, jest również założeniem koncepcji Bergsona (Motyl 338). Jej charakterystyka ortodoksów wpisuje się we wzorcowy ton klasycznego żydowskiego humoru. Przytoczmy kilka przykładów: wygląd zewnętrzny – np. „смуглая дама в паричке из фальшивого конского волоса” (Fein, *Tihaâ ženšina s ulicy Bešt*, źródło elektroniczne), „тетки в париках клоунского вида” (Fein, *Doliv posle otstoâ*, źródło elektroniczne), „черно-белые пингвинчики, шустро семенящие по улицам Бней-Брака” (Fein, *Kolodec perevoplošenij*, źródło elektroniczne); upodobania estetyczne – np. „[...] бесвкусица помноженная на два. Меня всегда поражает упорство, с каким религиозные евреи разрушают внешнюю красоту вещей, даже созданных их собственными руками” (Fein, *Zerkalo vremeni*, źródło elektroniczne); stosunek do obowiązków niereligijnych – np. „Профессионализм не входит в систему ценностей ультраортодокса” (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło i elektroniczne); stosunek do powinności religijnych (micw) – „Родить ребенка в пятилетнем возрасте не может даже ультра-ортодоксальна еврейка, хотя, наверное, очень хочет” (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne). Autoironia nie pełni w tym przypadku, jak w czasach galutu, funkcji samoobronnej, ale stanowi rodzaj samowiedzy, która buduje dystans do świata, a zwłaszcza do siebie. Śmianie się z własnych wad pozwala na spojrzenie na nie z innej perspektywy, pozostaje – jak powiada Sreten Marić – „jedynym stosunkiem wobec życia umożliwiającym lubienie ludzi i znoszenie samych siebie” (Marić 357). Ostrze żartów pisarka kieruje również w swoją stronę. W opowiadaniu *Ostrov mifičeskogo piva* czytamy: „И тут я увидела себя со стороны. Тетка, похожая на стареющего пирата, с головой, по-пиратски обмотанной шарфом и в пестрых греческих бусах из Линдоса [...]” (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne).

dło elektroniczne). Ten karykaturalny obrazek stanowi kwintesencję jej nieba-nalnego wyglądu i ekscentrycznej osobowości⁹.

Humor Fein – podobnie jak tradycyjny humor żydowski – często dotyka te-matyki religijnej, przyjmuje przy tym charakter swoisty, w dużej mierze deter-minowany postateizmem pisarki. Postateista – jak sama Fein tłumaczy termin – w odróżnieniu od osoby religijnej (ortodoksyjnej) nie odcina się od przedreligijnej przeszłości, przeciwnie – przetransponowuje ją do obecnego życia i wykorzystuje jako instrument poznawania oraz wartościowania otaczającego świata (Michal-ska-Suchanek 2020a: 87). Skutkuje to fuzją „starej” przedizraelskiej mentalności i nowego spojrzenia na życie. Wizja terażniejszości przepuszczona jest przez pry-zmat świadomości repatriantki, która wyrastała w rosyjskiej kulturze i przesią-kała rosyjską (sowiecką) mentalnością. Jednocześnie wiedza o przeszłości jest starannie i konsekwentnie selekcjonowana, indywidualizowana i subiektywizo-wana, zgodnie z aktualnym postrzeganiem rzeczywistości i jej oceną (Szacka 29). Z jednej strony przeszłość weryfikują zdobywane latami doświadczenia i aktual-ne priorytety, z drugiej nie bez znaczenia pozostają – wyrastające z przeszłości, mocno zakorzenione – nawyki, które rewidują terażniejszą postawę wobec świata i czynią ją bardziej świadomą, zgodnie z dewizą, że istnienie hegemonicznego porządku nie wyklucza realnego na niego wpływu.

Przedmiotem humoru czyni Fein prawa judaizmu, zwłaszcza te dotyczące statusu kobiet. Przy pomocy ironicznych komentarzy narratorka wchodzi w żar-tobliwą polemikę z dogmatami: „На него не наденешь фартук [...]. Нельзя по-садить мужа на кухне [...]. Мужики надо свободу давать. Пусть учит Тору”. Stwierdzenie uzupełnia jej komentarz: „А на меня можно упряжь осла? Сброю вола – можно?” (Fein, *Programistka i ee demon*, źródło elektroniczne). Bohaterka opowiadania *Зеркало времени* natomiast wypowiada obecne w tradycji juda-izmu przekonanie, że mężczyzna, którego nauczycielem jest kobieta, widzi świat „w krzywym zwierciadle”, po czym z sarkazmem komentuje swoją wypowiedź: „[...] хотя неизвестно еще, чье зеркало кривое – мужское или женское” (Fein, *Zerkalo vremeni*, źródło internetowe). I kolejne, zaczerpnięte z tego samego utworu fundamentalne w tradycji judaistycznej twierdzenie, że kobiety nie mu-szą oddawać się studiowaniu świętych ksiąg, gdyż zostały przez Boga stworzo-ne jako istoty doskonałe: „Гемара¹⁰ исправляет душу, а женщина совершенна и не нуждается в исправлении” – narratorka opatruje następującą konstatacją:

⁹ Pisarka, aktywna w mediach społecznościowych, często zamieszcza swoje zdjęcia odwier-cielające jej zamięłowanie do wymyślnych wiązań chusty na głowie i wyszukanej biżuterii.

¹⁰ Gemara jest zbiorem rabinicznych komentarzy i objaśnień uzupełniających Misznę, czyli kodeks prawa obyczajowego w judaizmie. Obie księgi razem tworzą Talmud.

„Это ложь, которую придумали мужчины, чтобы мы не просто мыли посуду и стирали белье, но летали по дому вдохновенно как солнечные зайчики” (Fein, *Zerkalo vremeni*, źródło internetowe)¹¹.

Zdystansowany, niefanatyczny stosunek pisarki do religijnych obowiązków dobrze ilustruje wyimek z opowiadania *Нахальная квартирантка*:

В ту пору я училась молиться по сидуру. В главной молитве нужно сделать три шага назад, и в конце три вперед. Но с какой ноги какие шаги начинать, я никогда не могла запомнить, и в конце концов решила, что Бог примет молитву с неправильными шагами. Ведь это по Его воле я родилась левой, и по его воле родители переучили меня на правшу. Что завершилось полным отсутствием моторной памяти (Fein, *Nahal'naâ kvartirantka*, źródło elektroniczne).

Należy pamiętać, że tradycja judaistyczna jest ściśle regulowana i w żadnym wypadku nie dopuszcza dowolności.

Nacechowany humorem dystans Fein, tym razem do swojego żydostwa i religijności, jeszcze dobitniej oddaje fragment utworu *Долів после отстоя*, w którym narratorka komunikuje: „[...] как раз собиралась быстренько от-дать дань своему еврейству, прошлепать по старому кладбишу, где еще не была, быстренько посетить парочку синагог – и со спокойной душой – пива, пива, пива!!!” (Fein, *Doliv posle otstoâ*, źródło elektroniczne). Umo-cowane w tradycji żydowskiej żartobliwe dystansowanie się Fein do etnicznych cech i stereotypów, posługiwanie się autoironią i satyrą w żadnym wypadku nie niesie treści negatywnych. Zwyczajowo zakłada się, że wydobywanie cech komicznych w przedstawianych osobach, sytuacjach czy zjawiskach stanowi wyraz dezaprobaty oraz krytyki wobec nich i wyklucza sympatię zarówno ze strony autora opisu, jak i potencjalnego odbiorcy (Dziemidok 1961: 65). Tym-czasem zdarza się, a wydaje się, że tak właśnie jest w przypadku prozy Fein, że sympatia lub przynajmniej przychyłność rodzi się nie tyle wbrew, co dzięki komiczności. Komizm humorystyczny pisarki, a tak właśnie zgodnie z typolo-gią proponowaną przez Bohdana Dziemidoka należy go kwalifikować, nie za-wiera pejoratywnego przekazu. Pełni funkcję narzędzia poznawczego, pozwala głębiej wniknąć w strukturę opisywanych zjawisk i ludzi oraz przybliżyć fakty z życia ortodoksyjnych Żydów izraelskich, ale nade wszystko stanowi instru-

¹¹ Humorystyczne, ostre komentarze bohaterki stanowią prezentację „kobiecej” percepcji i re-tyryki autorki i jednocześnie pełnią funkcję narzędzia feministycznego. Fein reprezentuje miękką odmianę feminizmu ortodoksyjnego, który sytuuje się w punkcie styku tradycji żydowskiej, życio-wych doświadczeń współczesnych religijnych kobiet i mentalności repatriantki-postateistki. Znaczy to, że typowa dla Fein narratorka-feministka, jako kobieta wywodząca się ze środowiska religijne-go, zdaje sobie sprawę z praw świata, w którym żyje i tych praw nie neguje, ale jednocześnie jest świadoma, że status kobiet we współczesnej ortodoksji musi się zmienić.

ment emocjogeny, nastrojotwórczy, który pozytywnie nastraja odbiorcę wobec „oswajanego” przez niego tematu. Ujawnia się tu pełna zgodność z definicją komizmu humorystycznego, przedmiotem opisu są mianowicie sytuacje, które co prawda odbiegają od postulowanych norm czy obowiązującej tradycji, ale reprezentują treści, których nie da się zaliczyć do kategorii niebezpiecznych albo szkodliwych (Dziemidok 1961: 82).

Zupełnie inny rodzaj komizmu ujawniają budowane przez Fein obrazy negatywnego, stereotypowego postrzegania społeczności ortodoksyjnych Żydów przez rosyjskojęzyczne izraelskie środowisko świeckie (Rimon, źródło elektroniczne). W opowiadaniu *Колодец перевоплощений* pojawia się taki oto passus, tj. wypowiedź religijnej narratorki o swojej świeckiej interlokutorce:

[...] мне казалось, что Бней-Брак в ее представлении – клоака, где голодные дети рвут куски хлеба друг у друга изо рта, где вши ползают под париками замужних женщин, стены домов воняют помоями, льющимися прямо на головы прохожим, а из окна глядит смазливое личико еврейки, украшенное потемневшими бусами. А миква, уж конечно, – грязная лужа, вокруг которой копошатся старухи, трогающие холодными пальцами робкую плоть молодых женщин (Fein, *Kolodec perevoplošenij*, źródło elektroniczne).

Dla ironii nie istnieje jeden, jej tylko przypisany sposób wypowiedzi, może się ona przejawiać na różne sposoby i zawsze łatwiej ją rozpoznać niż zdefiniować (Głowiński 5). U Fein ironia jest stanem permanentnej oscylacji między formą reprezentującą etos neutralny – łagodnie żartobliwą, chwilami zbliżającą ją do parodii (Strug 36), a ostrą, zjadliwą, podszytą sarkazmem, jak w zacytowanym wyżej fragmencie. W nim szczególnie wyraźnie zarysowuje się dwuwarstwowa struktura wypowiedzi. Pisarka posługuje się wyłącznie ironią werbalną, pochodzącą od narratora, która przejawia się jako kontrast między – wyrażoną za pomocą bezpardonowego, niewybrednego dyskursu – powierzchownością (*appearance*) a realnością (*reality*) (Pikor 212–213). Równocześnie aktywizuje się mechanizm tzw. reprezentatywności homologicznej (Łaguna 77), w ramach którego rzeczywistość odwzorowują wypaczone, karykaturalne stereotypy świadomości społecznej, co nadaje obrazowi cechy groteski.

Agresywna, zaczepna, sardoniczna ironia zarezerwowana jest w prozie Fein – jak już wyżej odnotowano – wyłącznie dla przeciwników ortodoksji. Dodajmy jednak na marginesie, że utwór, z którego zaczerpnięty został cytat, kończy się nawróceniem bohaterki, której przekonania wykpiwa narratorka. Finalnie wybrzmiewa więc idea dla Fein kluczowa, wiążąca identyfikację narodową z religijną, innymi słowy, niezależnie od tego jak daleko Żydzi odeszli od judaizmu i tak „skazani są” na powrót do religijnych korzeni. W opowiadaniu *Остров мифического пива* myśl ta, okraszona nieco naiwnym humorem, wybrzmiewa wprost: „Им еще хуже, бедняжкам – у них нет Торы. И вообще, они все скоро станут иудеями” (Fein, *Ostrov mifičeskogo piva*, źródło elektroniczne).

Fein nie unika także tzw. czarnego humoru. Pojęcie upowszechnione przez francuskiego surrealistę André Bretona dotyczy ujęcia w tonie żartobliwym spraw tematycznie i moralnie makabrycznych, tj. zjawisk, które z natury rzeczy śmieszne nie są (Kasperski 6). W opowiadaniu *Горячее пиво Кракова* narratorka o pomieszczeniu, w którym pasażerowie czekają na lotniskowy autobus, mówi: „Узенькая коморка набивается людьми, дышать уже почти нечем. Ощущение такое, что вот-вот пустят газ” (Fein, *Gorâčee pivo Krakova*, źródło elektroniczne). Motyw gazu pojawia się również w utworze *Слушай песню неба*, gdzie bohater tak wspomina siedzibę ambasady Izraela w Moskwie przy ulicy Bolshaya Ordynka w dniu odbioru zgody na repatriację: „Нас, дошедших и скопившихся во дворе, завели в сарай под железной крышей. Сейчас газ пустят, – пошутил я, растянув губы в идиотской улыбке” (Fein, *Slušaj pesnû neba*, źródło elektroniczne). I jeszcze jeden przykład: „Евреи в Праге в основном мертвые. Живых почти нет не считая туристов. За это писатель Яков Шехтер назвал Прагу ‘Еврейской Помпеей’” (Fein, *Doliv posle otstoâ*, źródło elektroniczne).

Czarny humor niebezpiecznie zbliża pisarkę do tematów, które w literaturze izraelskiej, i w ogóle w Izraelu, nie bywają przedmiotem żartów. Humor izraelski, który jak już wyżej powiedziano, łatwo przekracza wszelkie tabu, pamięć Shoah traktuje jako świętą i nietykalną. Fein w przywołanych przykładach odwołuje się do Holocaustu, wykazuje jednak olbrzymią dbałość, aby zbliżając się do dozwolonej granicy, nigdy jej nie przekroczyć.

Podobnie rzecz się ma z antysemityzmem, do którego humor Fein również często nawiązuje. W opowiadaniu *Долів после отстоя* pisarka przeciwstawia „uprzejmych Europejczyków” hałaśliwym Izraelczykom i opatruje to konkluzją: „А тут ОНИ приближаются. И от Них так громко, и так мельтешит в глазах, что сразу начинаешь где-то понимать антисемитов” (Fein, *Doliv posle otstoâ*, źródło elektroniczne). Problem antysemityzmu, poprzez przeniesienie ciężaru wypowiedzi z jego istoty na autoironiczny obraz typowego zachowania Żydów, niweluje napięcie między naturą samego zjawiska, a lekkim tonem opowiadania o nim i prowokuje śmiech z rzeczy zwyczajowo uznawanych za poważne.

Czarny humor pisarka stosuje również w stosunku do siebie. Fein od lat cierpi, czego nie skrywa, na zespół Stargardta – chorobę skutkującą zanikiem ostrości widzenia i zmianami degeneracyjnymi pola widzenia. W opowiadaniu *Горячее пиво Кракова* utożsamia się z narratorką i pisze o tym tak:

[...] я вижу ступеньку лестницы там, где ее нет, ставлю ногу на воздушную опору и кубарем качусь вниз. Я еще ни разу не сломала ни руку ни ногу, потому что толстый слой жира защищает от ударов. А бывает, что я засовываю в духовку извлеченные из пакета чинсы, а потом выясняется, что это стручки белой фасоли. И еще много чего дурацкого происходит (Fein, *Gorâčee pivo Krakova*, źródło elektroniczne).

To jest właśnie klasyka archetypowego żydowskiego humoru: śmianie się z siebie i „смех вместо плача” jednocześnie – terapeutyczna samoobrona poprzez traktowanie rzeczywistości jako obiektu kpiny.

Przyjrzyjmy się jeszcze innemu zagadnieniu. Humor można rozpatrywać w różnych aspektach: jednostkowym, interpersonalnym i społecznym. Fein interesuje humor jako „reprezentacja mentalna” (Semenova 209) otaczającego świata w świadomości przede wszystkim grupowej, w ramach określonej sytuacji społecznej (Szarota 17) i w osadzeniu w procesie społeczno-kulturowej komunikacji. Pisarka korzysta ze schematów poznawczych społecznie i kulturowo zakorzenionych, tj. w dużej mierze niezależnych od jednostkowych doświadczeń. Warunkiem *sine qua non* właściwego odbioru humoru jest tzw. wspólnota rozumienia (Rynkiewicz, źródło elektroniczne) czy wspólnota skryptów, to jest jedność schematów poznawczych nadawcy i odbiorcy, w konsekwencji konwergencja wiedzy o rzeczywistości obiektywnej i wreszcie – jednolitość kodu. Fein swoją prozą wpisuje się w zjawisko, które Kazimierz Żygulski nazywa „wspólną śmiechu” (Żygulski 15–31). Pojęcie to oznacza istniejącą w określonej wspólnocie aprobatę konkretnej formy komizmu, pewną jedność interpretacyjną. Ironia na przykład – podstawowy instrument humoru pisarki – jest komunikatem sformułowanym intencjonalnie i wymaga od odbiorcy kompetencji nie tylko językowych, ale i światopoglądowo-kulturowo-realioznawczych, aby mógł zrozumieć grę, którą narrator z nim prowadzi i potrafił ironię zidentyfikować, co jest zresztą warunkiem niezbędnym do zaistnienia ironii (Strug 38). Niezwykle ważne znaczenie przypisuje się kontekstowi, który – w rozumieniu kognitywistycznym – pozwala na wydobycie istotnych aspektów zjawiska i aktywowanie skojarzeń (Rynkiewicz, źródło elektroniczne). Poznawcze koncepcje humoru zakładają też, że jego recepcji sprzyja emocjonalne zaangażowanie odbiorcy w podjęty temat, to jest łatwiej aktywują się schematy dotyczące przedmiotu, który wywołuje emocje. I nie chodzi wyłącznie o treści represjonowane przez społeczeństwo, jak zakładał Zygmunta Freud, ale o wszystkie obszary życia, które są odbiorcy znane i w jakimś sensie dla niego ważne (Rynkiewicz, źródło elektroniczne). Nadawca i odbiorca – podkreśla Ługowska – muszą, przynajmniej w znacznym stopniu, podzielać poglądy i wyobrażenia decydujące o tym, co w procesie społecznej komunikacji traktowane jest jako śmieszne (Ługowska 15). Humor (śmiech) – jak z kolei dowodzi Tomasz Rawski – ma moc identyfikowania. Osoby, które pojmują jego wykładnię, odbierane są jako dzielące poglądy i paradygmat grupy (wspólnoty) (Rawski 244), czyli są postrzegane jako „swoi”. Owo „swoi” w przypadku komizmu Fein ma szerokie spectrum, jako że pisarka korzysta ze znanego tzw. szerokiemu odbiorcy uniwersalnego instrumentarium oraz bazuje na znanej i oswojonej materii tradycyjnego humoru żydowskiego. Udaje się jej w ten sposób korelować swoją humorystyczną wrażliwość z mentalnością większości

czytelników (nieżydowskich), szczególnie jej autoironia, typowa dla humoru żydowskiego, pełni funkcję szyboletu, uprawniającego do traktowania jej pisarstwa jako części szeroko rozumianej wspólnoty.

Bibliografia

- Bergson, Henry. *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. Stanisław Cichowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Dziemidok, Bohdan. „O głównych formach komizmu”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, vol. XVI, 4, sectio F, 1961, s. 57–91.
- Dziemidok, Bohdan. *O komizmie. Od Arystotelesa do dzisiaj*. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2011.
- Evrejskij Ūmor*. Web. 1.08.2021. <https://jewish-secret.com/evreyskiy-yumor-chast-2/>.
- Fein, Anna. *Doliv posle otstoâ*. Web. 1.06.2021. http://www.sunround.com/club/22/22_171_fain.htm.
- Fein, Anna. *Gorâčee pivo Krakova*. Web. 1.06.2021. https://sunround.com/article/?page_id=2418.
- Fein, Anna. *Kolodec perevoplošeni*. Web. 1.06.2021. <https://www.sunround.com/club/journals/16fain.htm>.
- Fein, Anna. *Nahal'naâ kvartirantka*. Web. 1.06.2021. http://www.sunround.com/club/22/22_175_fain.htm.
- Fein, Anna. *Ostrov mifčeskogo piva*. Web. 1.06.2021. https://promegalit.ru/public/19392_anna_fajn_ostrov_mificheskogo_piva_travelog_iz_serii_pivnye_rasskazy.html.
- Fein, Anna. *Programistka i ee demon*. Web. 1.06.2021. <https://www.sunround.com/club/feinanna/demon.htm>.
- Fein, Anna. *Slušaj pesnû neba*. Web. 1.06.2021. https://www.sunround.com/club/feinanna/pesn_neba.htm.
- Fein, Anna. *Tihaâ ženšina s ulicy Bešt*. Web. 1.06.2021. http://www.sunround.com/club/22/22_164_feinanna.htm.
- Fein, Anna. *Zerkalo vremeni*. Web. 1.06.2021. <https://www.sunround.com/club/journals/33fain.htm>.
- Filatov, Aleksej. *Surovyj evrejskij ūmor poslednih dnei*. Web. 14.05.2021. <https://echo.msk.ru/blog/alfafilatov/2837508-echo/>.
- Gel'man, Nataliâ. *Sušestvuet li tipično izrail'skij ūmor? i drugie ūmorističeskie rasskazy*. Web. 13.08.2021. <https://www.berkovich-zametki.com/Nomer23/Gelman1.htm>.
- Głowiński, Michał. „Ironia jako akt komunikacyjny”. *Ironia*. Red. Michał Głowiński. Gdańsk, Słowo/obraz terytoria, 2002, s. 5–16.
- Goldes, Ūrij. „Ūmor v Talmude”. *Lehaim*, 3 (203), mart 2009. Web. 13.08.2021. <https://lechaim.ru/ARHIV/203/goldes.htm>
- Hutcheon, Linda. „Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym”. Przeł. Krystyna Górka. *Ironia*. Red. Michał Głowiński. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2002, s. 165–190.
- Karasik, Ol'ga. „Tradicii evrejskogo ūmora v proizvedeniâh amerikanskih pisatelej vtoroj poloviny hh v.”. *Beznamuk TTY*, 9 (125), 2013, s. 218–225.
- Kasperski, Edward. „Czarny humor, komizm, parodia”. *Tekstualia*, 4 (39), 2014, s. 5–30.
- Lazaris, Vladimir. *Detali (Izrail'): nad čem smeûtâ izrail'tâne*. Web. 13.08.2021. <https://inosmi.ru/20190824/245662736.html>.
- Łaguna, Piotr. *Ironia jako postawa i jako wyraz*. Kraków–Wrocław, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Ługowska, Jolanta. *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993.

- Marić, Sreten. „Zapis o śmiechu”. Przeł. Jan Wierzbicki. Sreten Marić. *Jeźdźcy apokalipsy. Wybór esejów*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987, s. 355–359.
- Michalska-Suchanek, Mirosława. „Anna Fein”. *Z Rosji do Izraela*. T. 2. Red. Mirosława Michalska-Suchanek, Agnieszka Lenart. Katowice, Śląsk, Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, 2020a, s. 85–88.
- Michalska-Suchanek, Mirosława. „Beseda s Annoj Fein”. *Judaica Russica*, 2 (5), 2020b, s. 173–180.
- Morawski, Stefan. *Paradoksy filozofii komizmu*. Henry Bergson. *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. Stanisław Cichowicz. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1977, s. 5–39.
- Motyl, Karol. „Możliwości wykorzystania koncepcji komizmu Henriego Bergsona w badaniu codzienności szkolnej”. *Prace Naukowe Akademii i im. Jana Długosza w Częstochowie. Rocznik Polsko-Ukraiński*, XVII, 2015, s. 335–345.
- Pikor, Wojciech. „Ironia jako narzędzie narracji”. *Biblica et Patristica Thoruniensia*, 11, 2018, s. 209–222.
- Pollard, Stephen. *Najbardziej żydowska z cech*. Web. 17.05.2021. <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/najbardziej-zydowska-z-cech/hglge>.
- Rawski, Tomasz. „Śmiech a władza. Przegląd społecznych funkcji komizmu”. *Studia Politologiczne*, 41, 2016, s. 240–258.
- Rimon, Elena. „Russkij antisemitizm v Izraile”. *Masterskaâ – żurnal-gazeta istorii, tradicii, kul'tury*. 25.08.2020. Web. 1.08.2021. <http://club.berkovich-zametki.com/?p=57373>.
- Różycki, Marek jr. *Humor żydowski, czyli filozofia wątpliwej pewności*. Web. 11.07.2018. <https://www.salon24.pl/u/marjr/859128,humor-zydowski-czyli-filozofia-watpiacej-pewnosci>.
- Rynkiewicz, Justyna. „Kognitywne spojrzenie na poczucie humoru”. *Via Mentis*, 1, 2012. Web. 1.08.2021. <http://viamentis.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2013/02/Justyna-Rynkiewicz-Kognitywne-spojrzzenie-na-poczucie-humoru.pdf>.
- Semenova Tat'âna. *Social'naâ psihologiâ komičeskogo: social'noe poznanie, kompetentnoe obšenie, èmocional'naâ regulaciâ, ličnostnoe samorazvitie, teoretiko-èmpiričeskie issledovaniâ*. Samara, PGSGA, 2014.
- Stolovič, Leonid. *Evrei šutât. Evrejskie anekdoty, ostroty i aforizmy o evreâh*. Tartu–Sankt Petersburg, Dorpat, 2003.
- Strug, Artur. „Od śmiechu do ironii. Wstęp do problematyki ironizowania”. *Roczniki Humanistyczne*, LIX (4), 2011, s. 29–59.
- Szacka, Barbara. *Czas przeszły, pamięć, mit*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2006.
- Szarota, Piotr. *Psychologia uśmiechu*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2006.
- Telushin, Joseph. *Humor żydowski*. Przeł. Ewa Westwalewicz-Mogilska. Warszawa, Bellona, 2010.
- Ūmor evrejskij: Èlektronnaâ evrejskaâ ènciklopediâ. Web. 1.08.2021. eleven.co.il.
- Żygulski, Kazimierz. *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976.

SERGEY TROITSKIY

**„Русский” юмор в контексте направлений
юмористической коммуникации:
причины гелотофобии как социального явления**

“Russian” humour in the context
of the directions of humorous communication:
The causes of Gelotophobia as a social phenomenon

Abstract. The article is an attempt to answer the question whether there is a cultural specificity of humour not in form and content, but in the context of pragmatics. Discussing humour from the point of view of its orientation to the addressee, we can distinguish three main options described by the Russian philosopher V. S. Solovyov in connection with humour, these are relations to the highest, to the equal, and to the lowest. Considering that such a simplified scheme exhausts all possible vectors of constructing a message according to the method of interpretation of the addressee (as higher, as lower, as equal), such a seemingly simple classification, however, determines not only the narrative position, but also the content and form of the message, as well as sets other restrictions. The scheme of relations (vectors) rooted in culture and reproduced by it determines not only how a humorous message is constructed, but also in many respects the readiness of the addressee for an adequate reaction in the form of laughter, and whether the author of the humorous message expects this reaction. Thus, one of the tasks of the article is an attempt to explain the specifics of the (unsuccessful) humorous interaction between the carriers of subjects and objects of power. Russian culture is the focus of the article, which is based on Russian sources.

Keywords: Russian culture, Gelotophobia, Vladimir Solovyov, authority, Russian humour

Sergey Troitskiy, Estonian Literary Museum, Tartu – Estonia, sergtroy@yandex.ru, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2663-3629>

Этнические и национальные особенности юмора интересовали исследователей наряду с универсальными его характеристиками, начиная с того момента, когда в науке утвердилось представление о множественности и разнообразии как норме социального устройства. В современных *Humor Studies* этнический юмор занимает важное место: фольклористами, антропологами, этнографами, лингвистами собирается обширный материал в раз-

ных регионах мира. Попытки обобщить собранный практический материал приводят исследователей к концептуализации еврейского (Gottesman; Friedman; Friedman, Friedman; Wisse), английского (Alexander; L'Estrange), немецкого юмора (Twark 2001; Twark 2002) как уникальных форм, свойственных представителям конкретных народов (случаи, когда отдельные представители не соответствуют сформулированным в этих работах характеристикам, расцениваются как исключения). Однако в большинстве случаев эта концептуализация основана на выявлении особенностей функционирования социальной группы как целого¹, иногда – на эссенциалистских допущениях о ментальных особенностях этноса, отражающихся в способе порождать и понимать юмористические сообщения. В этом последнем случае этническое преподносится как сущностная характеристика, основанная на установках, господствовавших в антропологии начала XX века, а именно на биологической интерпретации национальности или этнической принадлежности (Klejn). Мы исходим из другой установки, полагая конструируемость национального и этнического прежде всего через культуру, а не генетику. В этом случае единство носителей конкретной культуры, а следовательно, и всех, кто принадлежит к соответствующему этносу, определяется единством собственного или фантомного опыта, личной или культурной памяти, задающей установки (стереотипы) и паттерны поведения, а также позволяющей интерпретировать конкретное проявление индивидуального как национальное (всеобщее). Конструктность воображаемых сообществ позволяет ученому расценивать ее как одну из множества форм единства, а также допускать подвижность и условность границ между нациями (национальностями) и этническими группами. В этом случае, наше дальнейшее повествование об этническом и национальном юморе стоит понимать в перспективе исторически сложившихся паттернов, определяющих поведение индивидов, в нашем случае поведение, связанное с производством и пониманием юмора.

Как правило, выработать концепцию этнического и национального юмора, изучая только одну группу, не получается без допущений, которые при внимательном рассмотрении могут быть отнесены и к другим (остальным)

¹ В некоторых случаях истоки этнического юмористического поведения ученые пытались обнаружить в социальной группе, включенной в национальную, но фактически ответственную за производство юмористического (смехового), понимаемого как грубый площадной юмор. Это, в первую очередь, последователи теории „смеховой культуры” Михаила Бахтина (Bahtin 1965), представители ленинградской школы изучения смеха Дмитрий Сергеевич Лихачев, Александр Михайлович Панченко и Наталья Владимировна Поньрко (Lihačëv, Pančenko, Popyrko). Однако сам принцип, положенный в основу деления общества, объяснения принадлежности смехового начала именно этой социальной группе вызывал многочисленные критические замечания и сейчас выглядит некорректным: фактически книжный по происхождению юмор отчуждался от книжников и приписывался малограмотному „народу”.

социальным группам. Универсальной теории юмора вообразяемых сообществ до сих пор создано не было: слишком много переменных необходимо учесть при ее построении, слишком много межкультурных влияний было в истории. Данная статья не претендует на решение такой глобальной и вряд ли решаемой проблемы, главная задача нашего исследования состоит в выявлении отдельных универсальных параметров, которые могут быть использованы для определения характеристик, сформированных исторически, зафиксированных в культуре, в том числе повседневной культуре, и на уровне субъекта передаваемых в процессе социализации. Таким образом, мы исходим из предположения, что прагматика определяет эти характерные черты, а наше исследование ограничивается только ее анализом.

Исторические изменения прагматики юмора отражаются и на групповых формах его производства и понимания. Вместе с тем и исторические изменения культурной среды (политические, экономические, гуманитарные и пр.), в которой происходило становление этих форм, фиксация схем построения шуток, в которой складывалась этическая система, зоны табуированного, запретного, вытесненного, оказывали прямое влияние и на формы юмористической прагматики, свойственные членам конкретной культурной группы, скрепленной единством языка, территории, времени и пр., но главное – единством коллективного и индивидуального опыта, что позволяет им быть вписанными в общее поле юмористической коммуникации, производить и понимать юмор в соответствии со сложившимися у этой группы ограничениями и правилами.

Диспозиция участников юмористической коммуникации: ритуальная и религиозная модели

Говоря о русской культуре в контексте исследования национальной юмористической прагматики, первое, что приходит в голову в качестве особенного (не уникального, но не очень распространенного), это диспозиция участников коммуникации, в нашем случае юмористической коммуникации. Это то свойство, которое отмечали некоторые авторы, объясняя его длительным нахождением русских под действием крепостного права (Roï 173; Pipes 7), хотя, на наш взгляд, эта причина (коллективное нахождение в неволе) может быть усмотрена в истории различных народов, в том числе и тех, чей юмор не демонстрирует четкой диспозиции, подобной русской.

Для описания этой диспозиции лучше всего обратиться к работе Альберта Байбурина, опубликованной в 1990 году и прямого отношения к юмористической коммуникации не имеющей (Baiburin). Автор предлагает клас-

сификацию отношений человека с трансцендентным, выстраивая ее на основе ожиданий отправителя сообщений от (потенциального) получателя. В соответствии с тем, ожидает ли, или не ожидает отправитель сообщения какой-то реакции от (потенциального) получателя, выделяются две модели отношений: ритуальная и религиозная. Семантика и синтактика сообщений определяется тем, в рамках какой модели они делаются.

Ритуальная модель предполагает, что между сторонами (человек – мир, субъект – объект) существует „своего рода договор: до тех пор, пока обе стороны выполняют принятые на себя обязательства, царит равновесие. Соответственно всякое нарушение в таком случае расценивается как нарушение сложившихся обязательств. [...] При такой схеме преодоления кризисной ситуации появляется возможность управления ею, контроля над ней и выработки оптимальных способов снятия кризиса” (Baiburin 5).

При описании религиозной модели Байбурин ссылается на исследования Юрия Михайловича Лотмана, цитируя его статью „Договор” и „вручение себя” как архетипические модели культуры (Lotman 3–4): „В основе религиозного акта лежит не обмен, а безоговорочное вручение себя во власть. Одна сторона отдает себя другой, без того чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носителем высшей власти” (Lotman 4). Лотман выделяет четыре характерные черты отношений в рамках религиозной модели отношений:

- 1) **односторонность**: они имеют однонаправленный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений;
- 2) **отсутствие принужденности в отношениях**: одна сторона отдает все, а другая может дать или нет, так же как она может отказать достойному (дарителю) и отдать недостойному (не участвующему в данной системе отношений или нарушающему ее);
- 3) отношения **не имеют характера эквивалентности**: они исключают психологию обмена и не допускают мысли об условно-конвенциональном характере основных ценностей;
- 4) отношения этого типа имеют характер **не договора, а безусловного дара** (Lotman 4).

Обе эти модели отношений с Другим (миром, Богом, природой) не являются сущностными определениями субъекта, они основаны на прагматике, а значит, несут в себе определенную ситуативность, функциональность, зависят от контекста и т. п. Один и тот же субъект может выстраивать отношения с субъектом по обеим моделям. Однако, вероятнее всего, культура в силу традиций, доминирующего типа субъект-субъектных отношений в малых группах, сложившихся паттернов и под. делает одну из этих моделей доминирующей для социальной активности носителей этой культуры.

Важно понимать, что тот или иной тип отношений выстраивается именно субъектом, следовательно, его ожидания, связанные с объектом, напрямую с качествами самого объекта мало коррелируют, а отражают всего лишь образ объекта, сложившийся у субъекта. Вместе с тем, в синтактике и семантике сообщений уже заложена форма (не)ожидаемых реакций. Нарушением этих ожиданий является ситуация, когда реакция от объекта соответствует противоположной модели, что фактически ломает коммуникацию. Субъект религиозных отношений, получающий ответ от объекта как на равных, разрушает величие представляемого объекта, снижает его статус для субъекта. Субъект ритуальных отношений, не получающий ответа, расценивает это, как нарушение договора, что тоже приводит к снижению статуса объекта как надежного партнера.

Доминирование одного из двух типов (двух моделей), по всей видимости, определяет и форму коммуникации с государством, с другими субъектами, как индивидуальными, так и коллективными. В качестве примеров в культуре можно отметить воспроизведение моделей на микроуровне: вертикальная авторитарная форма правления воспроизводится в модели школьного образования, в способах коммуникации и взаимодействия в семье, коллективе, вертикальной модели построения религиозного взаимодействия и т. п., а горизонтально выстроенное политическое взаимодействие сосуществует с „дружеской” моделью семьи, социальной мобильностью и пр. Обе эти модели активно воспроизводятся в социальных сетях (Polak, Trottier).

Типы юмористической активности: односторонняя и двухсторонняя

Поскольку речь идет об коммуникативных моделях, кажется более показательным проиллюстрировать их с помощью философии диалога, традиции, развивавшейся параллельно академической социальной философии XX века, интересовавшейся объектным уровнем, и основанной преимущественно на субъектном подходе. Эта традиция позволяет выделить два типа активности (отношений) субъекта, которые на первый взгляд соответствуют ритуальной и религиозной моделям, о которых писал Байбурин:

- Я – Ты (Диалог, Любовь, Дружба)
- Я и Оно (Односторонние отношения),

где центром, вокруг которого выстраивается субъектное социальное пространство, и источником социальной активности, является Я. В соответствии с этой установкой субъектное социальное пространство в самом общем виде можно описать следующим образом: в центре – Я, которое находится во вза-

имной открытой коммуникации с множеством Ты, окружающих Я и составляющих его „круг общения”, за пределами которого находится неизвестное и непонятное Оно, которое по-разному может быть представлено самим Я, но с ним нет коммуникации, а есть только какие-то ожидания действий, сугубо регламентированных (в пределах необходимых правил) (Troickij 2013). Также Оно может быть источником неожиданных и, по мнению Я, необоснованных действий, несущих опасность, агрессию, нарушающих комфорт, равновесие и т. п.

Казалось бы, отношения между Я и Ты аналогичны отношениям Я к Оно, но если мы посмотрим на них внимательно, мы увидим важные различия. Я и Ты – это те отношения, которые можно называть горизонтальными социальными связями, в которых важны оба участника взаимодействия, а отношения Я к Оно носят характер вертикальных отношений, в которых обратная связь не обязательна. При этом вертикальные отношения могут быть не только вверх, но и вниз. Здесь в качестве иллюстрации можно вспомнить нравственную теорию Владимира Сергеевича Соловьева (Solov'ëv), в рамках которой были описаны все возможные направления, и в них субъект выстраивает свою активность: к низшему, к равному и к высшему. Каждому из этих отношений соответствует, по мнению Соловьева, какое-то вырабатываемое субъектом нравственное чувство: к низшему – чувство стыда, к равному – чувство сострадания (жалости), к высшему – чувство благоговения (Solov'ëv 57). Как видим, описание отношения к равному, данное Соловьевым, соответствует описанию ритуального отношения, сделанное Байбуриным, и совпадает с представлением о взаимодействии Я и Ты в философии диалога. Вместе с тем, соловьевское отношение к высшему похоже на лотмановское религиозное отношение и на отношение Я к Оно. Однако Соловьев указывает еще на один вектор – на низшее, и судя по описанию философа, это еще одна форма отношения Я к Оно, где отношение является подобным тому, которое описывалось как отношение к высшему, только как бы с обратным знаком. Здесь тоже обратной связи Я не ожидает, здесь тоже не может быть взаимного равного обмена. В этом варианте Я занимает позицию того, к кому обращается в религиозном акте субъект, т. е. Я занимает позицию объекта в соответствии со своими представлениями об объекте и теми ожиданиями, которые у него возникают по отношению к объекту. Неравенство, закрепленное в представлениях субъекта в той конфигурации, в какой оно направлено по отношению к высшему, направлено и по отношению к низшему: если субъект представляет себе высшее злобным, черствым, жестоким, то и по отношению к низшему он будет вести себя в соответствии с этой установкой. В качестве такого Оно, как высшего, так и низшего, понимается не обязательно конкретный человек, а, скорее, абстрактный ста-

тус высшего или низшего, абстрактная идея иерархии. Отношение к статусу либо как высшему, либо как низшему определяет Я, показывает его систему ценностей как образ высшего, как ожидание от коммуникации.

Вертикальная модель юмористической коммуникации в *Шинели* Николая Гоголя

Наверное, наиболее полно эта вертикаль предстала перед читателем художественной литературы в *Шинели* Гоголя, где средний русский чиновник, как и указывал Соловьев, одновременно унижал тех, кто ниже по статусу, и благоговел перед высшим. „Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякий дразнит и корчит своего начальника”, – замечает Гоголь, описывая „одно значительное лицо”, который „недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом”, и который „старлся усилить значительность” за счет копирования отношений с низшими чиновниками по образцу тех, в которых он сам находился в качестве низшего (Gogol 264).

Это описание встроено в текст повести как дополнительный анекдот, встроженный в другой анекдот. Собственно, как заметил Борис Михайлович Эйхенбаум, если убрать все анекдоты, то повествование развалится (Ejhenbaum 307). Гоголевское умение выстроить сказ, простроить сценку рассказа от первого лица и придает повествованию подлинность, усиленную приемом „сценической иллюзии” (Ejhenbaum 320). Стилизаторский талант Гоголя позволяет ему работать даже не с „третьим уровнем референции”², где живут герои анекдотов, которые стремятся сохранить свою невозможность (Kozintsev), – Гоголь возвышается над ним, воспроизводя реальность рассказчика (нарратора), выводя в качестве настоящего действующего лица его самого, тогда и сюжеты рассказываемых анекдотов не важны, а важно, как сказитель (Эйхенбаум относит нарратив Гоголя к сказам [Ejhenbaum 306]) декламирует. Такой переход автоматически переносит все, что должно быть в „третьем мире референции”, в первый, совершая над ним языковую рефлексию, т. е. помещая читателя во „второй мир”. Такая подмена, вывод повествования во второй мир референции (второй над третьим) позволяет читателю воспринимать персонажей как реальных людей, которым можно сочувствовать, сопереживать и т. п., хотя они герои анекдота, которым обычно не сочувствуют.

² Александр Козинцев (Kozintsev) выделяет „три мира референции”, первый из которых – это сама реальность, второй – это мир мифопоэтической фантазии, к которому принадлежит вся художественная рецепция реальности, а третий – это мир юмора, который фактически направлен не на реальность, а на саму рецепцию.

Бахтин, разделяя имитацию на серьезную и комическую, выделял стилизацию и пародию соответственно, похожее разделение есть и у Тынянова (Bahtin 1994: 77; Тунъанов 201; Skobelev), Гоголь же делает пародию объектом стилизации. Юрий Михайлович Тынянов указывал на попытки Федора Достоевского повторить этот ход: „Достоевский как бы пробует различные приемы Гоголя, комбинируя их. [...] Позднее Достоевский отмечает высокий стиль Гоголя и пользуется почти везде низким, иногда лишая его комической мотивировки”, однако эти попытки остаются на уровне стилизации под гоголевский стиль (Тунъанов 199–200). Такое свойство гоголевской прозы делает любую характеристику, введенную в текст с помощью анекдота, гротеска или доведения до абсурда, подлинной³, приводя анекдот к первоначальному значению слова („странный случай с известным лицом”). Почему слушатель/читатель анекдота допускает, что этот странный случай мог произойти с этим лицом? Потому что в ткань повествования вплетены элементы подлинности: проявление черт, свойственных этому лицу (вернее, тому образу этого лица, который сложился в общественном мнении). Гоголь же совершает обратный ход: делая повествование подлинным, выводя его на метаметауровень самим способом построения, Гоголь делает подлинными и включенные в него характеристики даже неизвестных нам лиц, поскольку они преподносятся в виде анекдота. Поэтому так легко ловились на писательскую удочку критики-современники, называя его реалистом, предполагая в нем только сатирический дар (Belinskij). После публикации Гоголем мастерски пересказанных анекдотов чиновничество стало восприниматься именно так, как его изобразил писатель. Другими словами, Гоголь создал образ и культурную репутацию чиновников XIX века, которые мы сейчас воспринимаем, как единственную, и даже читая документы о чиновничестве, мы неосознанно ищем/приписываем конкретным людям качества, созданные медиа.

Такой подробный комментарий-отступление позволяет вернуться к моделям отношений через гоголевское описание юмористического поведения чиновников в отношении Акакия Акакиевича:

Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории; про его хозяйку, семидесятилетнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом. Но ни одного слова не отвечал на это Акакий Акакиевич, как будто бы никого и не было перед ним; это не имело даже влияния на занятия его: среди всех этих докуч он не делал ни одной ошибки в письме. Только если уж слишком была невыносима шутка, когда толкали его под руку, мешая заниматься своим делом, он произносил: „Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?” (Gogol 246)

³ О различии подлинности и истинности см. Troitskiy 2015.

Эта, по сути анекдотическая, зарисовка тем не менее достаточно точно репрезентирует вертикальную модель отношений. Отношение к Башмачкину как низшему отражает, как в зеркале, отношение высшего к ним. Юмористическое поведение с низшим показывает то, что допускается со стороны высшего. Не абсолютизируя „психологическую” сторону нравственной философии Соловьева, о которой мы говорили выше, тем не менее можно предположить, что юмор как средство унижения со стороны молодых чиновников – это способ преодоления собственного стыда как чувства, характерного для этого типа отношений. Вертикальная модель отношений не предполагает равенства, а наоборот, исходит из диспозиции Я и Оно, а следовательно, и юмористическое поведение в ее рамках исходит из признания иерархичности отношений и своего места в иерархии, предполагая юмор для высших и для низших. В связи с этим и формы юмора⁴ репрезентируют положение в иерархии: к низшему – свысока, а значит патерналистский или уничижительный, а к высшему – заискивающий или самоуничижительный.

Действующие единицы юмора

В юмористическом действии (акте) участвует как минимум три действующих единицы – это производящий смешное субъект, воспринимающий смешное (коллективный) субъект и объект, на который направлена юмористическая рецепция. В этой троице хотя бы один из элементов должен быть человеком, чтобы действие сохраняло свое юмористическое содержание. Вещь, например, или действие может быть объектом насмешки. „Насмешка” в данном случае – это самое близкое, хотя и не точное обозначение действия, заключающегося в активном вызывании смеха. В этом смысле объектом насмешки может быть все, что угодно. В некоторых видах юмора объектом насмешки может быть инструмент юмора (язык, образ, логические схемы и т. п.), с помощью которого делается юмористическое сообщение (каламбур, нонсенс, игра слов и т. п.). В других – сущностные характеристики, приписываемые людям, вещам, существам (сатира, карикатура). Однако даже если объектом насмешки становится человек, то он предстает в отрыве от своих человеческих качеств, только как носитель какой-то (каких-то) характеристики, мало отличимый от вещи, в юморе он лишен субъектности.

⁴ Мы намеренно не используем термин стили юмора, чтобы не вызывать ассоциаций с теорией Рода Мартина (Martin; Martin et al.), поскольку она не кажется исчерпывающей, да и считается устаревшей, несмотря на попытки ее дополнить.

Правда, иногда объектом насмешки становится один из участников коммуникации, тогда две функциональных единицы юмора совпадают в одной: насмешка направлена на сущностную характеристику субъекта.

Субъект насмешки также может не быть человеком. Ученые уже научились создавать алгоритмы для искусственного интеллекта, чтобы тот производил шутки, построенные как каламбуры, где объектом высмеивания является языковая норма, однако без воспринимающего шутку пользователя-человека она теряет всякий смысл, т. е. перестает быть шуткой. Результативность юмора сохраняется и в случае, когда человек производит смешное, а воспринимает это смешное искусственный интеллект. Но для сохранения и результативности (достижения смеховой реакции) шутки в идеале нужно, чтобы оба субъекта были людьми. Можно подумать, что оба субъекта должны находиться во время юмористического действия в отношении Я – Ты, однако это не означает, что сама шутка обязательно будет построена как горизонтально направленное сообщение, сообщение, предполагающее равный ответ. Кроме того, даже в таком, идеальном для взаимной коммуникации случае объектом насмешки является кто-то или что-то, которое самим актом высмеивания выводится за пределы Я – Ты отношений, переводится в состояние Оно (за пределами круга общения, круга Я – Ты). Причем, когда высмеивается какая-то характерная черта, автоматически действие насмешки распространяется также на носителя этой характерной черты, делая его, хоть и на короткий период времени, Оно.

Если рассматривать юмористическое действие прагматически, то можно отметить следующее. Объект насмешки всегда находится по отношению к шутнику и смеющемуся в состоянии Оно, будь то вещь, слово или человек. Субъекты юмористического действия могут быть в состоянии Я – Ты отношений, но существует еще и форма юмора, предполагающая вертикальные отношения между субъектами, когда шутник, производящий смешное, не рассчитывает ни на какую реакцию от того, кто формально участвует в этом действии в качестве воспринимающего шутку. Тогда оказывается, что это юмористическое содержание действия направлено на других, кто присутствует при коммуникативном акте, в ходе которого и возникла шутка, а сам субъект де-факто переходит в состояние Оно. Вертикально ориентированная шутка предполагает, что она ориентирована либо на высшее, либо на низшее, в любом случае обратная реакция не особо важна.

В случае с низшим субъект, к которому обращается формально шутник со своей шуткой, выступает в качестве объекта насмешки, скрытой или явной, или в качестве субъекта формализованной коммуникации, где ответ не имеет значения, а в качестве активного субъекта – выступает только один из двух.

Когда же шутник производит смешное по отношению к высшему, то он реализует ту модель отношений, которую Лотман называл религиозной. Шутник не ожидает реакции, полагая, что высшее может и не услышать или не внять, а может просто не удостоить ответом. В этом случае юмор строится как заискивающий или самоуничижительный. В том, как выстраивается шутка, субъект, производящий смешное (шутник), позиционирует себя по отношению к субъекту, воспринимающему ее, – и реализует свои внутренние установки, свои представления о месте в иерархии по отношению к воспринимающему субъекту.

Синтактика и семантика шутки в этом смысле демонстрируют только представления шутника, а потому воспринимающий шутку не несет ответственности за то, как его позиционирует шутник. Вместе с тем, как социальная структура, которую воспроизводит субъект, так и место в ней, задаются ему извне культурной средой (Troitskiy, Troitskaya, Frejdenberg) непосредственно и культурой в целом с помощью установок, паттернов, ценностей и т. п., зафиксированных в языке, доминирующем способе коммуникации, различных шаблонах, клише и пр. Субъект является не только носителем всего этого, но и активным воспроизводителем и транслятором, передающим их другим.

Вертикальная модель коммуникации как трансляция авторитаризма

Исследования проблемы авторитаризма, активно проводимые после Второй Мировой войны с целью найти объяснение высокой степени поддержки авторитарных лидеров у населения и опиравшиеся на достаточно политизированную концепцию авторитарной личности Теодора Адорно (Adorno), показали воспроизводимость этого типа личности, т. е. укорененность авторитарности в самой культуре и культурной среде. Более того, те, у кого отмечается авторитарный тип личности, выбирают профессию преподавателя, как наиболее иерархизированную и отвечающую стремлениям авторитарной личности к доминированию (Sidanius, Sinclair, Pratto, Van Laar). Именно авторитарный тип личности, воспроизводимый культурной средой и культурой, и стремится к реализации модели вертикальных отношений. Выверенный полевыми исследованиями набор характеристик авторитарной личности, сводящийся к трем пунктам: авторитарное раболепие⁵,

⁵ Эрих Фромм в 1941 году в книге *Бегство от свободы* анализировал слепое мазохистическое подчинение авторитарной личности (Fromm).

авторитарная агрессия и конвенционализм, был предложен психологом Бобом Альтемейером (Altemeyer 1981). Обширное исследование связи между „right-wing authoritarianism”, переводимым обычно на русский язык как „авторитаризм правого толка”⁶, и интолерантностью к неопределенности (страха нестандартных ситуаций) у студентов педагогических вузов, проведенное российскими психологами в прошлом году, подтвердило исходную гипотезу о корреляции авторитаризма с интолерантностью, имеющей тенденцию увеличиваться в процессе обучения (Zinov'eva, Enikolopov).

Интолерантность к неопределенности похожа на плохую, выработанную временем привычку, призывающую своего „хозяина” всегда смотреть назад и никогда вперед, ведь для авторитарного человека невозможны изменения без безопасных (весомых, проверенных временем или предложенных авторитетами) причин (Zinov'eva, Enikolopov 66).

В ходе исследований Альтемейера (шкала RWA) и МакФерланда (Social Dominance Orientation scale) были выявлены два подвида авторитарной личности: стремящиеся к власти авторитарные лидеры и авторитарии правого толка, готовые этим лидерам безоговорочно подчиняться (Altemeyer 1998). Такое полное понимание друг друга этими обоими подвидами авторитарной личности, подтверждающее фактически этические интуиции Соловьева о вертикальной модели отношений, собирает эти подвиды в цельный вид (авторитарную личность).

Корреляция авторитаризма правого толка с интолерантностью к неопределенности позволяет окончательно отказаться от эссенциалистского толкования ментальности как неизменного набора качеств, с одной стороны, но с другой – позволяет экстраполировать эти свойства на всю культуру (в нашем случае на русскую культуру), предположив в ней систему кодов, формирующих в носителе культуры вертикальную модель отношений, своеобразную культурную „привычку” быть либо унижающим, либо унижающимся. Кажется логичным предположить укоренность в русской культуре и авторитаризма правого толка, и интолерантности к неопределенности. Присутствие в культуре такого явления, как русское „авось”, скорее, свидетельствует именно в пользу такого предположения, поскольку демонстрирует в культуре два из трех качеств авторитарной личности, отмеченных Альтемейером:

⁶ Некоторые авторы предлагают переводить с английского языка термин *right-wing authoritarianism* как „авторитаризм правильного толка” (Zinov'eva, Enikolopov), хотя сам Артемейер, вероятно, имел в виду именно правое содержание именно в политическом смысле, потому что речь идет о бытовом консерватизме, „традиционных ценностях” и т. п., которые могут проявляться и в государствах с идеологией левого толка, таких как Советский Союз, в виде неприязни к диссидентам, неприязни свободной прессы, противостояния демократическим установкам как основе мировоззрения (McFarland, Ageyev, Abalakina-Paap).

авторитарное смирение и конвенционализм. Однако остается открытым вопрос о происхождении и причинах распространения авторитаризма правого толка. Мы предполагаем, что заложенные в культуре сценарии, а также процедуры воспроизводства и передачи знания транслируют систему мировоззренческих авторитарных установок предыдущих поколений.

Обсуждение: Русский юмор как репрезентация вертикальной модели юмористической коммуникации

Культурные установки являются причиной и мотиватором поведения, предпочтений, ожиданий и т. д., а не принадлежность к сословию, классу, антропологическому типу, расе, национальности – вот суть того переворота во взглядах, который был совершен Максом Вебером в работе *Протестантская этика и дух капитализма*, переворота в толковании популярного на протяжении нескольких веков понятия „дух” в отношении социальной группы. Этот переворот позволил появиться целому направлению последователей, стремящихся найти в культурных установках коллективного субъекта его сшивающий еврейский дух (Sombart; Vojtinskij, Gornstein), католический дух (Schluchter), найти основания коммунистических установок в православной этике (Zilberman).

Размышляя об особенностях русского духа, Давид Зильберман обозначает его истоки в нескольких моментах, которые вызывают сейчас большие вопросы, но тем не менее, позволяют хотя бы в качестве рабочей гипотезы обосновать социальное поведение населения России, которое отличается от, например, голландцев, американцев или норвежцев. Православие как источник ценностных установок для русских оказывается напрямую связано, по мнению Зильбермана, с представлениями о политическом пространстве Византии, носит характер, скорее, азиатского принятии власти и „неотделимо от религиозного долга, но могло выступать и как независимый структурирующий фактор” (Zilberman 58)⁷. Это объясняет тот факт, что будто бы „русский народ привык воспринимать экспансионистские и иные имперские функции государства как «естественные» его черты (иными словами как *структурные* характеристики политического института, обеспечивающие стабильность социальной системы)” (Zilberman 67). Парадоксальным образом ориентация на „светлое будущее” делает необходимым усиление страданий в настоящем. Идея необходимости христианского страдания обо-

⁷ См. также указание на то, что источник положительного отношения к самоуничижительному юмору кроется в православных установках (Ivanova et al. 2016: 174).

рачивается в русском политическом мышлении коммунизма установкой на обязательность государственного угнетения, которую можно сформулировать в виде аксиомы русского авторитаризма: „[...] когда угнетение ослабевает, это может означать только то, что терпеть еще долго, тогда как его усиление оставляет людям смутную надежду, что скоро все будет позади” (Zilberman 63).

По нашему мнению (эта гипотеза еще нуждается в проверке в ходе практических полевых исследований), в русской культуре доминирует вертикальная модель отношений, а не горизонтальная. Поэтому шутник (субъект, производящий юмор), выросший в русской культурной среде, стремится воспроизвести вертикальную систему отношений и в самом юморе, независимо от того, кто является воспринимающим субъектом. Четко в соответствии с признаваемым своим местом в иерархии, шутник с помощью юмора подтверждает и признает это свое место, выдавая шутку либо заискивающую и самоуничижительную, либо уничижительную по отношению к Другому⁸. Такие особенности похожи на те универсальные свойства, что выделяются исследователями в этническом юморе, когда происходит высмеивание представителей „группы, которая культурно близка к рассказчику анекдотов” (Laineste, Fiadotava 86), но в то же время в юмористических сообщениях подчеркивается принадлежность к другой этнической группе (Davies 1982; Davies 1990; Davies 1998). В русском фольклоре встречаются подобного рода шутки, например, о чукчах, американцах, французах, немцах, евреях. Однако вертикальная модель отношений, о которой идет речь в этой статье, реализуется не только в отношении условного Чужого, но и близкого Другого, при этом не особо важна принадлежность к какому-либо сообществу, а важно его положение в иерархии (насмешки в семье, буллинг в школе, насмешки в коллективе, и т. д.). Исходным мотивом шутки для русского шутника чаще всего является подтверждение им своего положения в иерархии.

Вместе с тем положение в иерархии, которое стремится подтвердить шутник, может быть и заведомо ложным (игровым). Исследование Прициллы Хант, написанное и опубликованное в память о Дмитрие Лихачеве и Александре Панченко, убедительно показывает, как прагматика юродства в Древней Руси сочетает в себе юмористическое поведение обеих сторон вертикали. В результате культурного трансфера византийского поведенческого канона, зафиксированного в *Житии Андрея Юродивого (Цареградско-*

⁸ Это не уникальное по форме и задачам юмористическое поведение, оно встречается не только в русской культурной среде, но и в других культурных условиях, но, вероятно, всегда коррелирует с „авторитаризмом правильного толка”, как результатом воздействия среды. Подобное юмористическое поведение, например, фиксируется в исследованиях о Дональде Трампе (Martins).

го, *Константинопольского*), русской средневековой культурой перенимается образ юродивого как носителя двух противоположных статусов (тайного высшего и реализуемого в повседневности низшего). Совмещение их в одном человеке позволяет двум формам юмора проявляться и быть одинаково характерными. Никифор, автор *Жития Андрея Юродивого*, трансформирует повторяющиеся биографические мотивы в крупные метафорические системы, выступающие как типовые модели первосвященства и царствования⁹. Это позволило

превратить биографический сюжет в паралитургическое, ритуализованное (этикетное) повествование, означающее первосвященническое царствование дурака. Такая ритуализация одновременно превратила юродствование (зрелище святого дурака) Андрея в подвид королевского зрелища и интегрировала его в мессианскую византийско-русскую идеологию правления (Hunt 192).

Популярность *Жития...* на Руси была огромна. Переведенный на русский язык текст был включен в краткую редакцию Пролога (середина XII века) и фактически определил формат юмористического поведения не только собственно русских юродивых, но и государей. Дмитрий Сергеевич Лихачев показывает, например, как Иван Грозный легко радикально менял статусы в юмористическом поведении, переходя с уничижительного юмора на самоуничижительный (Lihačëv, Pančenko, Popytko). Пародирование и самопародирование, таким образом, включены в систему византийско-русской (вероятно, и не только) средневековой коммуникации через процедурное (языковое) обращение к христианскому тайному знанию (статусу, положению и т. п.).

Взаимная обратимость одной формы юмора в другую (например, из уничижительной в заискивающую и наоборот) в рамках вертикальной модели отношений позволяет субъектам, воспринимающим юмор, испытывать страх перед ним, поскольку юмор в любой момент может обернуться против этого субъекта, т. е. поместить его в низ иерархии. Эта мнимая (т. е. ощущаемая субъектом, но не всегда существующая объективно) опасность для социального положения усиливается и свойством юмора, который нарушает принятые сценарии и конвенции, выступая в качестве инструмента неопределенности, к которой в традиционных культурах выработана интолерантность; в российской – она усилена доминированием вертикальной модели отношений. В связи с этим неудивительно, что в российских сообществах,

⁹ Профессор Хант своим исследованием сняла большинство методологических претензий к книге Лихачева, Панченко и Поньрко, высказанных Борисом Успенским и Юрием Лотманом (Uspenskij; Uspenskij, Lotman), объяснив прагматику юродствования.

где социальный статус очень важен, поскольку соседские отношения определяют выживаемость субъекта¹⁰, уровень страха насмешки высок, хотя, нужно отметить, не самый высокий из всех исследованных регионов.

Гелотофобия показала значимые корреляции с численностью населения ($r = 0,20$ $p = 0,006$) и соответствующие значимые различия средних значений. Самые высокие значения можно наблюдать в деревнях, посёлках, небольших городах, а самые низкие — в крупных городах (Ivanova et al. 2016: 173)¹¹.

Такие различия отмечены в исследовании российских регионов, но важно отметить, что этот параметр в исследованиях гелотофобии в других странах просто не вводился, и, возможно, подобное различие между крупными городами и маленькими поселениями в уровнях страха насмешки присутствует везде. Предложенный Михаэлем Титцем термин *гелотофобия* для обозначения страха насмешки как особой формы тревожности у психически больных (Titze) быстро вышел за пределы только психиатрии и клинической психологии. Современные исследования гелотофобии показывают ее наличие также у здоровых людей (Ivanova et al. 2012; Ivanova et al. 2016; Ivanova et al. 2017). Предположение об укорененности гелотофобии как тенденции в культуре постепенно находят подтверждение (Ivanova), хотя эти предположения носят пока еще предварительный характер, но, как кажется, истоки гелотофобии стоит искать в культурной среде, в которой субъект вырастает и живет, а также в культурных установках. Возможно, боязнь насмешки носит временный характер реакции на неопределенность в условиях постоянного стресса, вызванного глобальными изменениями, медийной эксплуатацией страха, пропагандой ксенофобии и т. п. Такие внешние „опасности“, вероятно, усиливают страх перед неопределенностью, свойственный некоторым возрастам, когда отмечается повышение гелотофобии (Stefanenko et al. 2011).

Подводя итоги, можно отметить, что основные характерные черты русского юмора сводятся к той форме, в которой он производится. Форма рус-

¹⁰ „[...] Сосед — это [...] единственное, на что можно опереться в трудную минуту. И сосед это знает. Если станет известно, что Вася украл у соседа, Вася станет изгоем. А хуже этого для него нет, потому что система межличностной зависимости для него по эмоциональной значимости находится на уровне жизни и смерти”, — так описывал результаты многочисленных исследований директор компании ЭФКО Валерий Кустов в интервью журналу „Эксперт”. Его компания пыталась привлечь постсоветских селян Белгородской области к рыночному сотрудничеству, но возникли проблемы с мотивацией, в связи с чем Кустов был вынужден организовать разноплановые социологические и психологические исследования, чтобы понять, кто же они, русские крестьяне средней полосы России (см. Hisamova).

¹¹ Об этом говорят и другие исследования (см. Stefanenko et al. 2011; Stefanenko; Stefanenko et al. 2016).

ского юмора является отражением культурных установок, ценностей, паттернов и т. п. в его прагматике (юмористическом поведении). Эта форма воспроизводит специфическую модель отношения к Другому; безотносительно к тому, кем или чем в реальности является этот Другой, она передает собственное социальное положение субъекта, производящего юмор (шутника, юмориста, шута, скомороха). Русский юмор воспроизводит модель вертикальных социальных связей, утверждая место шутника в иерархии (либо вверху, либо внизу) по отношению к воспринимающему юмор. Мы можем вспомнить самоуничижительное смеховое поведение скоморохов, юродивых, заниженный социальный статус фольклорных персонажей (Иван-дурак и пр.) и их самоуничижительные поступки, с одной стороны, и унижающий, патерналистский юмор Ивана Грозного, Петра I, Иосифа Сталина – с другой. Эти крайние модели отражают две тенденции русского юмора, два его направления: к высшему и к низшему, которые в одном субъекте (шутнике) могут легко уживаться и проявляться в зависимости от ситуации. Однако юмористическая коммуникация в такой (вертикальной) модели отношений не предполагает ответа, она однонаправленна. Адресат юмористического сообщения может не отмечать юмористическое содержание (пародия воспринимается как стилизация), тогда разрушается схема коммуникации, в которой юмор является одним из элементов, как результат – юмор (как любое нарушение простой схемы) воспринимается в качестве источника опасности для социального статуса. В этом случае активизируется боязнь насмешки (гелотофобия) как тенденция в культуре. Отсюда и специфическое отношение к шутникам, скоморохам, рассказчикам анекдотов и т. п.

Библиография

- Adorno, Teodor. *Issledovanie avtoritarnoj ličnosti*. Red. Vladimir Kul'tygin. Moskva, Serebrányje niti, 2001.
- Alexander, Richard. *Aspects of verbal humour in English*. Tübingen, G. Narr, 1997.
- Altemeyer, Bob. *Right-wing authoritarianism*. Winnipeg, University of Manitoba Press, 1981.
- Altemeyer, Bob. „The Other ‘Authoritarian Personality’”. *Advances in experimental social psychology*. Ed. Mark Zanna. San Diego, Academic Press, 1998.
- Bahtin, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1965.
- Bahtin, Mihail. *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Moskva, Alkonost, 1994.
- Baiburin, Albert. „Ritual: svoë i čužoe”. *Fol'klor i ètnografiâ: Problemy rekonstrukcii faktov tradicionnoj kul'tury*. Red. Boris Putilov. Leningrad, Nauka, 1990.
- Belinskij, Vissarion. *O ruskoj povesti i povestâh Gogolâ. N.V. Gogol' v vospominaniâh sovremennikov*. Red. Semën Mašinskij. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1952, s. 340–348.

- Davies, Christie. „Ethnic jokes, moral values and social boundaries”. *The British Journal of Sociology*, 33 (3), 1982, s. 384–403.
- Davies, Christie. *Ethnic humor around the world: A comparative analysis*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Davies, Christie. *Jokes and their relation to the society. Humour research series*. Berlin–New York, Walter de Gruyter, 1998.
- Èjhenbaum, Boris. *Kak sdelana „Šinel’” Gogolâ. O proze*. Leningrad, Hudožestvennaâ literatura, 1969, s. 306–326.
- Friedman, Hershey, Linda Weiser Friedman. *God laughed: Sources of Jewish humor*. New York, Routledge, 2014.
- Friedman, Hershey H. „Talmudic humor and the establishment of legal principles: Strange questions, impossible scenarios, and legalistic brainteasers”. *Thalia: Studies in Literary Humor*, 21, 2004, s. 14–28.
- Fromm, Erich. *Escape from freedom*. New York, Farrar & Rinehart Inc, 1941.
- Gogol', Nikolaj. *Šinel'. Povesti: Revizor*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1984, s. 244–272.
- Gottesman, Itzik Nakhmen. *Defining the Yiddish nation: the Jewish folklorists of Poland*. Detroit, Wayne State University Press, 2003.
- Hisamova, Zarina. „Čto podumaet sosed Vasilij?”, *Ekspert*, 38 (344), 2002. Web. 20.09.2021. https://expert.ru/expert/2002/38/38ex-efco_35931/.
- Hunt, Priscilla. „The fool and the tsar (The vita of Andrew of Constantinople and Russian urban holy foolishness)”. *Novgorodskii istoričeskii sbornik*. Saint Petersburg, Dmitri Bulanin, 13 (23), 2012, s. 185–273.
- Ivanova, Alyona et al. „The fear of being laughed at in healthy people and psychiatric patients. Assessing gelotophobia in Russia”. *Bridging Eastern and Western Psychiatry*, VIII (1), 2012, s. 10–17.
- Ivanova, Alyona et al. „Russian attitudes towards humour and laughter”. *European Journal of Humour Research*, 5 (2), 2017, s. 80–90.
- Ivanova, Elena. *Osobennosti otnošenâ k ūmoru i smehu kak psihologičeskij i social'no-kul'turnyj fenomen* (unpublished article).
- Ivanova, Elena et al. „Osobennosti otnošenâ k ūmoru i smehu v Rossii”. *Vestnik RGNF*, 2 (83), 2016, s. 167–181.
- Klejn, Leo. „Rasizm i «Psihologiâ narodov»”. *Razvitie ličnosti*, 4, 2009, s. 56–90.
- Kozintsev, Alexander. „On the anti-referential function of language”. *The logical analysis of language. Between lie and fantasy*. Ed. Nina Arutiunova. Moscow, Indrik, 2008, s. 55–66.
- Laineste, Liisi, Anastasya Fiadotava. „Globalisation and ethnic jokes: A new look on an old tradition in Belarus and Estonia”. *European Journal of Humour Research*, 5 (4), 2017, s. 85–111.
- L'Estrange, Alfred, Guy Kingan. *History of English humour*. London, Hurst and Blackett Publisher, 1878.
- Lihačëv, Dmitrij, Alexander Pančenko, Natalia Ponyrko. *Smeh v drevnej Rusi*. Leningrad, Nauka, 1984.
- Lotman, Ūrij. „«Dogovor» i «vručenie sebâ» kak arhetipičeskije modeli kul'tury”. *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vyp. 513, 1981, s. 3–16.
- Martin, Rod A. *The psychology of humor: An integrative approach*. Burlington (MA), Elsevier Academic Press, 2007.
- Martin, Rod A. et al. „Individual differences in uses of humor and their relation to psychological well-being: Development of the humor styles questionnaire”. *Journal of Research in Personality*, 37, 2003, s. 48–75.
- Martins, Constantino Pereira. „Trump: the negative uprise in political humor”. *Estudos em Comunicação*, 27 (1), 2018, s. 207–217.

- McFarland, Sam, Vladimir Ageyev, Marina Abalakina-Paap. „Authoritarianism in the former Soviet Union”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 63, 1992, s. 1004–1010.
- Pipes, Ričard Edgar. *Ruskij konservatizm i ego kritiki*. Moskva, Fond Liberal'naâ missiâ, 2008.
- Polak, Sara, Daniel Trotter, eds. *Violence and trolling on social media: History, affect, and effects of online vitriol*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2020.
- Roy, Just-Jean-Etienne. *Francuzy v Rossii: Vospominaniâ o kampanii 1812 g. i o dvuh godah plena v Rossii*. Sankt-Peturburg, Lit. nauč. kn-vo., 1912.
- Schluchter, Wolfgang. *Paradoxes of modernity: Culture and conduct in the theory of Max Weber*. Stanford, Stanford University, 1996.
- Sidanius, Jim, Stacey Sinclair, Felicia Pratto, Colette Van Laar. „Mother Teresa meets Genghis Khan: The dialectics of hierarchy-enhancing and hierarchy-attenuating career choices”. *Social Justice Research*, 9 (2), 1996, s. 145–170.
- Skobelev, Vladislav. „M.M. Bahtin i Ū.N. Tynânov (k teorii parodii)”. *Ironiâ i parodiâ*. Red. Vladislav Skobelev, Sergei Golubkov, Mikhail Perepyolkin.. Samara, Samarskij gosudarstvennyj universitet, 2004, s. 18–33.
- Solov'ëv, Vladimir. *Opravdanie dobra. Nравstvennââ filosofiâ. Sočineniâ v dvuh tomah*. T. 1. Moskva, Mysl', 1988, s. 48–580.
- Sombart, Werner. *Die Juden und das Wirtschaftsleben*. Leipzig, Duncker & Humblot, 1911.
- Stefanenko, Ekaterina. *Kul'turnye osobennosti gelotofobii v Rossii. Differencial'naâ psihologiâ i differencial'naâ psihofiziologiâ segodnâ*. Red. Muhamed Kabardov. Moskva, Smysl, 2011, s. 297–300.
- Stefanenko, Ekaterina et al. „Adaptaciâ oprosnika gelotofobii, gelotofilii i katagelasticizma PhoPhi-Kat dlâ podrostkov”. *Psihologičeskaâ Nauka i Obrazovanie*, 4 (21), 2016, s. 61–74.
- Stefanenko, Ekaterina et al. „Diagnostika straha vyglâdet' smešnym: russkoâzyčnââ adaptaciâ oprosnika gelotofobii”. *Psihologičeskij Žurnal*, 2 (32), 2011, s. 94–108.
- Titze, Michael. „The Pinocchio Complex: Overcoming the fear of laughter”. *Humor and Health Journal*, 5, 1996, s. 1–11.
- Troickij, Sergej. „Duhovnye osnovaniâ social'nogo sušestvovaniâ v sisteme vzaimootnošenij individov”. *Visnik Kiivskogo nacional'nogo lingvističnogo universitetu. Seriâ “Istoriâ, èkonomika, filosofiâ”*, 18, 2013, s. 48–54.
- Troickij, Sergej. „Ontologičeskaâ podlinnost' kak osnovopolagaûšââ kategoriâ detskoj literatury”. *Naučno-tehničeskije vedomosti Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo politehničeskogo universiteta. Gumanitarnye i obšestvennye nauki*, 4 (232), 2015, s. 118–127.
- Troitskiy, Sergey, Anna Troitskaya, Mikhail Frejdenberg. „Ein Intellektueller jüdischer Herkunft in der Geschichte der russischen Literatur und Kultur”. *Blondzhende Stern. Jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der Ukraine als Grenzgänger zwischen den Kulturen in Ost und West*. Red. Kerstin Schoor, Ievgeniia Voloshchuk, Borys Bigun. Göttingen, Wallstein, 2020, s. 153–170.
- Twark, Jill E. „Hurra, Humor ist nicht mehr eingeplant! Eastern German Cabarettists Speak Out”. *Legacies and identity: East and West German literary responses to unification. British and Irish studies in German language and literature*. Ed. Martin Kane. Oxford, England et al., Peter Lang, 2002, s. 127–147.
- Twark, Jill E. „‘Ko...Ko...Konolialismus,’ said the giraffe: Humorous and Satirical Responses to German Unification”. *Textual responses to German unification: Processing historical and social change in literature and film*. Eds. Kristie Foell, Rachel J. Halverson, Carol Anne Costabile-Heming. New York–Berlin, de Gruyter, 2001, s. 151–169.
- Tynânov, Ūrij. *Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii)*. *Poetika. Istoriâ literatury. Kino*. Moskva, Nauka, 1977, s. 198–226.

- Uspenskij, Boris. *Anti-povedenie v kulture Drevnej Rusi. Problemy izučeniâ kul'turnogo nasledîâ*. Moskva, Nauka, 1985, s. 326–336.
- Uspenskij, Boris, Ūrij Lotman. „Novye aspekty izučeniâ kultury Drevnej Rusi?”. *Voprosy literatury*, 3, 1977, s. 148–166.
- Vojtinskij, Vladimir, Abrosim Gornstein. *Evrei v Irkutske*. Irkutsk, Izdanie hozâjstvennogo pravlenîâ Irkutskogo evrejskogo molitvennogo doma i Irkutskogo otdela obšestvennogo rasprostraneniâ prosvešeniâ meždu evreâmi Rossii, 1915.
- Wisse, Ruth R. *No joke: Making Jewish humor*. Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Zilberman, David B. *Pravoslavnaâ ètika i materiâ kommunizma*. Per. Elena Gurko, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2014.
- Zinov'eva, Mariâ Elizaveta, Sergej Enikolopov. „Avtoritarizm i intolerantnost' k neopredelënnosti u studentov pedagogičeskikh vuzov Rossii”. *Psichologo-pedagogičeskie issledovaniâ*, 13 (2), 2021, s. 54–71.

IEVGENIIA VOLOSHCHUK

„...читая в ногу души прекрасные порывы”:
смех аутсайдера и русский XX век
в *Неизвестных письмах* Олега Юрьева

„...reading apace with the soul’s beautiful impulses”:
Outsiders’ laughter and the Russian twentieth century
in Oleg Yuryev’s *Unknown letters*

Abstract. The paper deals with the specifics of outsiders’ laughter in the book *Unknown letters* (*Неизвестные письма/Unbekannte Briefe*, Russian 2014, German 2017) by a Russian-German writer Oleg Yuryev. In particular, it analyzes how Russian cultural and historical traumas of the 20th century were reinterpreted in the book from the perspective of an ironical outsider. In doing so, it focuses on a fictional letter by the writer Leonid Dobychin, which is contextualized with fictional letters of Jakob Michael Reinhold Lenz and Ivan Pryzhov, representing previous historical and cultural periods. Yuryev’s ironic reflections on the Russian historical reality and literary scene of the 20th century manifest themselves at different levels, from the positioning of outsiders’ laughter in relation to the official and marginal hierarchies of the literary canon to the postmodernist play with the traditions of literary classics. In addition, the paper addresses the inter- and/or transcultural aspect of outsiders’ laughter in Yuryev’s book.

Keywords: intercultural literature, outsider, postmodernism, literary canon, comic, Yuryev

Ievgeniia Voloshchuk, European University Viadrina, Frankfurt am Oder – Germany, Voloshchuk@eupa.uni.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8306-6042>

К числу самых ярких произведений последнего десятилетия, написанных в Германии авторами из постсоветского пространства, принадлежит книга Олега Юрьева (1959–2018) *Неизвестные письма*, опубликованная в 2014 г. на русском языке в России и в 2017 г. на немецком языке в Германии¹. В ней на примере судеб трех литераторов затрагиваются широкие

¹ Выходу юрьевских *Писем* отдельной книгой в России предшествовала ее публикация по частям в журнале „Звезда” в течение 2012–2014 гг.

темы взаимоотношений писателя с властью, литературной средой, идеями эпохи и – шире – самой историей. Сверх того, в рамках биографических „микроисторий” авторов писем осуществляется критическое переосмысление исторического и культурного опыта России последних трех столетий, концептуально структурированного вокруг XX века. При этом главным инструментом культурной (само)рефлексии выступает аутсайдерский смех, во многом близкий постмодернистской иронии. Ниже исследуется специфика этого смеха, его формы и функции, во-первых, в самопозиционировании протагонистов в литературе и истории, и, во-вторых, в юрьевской трактовке русского XX века.

Аутсайдеры выходят из тени

Основу сюжета книги образуют три вымышленных письма, которые рассказчик, продолжая хрестоматийную традицию русской литературы, по счастливой случайности находит, разбирает и публикует. Они якобы сочинены реальными писателями, которые, впрочем, при жизни не принадлежали к первому рангу литературной иерархии, а после смерти и вовсе переместились в список (полу)забытых авторов.

Хронологически первое письмо принадлежит немецкому писателю Якобу Михаэлю Рейнхольду Ленцу (1751–1792). Современник и экс-соратник Иоганна Вольфганга Гете по „Буре и натиску”, он, в отличие от последнего, не сумел сделать громкую карьеру ни на литературном, ни на общественном поприще. Заброшенный прихотью судьбы в Москву эпохи Екатерины Великой, Ленц сходится здесь с Николаем Карамзиным, которому и адресует свое письмо.

Второе послание написано русским публицистом, этнографом и революционером Иваном Гавриловичем Прыжковым (1827–1885). Член общества „Народная расправа”, отправленный судом в Сибирь за участие в скандальном убийстве, он послужил прототипом „революционера” Толкаченко из окружения Степана Трофимовича Верховенского в *Бесах* Достоевского. Федор Михайлович и является адресатом его письма.

Автором самого позднего письма является тяготевший к авангардистам русский советский писатель Леонид Иванович Добычин (1894–1936), растоптанный на взлете идеологической кампанией „против формализма и натурализма” и предположительно покончивший жизнь самоубийством после этого разгрома. Вслед за физическим исчезновением последовало искоренение его имени из истории литературы. Свое письмо юрьевский Добычин обращает к Корнею Чуковскому – одному из немногих литера-

торов, с которыми он общался в ленинградской писательской среде 1930-х гг.²

На поверхности ни сами письма, ни их авторы друг с другом никак не связаны. И тем не менее, эти послания читаются как части одной книги. И не только потому, что их стиль и язык, по замечанию Алексея Вольского, выдают руку одного автора, но и благодаря запечатленному в них чувству *de profundis*, с которым их авторы,

сорвавшиеся неудачники, так сказать „выпавшие” из нормальной жизни аутсайдеры обращаются к социально успешным и литературно признанным, по-бюргерски обеспеченным культурным знаменитостям. В то время как Чуковский, Достоевский и Гете сумели возвыситься до таких знаменитостей, Добычин, Прыжов и Ленц потерпели неудачу и теперь пишут длинные письма, очевидно, скорее для самих себя, чтобы иметь преференции в истолковании собственной жизни. Однако этих людей нельзя назвать трагическими героями – для трагедии они, так сказать, недостаточно велики. Это просто маленькие люди, чудачки, странные типы со своими подчас забавными, подчас досадными причудами, которые попали в трагическую ситуацию или застряли в ней. Они стали трагическими фигурами скорее благодаря обстоятельствам, чем своим поступкам³ (Volskiy 2–3).

Приведенное описание метко схватывает литературный типаж, который объединяет, казалось бы, очень далеких друг от друга писателей разных эпох, темпераментов, литературных предпочтений и жизненных обстоятельств в *Неизвестных письмах*. Все они – шагающие не в ногу со временем, неприкаянные и окаянные пасынки литературной славы и человеческой судьбы. А в эстетическом плане они представляют собой классических постмодернистских маргиналов-художников, существующих в цитатном пространстве культуры, стирающих в своих письмах границы между миром и текстом и использующих в качестве главного инструмента письма смеховое начало – по преимуществу, постмодернистскую же иронию.

Постмодернистской иронией окрашена и экзистенциальная пограничная ситуация, в которой находится каждый из этих персонажей. Письмо Ленца было написано им в последний день, когда он был сражен апоплексическим ударом и нарастающим бредом; письмо Прыжова – в последний период жизни, когда он все глубже погружался в запой и провоцируемые ими галлюцинации, а Добычин хоть и сочинял свое эпохальное послание в продолжение библейских сорока лет, но зато из своего официального посмертия, что само по себе накладывает гротескный отпечаток на весь его монолог. Таким об-

² Примечательно, что в немецкой версии книги Юрьев размещает письма в обратной последовательности – от Добычина к Ленцу. Таким образом, большая история в его книге здесь начинается с XX века, что определяет угол зрения на последующие эпохи.

³ Перевод с немецкого мой – Е.В.

разом, здесь в постмодернистском ключе варьируется ситуация джойсовского Финнегана, фокусирующая поток сознания героев на грани реальности и фантазмагии, пророчества и бреда, анекдота и кошмара.

Данному экзистенциальному состоянию соответствует форма странного письма, в которой сочинены три послания. Написанные изгибами из ниоткуда, адресованные тем, кто их никогда не получит и не прочтет, затерянные в тех местах, где их никто не искал бы, и лишь по случайности попавшие в руки рассказчика-издателя, письма протагонистов представляют собой очевидную пародию на эпистолярный жанр (расцветший как раз в чувствительную эпоху молодости Ленца). Вдобавок ко всему данные послания без темы, сюжета и конца принимают на себя функции главной писательской исповеди и литературных свидетельств времени.

Аутсайдер в роли героя своего времени

Трагикомедия, которая разыгрывается на подмостках сознания юрьевских персонажей, обращает острие смеха и на них самих, и на их адресатов, и на их эпоху. Общий иронический тон здесь во многом обусловлен аутсайдерской точкой зрения на вещи – точнее сказать, смехом Другого, который находится вне официальной иерархии и при этом принимает на себя роль „героя своего времени”.

Очевидна ирония художественной конструкции, в которой главным представителем эпохи Гете, Французской революции, Екатерины Великой и культурных свершений Просвещения, становится отчаянный прожектор Ленц, чьи духовные устремления граничат то ли с наивностью неопита, то ли с неметафорическим безумием. И в качестве старомодного рыцаря уже исчерпавшего себя движения „бури и натиска”, и в качестве неудачного исполнителя просветительского лозунга „Идеи правят миром!”, он выступает карикатурой господствовавших культурных и общественных тенденций конца XVIII столетия. Психическое расстройство, с которым он сосуществует с переменным успехом, обеспечило ему положение изгоя в немецком светском обществе. Однако и в Москве он со своими реформистскими идеями был воспринят, как чужак; а со временем из-за дружбы с впавшими в немилость масонами и Новиковым подвергся опасности преследований со стороны властей. Одержимый странными фантазиями, которые он пытается реализовать в разных сферах, Ленц производит впечатление полукомичного-полутрогательного двойника „совершенного” Гете (чем напоминает приближенных к Гете персонажей *Лотты в Веймаре* Томаса Манна). Эта несостоявшаяся роль „бурного гения” тоже репрезентирует

культурный тип эпохи: бесчисленных восторженных юношей, ослепленных блеском своих гениальных современников и декларируемых ими просветительских идеалов.

В отличие от безобидно-мечтательного Ленца, Прыжов воплощает жесткую антисоциальную ипостась аутсайдерства, соответствующую агрессивному наступлению революционных идей в России второй половины XIX века. В первых же строчках своего письма Достоевскому он аттестует себя как „государственного преступника” и изгнанника, „заключенного в далекой Сибири” (Ûr'ev 28). Развивая титульную метафору романа Достоевского, в который он угодил в качестве литературного героя, Прыжов создает иронично демонизированный автопортрет. Он ссылается то на свой революционный псевдоним „Чортов”, то на своего литературного двойника: „А у Вас, – заявляет он Достоевскому, – я бес, это *меня*⁴ Вы хотите изгнать из трясущейся, пускающей слюни, страшно моргающей России” (Ûr'ev 31). Особенно выразительна здесь гротескная параллель с фольклорной фигурой Сатаны Сатановича, дополнительно соединенная с картиной революционного пожара в России:

*На море на окяне,
На острове на Буяне
Стояло древо [...]
Эти ветви подбирали беси,
И приносили к Сатане Сатановичу.
Уж ты худ, бес!
И кланяюсь я тебе и поклоняюсь, –
Сослужи ты мне службу и сделай дружбу:
Зажги сердце России по мне, Ивану Прыжову,
И зажги все печени и легкие, и все суставы по мне,
Ивану Прыжову.
Будь мое слово крепко,
Крепче всех булавок вовеки!
Бог России не помог, ей бес нужен, Сатана Сатанович! (Ûr'ev 31)*

Кроме того, иронически обыгрывая свою репутацию знатока русского народа, Прыжов настойчиво рекомендует себя специалистом по части таких маргинальных явлений, как „юродство и кабачество”. Он признает, что его связывает с ними не только этнографический интерес, но и собственный эмпирический опыт. В частности, по поводу юродства он замечает: „Простые люди меня тут держат за юродивого: ходит, что-то бормочет, вполголоса напевает, стихи декламирует, детей и баб дразнит – дурак, дурак Иван!” (Ûr'ev 49).

⁴ Здесь и далее в цитатах курсив Олега Юрьева.

А по поводу „кабачества” прямо говорит: „Горькое вино пью, разбавляя его горькими слезами!” (Ûr'ev 32).

Самопрезентация Прыжова пародирует не только его литературный образ в *Бесах*, но и биографию самого Достоевского: оба проводят детство в одном и том же доме, оба увлекаются революционным учением и оба расплачиваются за это каторгой и ссылкой в Сибири. Однако, в отличие от Достоевского, решительно развернувшегося против революции, Прыжов остается в идейном лагере революционеров. Со своей полуциничной-полужуродливой преданностью делу революции он оказывается „типичным” выразителем настроений той части русской интеллигенции второй половины XX века, что была охвачена революционным брожением. Именно он, революционер-убийца, послушный воле „идейного” вождя, готовый жертвовать собой и другими, а на закате жизни спивающийся в озлобленном одиночестве, становится олицетворением эпохи „бесов”.

Наконец, XX век в *Письмах* представлен фигурой Добычина. В ней аутсайдерство достигает высшего градуса. Маргинальный представитель гонимого советской идеологией авангардизма, одиночка-чужак без широких связей и серьезного влияния, Добычин, по замечанию Бориса Парамонова, был удобной фигурой идеологического жертвоприношения (Парамонов, электронный ресурс), целью которого было одновременно запугать и не затронуть более весомых коллег по цеху. Публичная порка, которой подвергся писатель, спровоцировала не только его изгнание из литературного мира, но и его физическое исчезновение. Однако с момента предполагаемой гибели Добычина в юрьевской книге выстраивается его альтернативная биография. Согласно ей и вопреки общему мнению, Добычин не бросился в Неву, а тайно бежал в совхоз Шушары, где устроился бухгалтером-статистиком и дожид до 1994 года. Роль пропавшего без вести, самоизолировавшегося в собственном небытии стала определяющей в его жизни. Неслучайно в начале своего письма Добычин иронично примеряет к себе то маску легендарного инкогнито Монте-Кристо, то маску фиктивного пионера Ивана Клопова, чья фамилия издевательски подчеркивают крайнее самоумаление (Ûr'ev 55). Гротескное существование в собственном исчезновении делает Добычина абсолютным аутсайдером. В этом контексте его образ обнаруживает преемственную связь с двумя знаменитыми гротескными же метафорами русской литературы – гоголевскими „мертвыми душами”⁵ и тыняновским подпоручиком Кижее.

⁵ Возможно, что здесь Юрьев в постмодернистском ключе развивает характерную для добычинской сатиры связь с гоголевскими *Мертвыми душами*. Особенно она значительна в автобиографическом романе *Город Эн*, где, по словам Константина Сперанского, „Гоголь

Задним числом осмысляя свое место в советской литературе 1920–1930-х гг., Добычин вписывает себя в ряд маргинализированных советской цензурой сатириков. Устами расстрелянного в 1937 году писателя Николая Олейникова он помещает себя рядом с обэриутами Введенским и Хармсом, выламывавшимися из официального смеха⁶ и сметенными сталинским террором. Олейников иронично называет их троих сыновьями „мертвого Ивана-богатыря, подпирающего русское небо”, и „близнецами”, пишущими на мертвых языках (Ûr'ev 56). Мотив смерти в этой мрачной шутке подчеркивает не только обреченность „близнецов”, но и их безнадежную архаичность, глубинную принадлежность досоветской культуре и, соответственно, эстетическую и языковую чуждость советской литературе. Мотив смерти доминирует и в писательском автопортрете Добычина. Здесь он обозначается выражением „профиль смерти” (Ûr'ev 57), позаимствованным из обвинительной речи Наума Берковского, с которой тот выступил против Добычина на роковом разгромном собрании. Слова Берковского приобретают значение гротескного пророчества в контексте инсценированной гибели и фактического писательского самоубийства Добычина, поскольку с момента своего инсценированного исчезновения тот отрекается от писательства. С неизменной самоиронией юрьевский Добычин признается в том, что за все время своей тайной второй жизни согрешил лишь одной статейкой о посевной картошки, напечатанной под псевдонимом в оккупационной газете, – да и то исключительно из потребности добыть эту самую картошку. Таким образом, к замалчиванию Добычина советской цензурой Юрьев добавляет его внутреннюю писательскую самоликвидацию и тем самым доводит его маргинализацию до предельной черты – литературной смерти.

Так же, как и другие авторы писем, Добычин испытывает противоречивые чувства к своему адресату и более удачливому „двойнику”. С одной стороны, он сохраняет теплые воспоминания и о прежних приятельских отношениях с Чуковским, и о его писательском таланте. Именно ему исторический Добычин отослал свою прощальную записку. Но, с другой стороны, он неоднократно иронично намекает на цену, которую заплатили Чуковский

как будто взирает с небес на происходящее: мальчик-герой живет в выдуманном им мире и мечтает уехать в город Эн, чтобы подружиться с сыновьями Манилова Фемистоклюсом и Алкидом. „Мы с тобой как Манилов и Чичиков”, – сообщает герой своему другу Сержу. Чудятся ему персонажи *Мертвых душ* и среди обитателей города: так, несколько раз появляется дама-Чичиков” (Speranskij, электронный ресурс).

⁶ Подробней об официальном смехе сталинской эпохи см. работу Сергея Ушакина „Смехом по ужасу”: о тонком оружии шутов пролетариата (Ušakin, электронный ресурс).

и другие талантливые собратья по перу за то, чтобы физически выжить и сохранить свое место в советской литературе. В глазах Добычина Чуковский, обросший наградами и почестями, – это уже один из орденосцев официальной советской литературы и, следовательно, один из тех, кто находится по ту сторону репрессированной культуры.

Исчезнувший сатирик Добычин, „самый неуловимый”, по выражению Константина Сперанского (Speranskiĭ, электронный ресурс), писатель, чьей главной темой было „иссякновение бытия” (Paramonov, электронный ресурс), а ведущим приемом – „эффект ускользания” (Speranskiĭ, электронный ресурс), оказывается очень точной символической фигурой эпохи революций и мировых войн с ее беспрецедентной индустрией дегуманизации и массового физического уничтожения людей. Кроме того, альтернативная биография Добычина репрезентирует в юрьевской книге всю историю советской литературы: от расцвета авангарда к его уничтожению, забвению и – спустя полвека – новому переоткрытию в рамках „возвращенной литературы”.

Едкий дым отечества: аутсайдер между шестеренками истории XX века

„Альтернативная” 90-летняя жизнь Добычина, в фокусе которой, по известному принципу микроисторий, реконструируется картина большой истории, охватывает основную часть русского XX века: от Первой мировой войны до первых лет дикого капитализма в постсоветской России. Это довольно пестрая картина. Она включает множество фактов, малозначительных для автора письма, но зато передающих общий „шум времени” (Осип Мандельштам). К ним относятся не только такие „фоновые” события, как, например, финская война или московская Олимпиада, но и мелочи повседневности, вроде конской колбасы, появившейся на пустых прилавках к концу брежневского „застоя”, или новоизобретенных дамских колготок, потеснивших из моды старомодные чулки.

Значительное место в картине русского XX века занимает травматичный опыт, непосредственно приобретенный автором письма сначала в период сталинских чисток писательского цеха 1930-х гг., затем – во время нацистской оккупации и на принудительных работах в гитлеровской Германии, а также в последовавшие за ними годы в ГУЛАГе. Этот опыт отражает путь поколения, которое Добычин не без ироничной полемики обозначает знаменитой мандельштамовской цитатой: „Я рожден в девяносто четвертом”, ср.:

Приходится думать, что сие, довольно-таки подхалимское, но весьма прочувствованное Сочинение, – говорит он о мандельштамовском стихотворении, – написано и обо мне – и я рожден в девяносто четвертом, хотя всяческих подвигов, описанных в этой Поэме, отнюдь не прodelывал (Ûg'ev 68).

Моделируя биографию Добычина как типичное описание человеческой жизни „между двумя тоталитаризмами”, Юрьев релятивирует найденный его героем выход из кризиса, спровоцированного разгромным диспутом. Изобретенная героем новая жизнь – в духе избитого литературного приема „Продолжение следует” – оказывается всего лишь вторым действием одного и того же спектакля и тем самым подтверждает правоту невеселой добычинской шутки: „[...] с жизнью покончить иногда существенно легче, чем с собой” (Ûg'ev 58). Вместе с тем, в рамках изображаемой добычинской жизни „между двумя тоталитаризмами” высвечиваются печально известные параллели между красной Россией и коричневой Германией.

При этом позиция аутсайдера-неудачника, с которой изображаются исторические события, привносит в их интерпретацию специфические акценты. Например, победа СССР над гитлеровской Германией описывается с точки зрения остарбайтера, которого теплушка вместе со многими братьями по несчастью везет из освобожденной Германии напрямик в сталинские лагеря. Добычин проводит ироничную параллель между официальными победителями, возвращающимися с награбленными трофеями в Россию, и их невидимыми двойниками, возвращающимися туда же в качестве свежееиспеченных заключенных ГУЛАГа; причем одним из источников иронии здесь становится образно-языковая игра, которая создает яркую оппозицию из наручных часов и наручников:

Поезд шел очень медленно (добрались месяца за два *с гаком*) – пропускали эшелоны с демобилизованными, махавшими из окон руками в наручных часах до локтя. Было бы уместно помахать им в ответ руками в наручниках, но, во-первых, наручников на нас не было, наручники надевают в изоляторах, да и то если *сильно выпендришься*, а во-вторых, и окон у нас не было, только щели, куда смотрели по очереди или покупая эту очередь за огрызок рафинада или папироску (Ûg'ev 64).

В другом эпизоде ситуация уничтожения маргиналов становится связующим звеном между зарифмованными друг с другом русским Новгородом и немецким Нейштадтом (чье название в русском переводе звучало бы как „Новгород”): в пригороде Новгорода нацисты уничтожили пациентов психиатрической больницы вместе с медперсоналом, – и в Нейштадте местное население зверски расстреляло несколько сотен чудом спасшихся от гибели заключенных концлагерей (Ûg'ev 65). В третьем эпизоде раздутая советскими медиа Олимпиада в Москве „сворачивается” в образ очередного аутсай-

дера – некой экс-купчихи Олимпиады Кувшинниковой, которая за период советской истории собрала пять вдовьих колец на безымянном пальце левой руки (Ūr'ev 70).

Таким образом, аутсайдерский смех, пронизывающий историческую панораму XX века, разоблачает не только трагикомическую абсурдность истории, но и фальшь сменяющих друг друга официальных идеологических дискурсов.

Помрачение кумиров: аутсайдерская диверсия против литературного канона

И все же в фокусе добычинских рефлексий над русским XX веком находятся литература и культура. Основное содержание его письма составляют воспоминания о литературной среде, к которой он принадлежал до своего исчезновения, заметки о классических произведениях дореволюционной русской и ранней советской литературы, а также его реакция на текущие резонансные новости о литературной жизни, вроде появления солженицынского *Одного дня Ивана Денисовича*, скандала вокруг присуждения Нобелевской премии Борису Пастернаку, травли Иосифа Бродского, выхода в свет книги Андрея Егунова *Гомер в русских переводах XVIII–XIX вв.* или выступления нацистского коллаборанта Бориса Филиппова (Филистинского) с чтением поэзии Серебряного века на „Голосе Америке”, смерти Корнея Чуковского и празднования его столетнего юбилея, наконец, первых публикаций забытых произведений самого Добычина... С этой череды литературных событий считывается хроника общественной жизни с ее четким делением на периоды хрущевской „оттепели”, брежневского „застоя”, горбачевской „перестройки”, начала постсоветской эпохи. Тем не менее, история здесь по большей части лишь контурно обозначенный фон (яркий пример тому беглое упоминание факта финской войны в качестве временного ориентира выхода на экран кинокартины *Золотой ключик* режиссера Александра Птушко в 1939 г.). Главной литературной линией добычинского письма является последовательный демонтаж советского литературного канона.

Под удары добычинской сатиры ожидаемо попадает иконостас советского литературного и культурного канона. Развенчивая репутацию Михаила Шолохова как „гордости советской литературы”, Добычин вносит собственный вклад в щекотливую дискуссию вокруг авторства *Тихого Дона*. Его сатирическая версия: сочинителем эпопеи был вовсе не Шолохов, которому для этого не хватило ни таланта, ни знаний казачества, а писатель Николай Олейников. Последний же якобы со временем „разочаровался в сочинении

красной *Войны и мира* и потому бросил ее в общежитии для партхозработников г. Бахмут, где ее, по словам Добычина, „наверно, и нашел юный рабкор? селькор? – юнкор тов. Шолохов” (Ûr'ev 57). Заодно с *Тихим Доном* Добычин подрывает значимость и двух других авторитетных писателей советского канона: „Сколько ее (т. е. эпопею *Тихий Дон* – Е. В.) ни сочиняй, в лучшем случае получится усовершенствованный Серафимович, в худшем — испорченный Зазубрин” (Ûr'ev 57). Аналогичным образом Добычин сбрасывает с пьедестала фильм *Золотой ключик* 1939 г., из которого тогдашняя критика сделала сенсацию советского киноискусства. А по касательной добычинский смех задевает и всех трех Толстых, включенных в советский канон русской литературной классики: из „красного графа” он делает автора „выдающихся произведений соцреализма”, из сочинителя *Князя Серебряного* – создателя легендарного сатирического персонажа Козьмы Пруткова, а из автора *Войны и мира* – любителя-сапожника, собственноручно производившего для крестьян имения Ясная Поляна непригодные сапоги, в чем, по остроумному замечанию Добычина, и проявилась „классовая сущность толстовства” (Ûr'ev 59). Кроме того, объектами иронии автора письма становятся пережившие сталинскую эпоху писатели его круга – Николай Заболоцкий, Вениамин Каверин, тот же Чуковский или его сын Николай, которые, несмотря на известную инерцию сопротивления, были в конце концов „приняты” в историю официальной советской литературы и тем самым насильственно подчинены тоталитарной власти „Государственного Смысла”: „Вы же не разрешили бы просто так, без Государственного Смысла, называть Бармалёя Барма́лием, – язвительно пишет Добычин Чуковскому” (Ûr'ev 58).

Однако добычинский смех обрушивается и на альтернативные писательские голоса, – именно на те из них, что в период ранней „оттепели” публично атаковали сталинский литературный официоз. Так, по поводу нашумевшей „оттепельной” статьи Владимира Померанцева *Об искренности в литературе*, герой саркастически замечает:

Теперь, Корней Иванович, спрос с вас, с советских писателей, станет двойной: Партия и Правительство будут желать от вас искренности – как и всегда желали, в награду за свою любовь и заботу, но и Прогрессивная общественность, т. е. вы сами, будет ее от вас требовать. В результате разовьется такое двуличие, какого и при генералиссимусе не было (Ûr'ev 60).

В том же духе и тоне в письме оценивается и Александр Солженицын, вместе с которым Добычин якобы отбывал срок в Экибастузском лагере. Саркастически сводя литературные достоинства солженицынской повести *Один день Ивана Денисовича* на типичную для официальной литературной критики похвалу: „много Правды Жизни” (Ûr'ev 62), Добычин фактически

присоединяет данное сочинение к соцреалистическому литературному ширпотребу, против которого Солженицын как раз бунтовал. Эту неожиданную констелляцию подчеркивает и беглое сравнение Солженицына с Сейфуллиной, которым Солженицын вряд ли был бы польщен. Кроме того, Добычин жестко высмеивает свойственную Солженицыну морализаторскую позицию – опять же родственную поучительному пафосу соцреализма: по его словам, Солженицын

всегда норовил поучить всех и каждого, что им и как делать. Рудокопов – руду копать. Лесорубов лес рубить, нормировщика нормировать, фельдшера лечить рак, и даже вохровцев он учил правильно держать собак у ноги. А теперь обучает академика Виноградова языкознанию. Был уже некто, обучавший академика Виноградова языкознанию (Ūg'ev 66).

С точки зрения Добычина, боровшиеся с системой Солженицын и Померанцев точно так же были одержимы претензией на духовную монополию, диктат и контроль, как и атакуемое ими тоталитарное искусство; поэтому их язык, по сути, мало чем отличался от языка официальной советской культуры. Здесь выходит на поверхность самого автора *Неизвестных писем*, которую описал в статье *Летописи модернистского консерватизма* Кирилл Анкудинов:

„Советское” для Юрьева плохо настолько, насколько оно относится к культуре; и хуже всего – „советское, рождённое в советском”, „советское вне знания о несветском” – шестидесятническая интеллигентщина, мэнэсовское „западничество” (или „славянофильство”), все формы позднесоветского (и наследующего ему постсоветского) масскульта (Ankudinov, электронный ресурс).

Эта характеристика объясняет в письме Добычина редкие исключения из деконструируемого литературного канона. К ним относятся писатели, которые не капитулировали перед советским языком, „не осветились” и потому стали хранителями и продолжателями внесоветской культурной традиции. Таковы Александр Введенский, Даниил Хармс, Иосиф Бродский, Геннадий Гор или Сергей Вольф.

К демонтажу советского литературного канона герой подключает ресурс интертекста. Комбинируя обрывки цитат из хрестоматийной (или даже школьной) русской поэзии с чуждыми им контекстами, юрьевский Добычин добивается ярких субверсивных эффектов. Например, в описании собственного исчезновения писатель соединяет цитату из пушкинского *Медного всадника*, отсылающую к теме бегства маленького человека от грозной имперской власти, с названием приютившего его совхоза „Шушары”, ассоциирующееся с кличкой крысы из *Золотого ключика* Алексея Толстого: „Вы,

несомненно, спрашиваете себя, Корней Иванович, что со мною было после собрания двадцать пятого марта тысяча девятьсот тридцать шестого года и как я попал в совхоз «Шушары», а не в Невы державное течение» (Ûr'ev 57). Еще одна ломаная пушкинская цитата появляется в рассказе Добычина о его тайном посещении Ленинграда спустя много лет после инсценированного самоубийства. Добычин описывает следующую сцену у дома-музея Пушкина:

И там было пусто, лишь отряд суворовцев во главе с еврейской женщиной в балахоне цвета *электрик* (чернобурка – безвольные лапки болтаются под острой мордочкой) заворачивал в подворотню. Сапоги их хрустели на снегу, ножки шагали внутри сапог. Женщина громко читала в ногу души прекрасные порывы (Ûr'ev 54).

В данном карикатурном контексте заезженная школьная цитата из пушкинской декабристской лирики деградирует до маршевой речовки, которой дама с чернобуркой мобилизует очередное „племя младое”.

Несколько раз цитируется в письме и облюбованная советским школьным литературным каноном комедия Александра Грибоедова *Горе от ума*. Едкую грибоедовскую цитату Добычин вставляет в иносказательное сообщение о том, как его после освобождения от принудительных работ в Германии отправили в сталинские лагеря: „В тысяча девятьсот сорок шестом году, после возвращения из Германии, я несколько времени пробыл в Экибастузе – как бы для полной замены заграничного воздуха в моих легких на дым отечества!” (Ûr'ev 59). Другая реминисценция из грибоедовской комедии мелькает в контексте заметок о праздновании столетнего юбилея Корнея Чуковского: „Подбрасываю в воздух свой чепчик из лысоватого кролика” (Ûr'ev 71). Здесь творчески переработанная грибоедовская цитата подчеркивает и иронию по поводу официального ликования, и огромную дистанцию между юбилеем и его затерявшимся на задворках советской литературы почитателем.

Особенно насыщены интертекстуальными элементами добычинские заметки о суде над Бродским. Здесь рассказчик переходит на плотное реминисцентное письмо, нанизывая друг на друга обломки раскавыченных цитат из разных литературных (Бродский, Лермонтов, Стейнбек), философских (Гераклит) и газетных источников:

29-м XI-м 1963 г. помечена статья тт. Лернер, Медведева и Ионина *Околелитературный трутень*, где некто И. Бродский, юный стихотворец, укоряется, что *любит-де родину чужую*, но не любит работать на строительстве Коммунизма. Вчера же, 8-го I-го с. г. за такое Поведение на вышесказанного стихотворца осыпались гроздь народного гнева. Как погляжу я с холодным вниманьем вокруг, Корней Иванович, всё в нашей родине чужой изменяется, вот и Шушар не узнать, везде растут агрохозяйственные комплексы, на-

пример новый свинарник на сто восемнадцать персон или комфортабельное хранилище для турнепса, датировано прошлым годом, – но, похоже, ничего не течет. Кроме крыши хранилища, конечно (Ūr'ev 63).

Знаменательно, что последнее завершённое предложение письма заканчивается цитатой финальной строчки из Евангелия от Иоанна: „Все уже умерли [...], и только я всё живу и столько поучительного вижу, что если все описать, *то весь мир не мог бы вместить этих книг*” (Ūr'ev 77). Используя данную цитату, Добычин иронично уподобляет свое послание новому „благовествованию”.

С помощью переименованных и состыкованных с чужеродными им контекстами цитат рассказчик пародирует язык официального дискурса вместе с его стереотипами и с особенно жестко стереотипизировавшей действительность сталинской сатирой (Dobrenko, электронный ресурс). При этом интертекст принимает на себя двойную функцию. С одной стороны, он мобилизует контекст культуры (в том числе – значимый для Добычина и автора *Писем* петербургский текст) для противостояния идеологии и развенчания серьезности навязываемых дискурсом власти „истин”. Но, с другой стороны, идеология, как видно из отобранных цитат, присваивает какую-то часть культуры, извращает ее смыслы и всасывает ее в свой язык⁷. На этом фланге культура капитулирует, срастаясь с „лозунговым универсумом” (Levin 542) тоталитарного мира.

Заключение. Аутсайдер между русским и немецким „полушариями”

В своей статье *Тот, кто не в ногу* Игорь Малышев дает следующее определение маргинала в поле культуры:

Маргинал – тот, кто отстал и тот, кто опередил. Он может быть атавизмом отжившей уже культуры, ее ценностей, мышления и языка. И может быть человеком будущего, чьи творения, не понятые и не принятые современниками, войдут в основание грядущей культуры. Но маргинал и тот, кто „заблудился”, кто производит „продукты”, – действия, произведения, ценности, не имеющие ни прошлого, ни будущего (Malyšev 62).

⁷ В этом отношении „школьные” литературные цитаты в добычинском письме функционально приближаются к пословицам в тоталитарном языке (подробней о пословицах в официальном дискурсе сталинской эпохи см. исследование Натальи Скрадолъ *Сталинские гномы, или Эпистемология советского остроумия* (Skradol’)).

Все центральные персонажи юрьевских *Писем* подпадают под это определение: каждый конструируется как фигура одновременно анахроничная и пророческая, выпадающая из мейнстрима и в своем роде показательная для своей эпохи, сбившаяся с жизненного такта и в своем экзистенциальном сбое парадигматическая.

В качестве писателей-аутсайдеров они представляют специфическую точку зрения на писательское творчество, литературу, общественную жизнь и историю. С окраины жизни они фиксируют сломы частной и большой истории, неочевидные параллели и взаимосвязи, изнаночную сторону идей и событий. А с писательской обочины они замечают то, что выпадает из официального литературного дискурса и публичной сферы литературного быта. Благодаря аутсайдерской позиции их взгляд обладает особой остротой – деконструирующей и диагностической.

В рамках книги образы Ленца, Прыжова и Добычина вовлекаются в сложную игру взаимных переключек. Например, уже упомянутая цитата из *Медного всадника* в рассказе Добычина о том, как он не покончил с собой, бросившись в «Невы державное течение», переключается с отсылающим к тому же произведению кошмаром Прыжова: „Как я с «Народной расправой» подружился, стало мне снится: скачет за мной медный всадник... без головы... вот-вот нагонит... растопчет... Просыпался в поту и, неслышно ступая босыми ногами, крался к шкафчику с вином...” (Ûr'ev 48). Аналогичная взаимосвязь возникает между грибоедовской метафорой „дым отечества” в добычинском описании транспортировки освобожденных советскими войсками остарбайтеров в ГУЛАГ и прыжовскими рассуждениями о заблуждениях сосланных в ту же Сибирь декабристов: „Правильно, говорят, сказал автор *Горя от ума*: «Сто человек прапорщиков захотели изменить весь государственный быт России!» Репетиловы!” (Ûr'ev 48). Подобные точки пересечения можно обнаружить и при сопоставлении писем Добычина и Ленца. Так, на важный для всей книги топос „чужой родины”, обозначенный в письме Добычина цитатой из стихотворения Бродского, наслаивается сквозной мотив „чуждого Отечества” / „родимой чужбины”. А замыкающий последнее законченное предложение добычинского письма обрывок цитаты из *Евангелия от Иоанна*: „Если все описать, то весь мир не мог бы вместить этих книг”, – зарифмовывается с маниакально повторяемым Ленцем выражением «Альфа – Омега!», отсылающим к *Откровению Иоанна Богослова*.

Вследствие этого голоса авторов писем вовлекаются в общий разговор „поверх границ” эпох и стран. В его рамках опыт реализации утопических идеалов, наблюдаемый Добычиным в России XX века, входит в резонанс и с прыжовскими попытками разжечь пожар революции, и с прожекторскими фантазиями Ленца. Из совокупности писем возникает своеобразный нар-

ратив о российской истории, литературе и культуре XVIII–XX вв., который захватывает также отдельные страницы немецкой культуры и российско-немецких отношений. При этом за счет переключек писательских голосов разных эпох достигается эффект реинтерпретации истории (культуры и литературы) XVIII и XIX веков через призму XX столетия.

Сфокусированность на российской истории и культуре дополняется в *Письмах* их связью с немецким историко-культурным контекстом. Так, общий замысел книги переключается с „миллениумными” произведениями немецкой литературы рубежа XX–XXI вв., рефлектирующими историю Германии (например, *Моим столетием* Гюнтера Грасса) и Восточной Европы с ее опытом „между двумя тоталитаризмами” (как, например, романы *Хвали день к вечеру* Дженни Эрпенбек или *Кажется Эстер* Кати Петровской). Кроме того, во всех трех посланиях есть отсылки к Гете (в письмах Ленца и Прыжова цитируются гетевские строки, а в письме Добычина Гете характеризуется как „русский Пушкин”), стереотипы о немцах, нередко сочетающиеся со стереотипами о русских, или отдельные эпизоды из истории немецко-российских отношений (в том числе разные контексты пребывания немцев в России или русских в Германии). Это накладывает на *Письма* отпечаток двойной – российско-немецкой – культурной перспективы. Особенно ярко он проявляется в биографии затерянного в России немца Ленца, и более всего – в его дезориентации среди двоящихся родин и чужбин: „[...] я-то думал, Германия *истинное* мое Отечество, а Россия – *ложное*; теперь я знаю: все наоборот” (Ur'ev 17). Данное высказывание иронично, но точно выражает (э)мигрантское сознание, заново изобретающее себя в поле между покинутой и приобретенной родинами. Эта двойная перспектива во многом обуславливает специфический взгляд на истории обеих стран в юрьевской книге – концептуально отстраненный и эстетически о-чужденный.

Вполне вероятно, что с транскультурным аспектом *Писем* связаны и различия их читательского восприятия в российском и немецкоязычном пространстве. По мнению вдовы Олега Юрьева, известной русско-немецкой писательницы Ольги Мартыновой, в России юрьевские *Письма* столкнулись с недопониманием и недооценкой (Martynova, электронный ресурс). Мартынова ссылается, в частности, на рецензию Андрея Степанова, в которой снисходительное признание таланта писателя („и умница, и образованный, и с отличным чувством языка”) перечеркивается раздраженным упреком по поводу его (э)мигрантского бэкграунда:

Если говорить только о содержании писем, то перед нами звуки до боли знакомой эмигрантской шарманки. Уехать в Германию и потом тридцать лет бомбардировать отсюда российские издательства сочинениями на тему о том, что Россия – богом проклятая

страна, и хорошо, что мы оттуда уехали, и всегда она такая была, и всегда такая будет, и хорошо, что мы оттуда уехали, и хорошо, что мы уехали, уехали, уехали... (цит. по: Martynova, электронный ресурс)⁸.

Мартынова сопровождает эту оценку предельно ясным комментарием: „Это настолько не имеет отношения ни к тексту *Писем*, ни к их автору, что даже не смешно”. Противоположную (аффирмативную) точку зрения на *Письма* она находит в немецкоязычном культурном пространстве – в частности, в размышлениях австрийского писателя Томаса Штангла:

Прямо посреди фразы обрывается воображаемое письмо занесенного, как обломок кораблекрушения, в Москву, в той или иной мере безумного немецкого поэта; но обрывается также на *чуде* (воображаемом или нет, это едва ли что-то меняет) и на знаке пустоты, то есть на особого рода открытости, особого рода пространстве и ожидании. Может, ожидания того, что всегда найдется кто-то, чтобы дописать уже начатое (перевод Татьяны Баскаковой, цит. по: Martynova, электронный ресурс).

Можно предположить, что это пронизывающее всю книгу чувство „особого рода открытости”, „особого рода пространства в ожидании” не в последнюю очередь вдохновлено собственным юрьевским (э)мигрантским опытом, базирующемся на культурной принадлежности обеим родинам. Такая принадлежность в случае Юрьева предполагала особый модус сосуществования с обеими странами и их историями. С одной стороны, из него результировалось духовное укоренение в обеих родинах – по формуле Ольги Мартыновой: „Россия – наша родина, Германия – наш дом” (Martynova, электронный ресурс). А, с другой стороны, данный модус давал, по ее же словам, „какое-то очень ценное и нужное ощущение неуверенности в пространстве”. Вероятно, это ощущение неуверенности канализировалось в *Письмах* и в образы аутсайдеров, и в их балансирование между смехом и страхом, и, наконец, в развертывание книжного сюжета между „русским и немецким полушариями” (Martynova, электронный ресурс).

⁸ Более того, по линии эмигрантской „не-любви” к России Степанов присоединяет *Неизвестные письма* к соответствующей разновидности современной литературы, которую он символически обозначает фигурой русско-швейцарского писателя Михаила Шишкина: „«На этой стране лежит проклятие, здесь ничего другого не будет, никогда не будет, тебе дадут жрать, набить пузо до отвала, но почувствовать себя человеком здесь не дадут никогда, жить здесь – это чувствовать себя униженным с утра до ночи, с рождения до смерти, и если не убежать сейчас, то убежать придется детям, не убегут дети, так убегут внуки». Цитата не из Олега Юрьева, а из другого крупного разработчика той же темы – Михаила Шишкина, но ее можно без зазора вставить в *Неизвестные письма*” (Stepanov, электронный ресурс).

Библиография

- Ankudinov, Kirill. „Letopisi konservativnogo modernizma. O knigah Olega Ūr'eva i Valeriã Šubinskogo”. *Textura*, 14.09.2018. Web. 23.08.2021. <http://textura.club/o-modernistskom-konservativizme/>.
- Dobrenko, Evgenij. „Gogoli i Šedriny: uroki «položitel'noj satiry»”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 121 (3), 2013. Web. 21.08.2021. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/121_nlo_3_2013/article/10440/.
- Jurjew, Oleg. *Unbekannte Briefe. Roman*. Berlin, Verbrecher Verlag, 2017.
- Levin, Ūrij. „Semiotika sovetskih lozungov”. Ūrij Levin. *Izbrannye trudy: Poëtika, semiotika*. Moskva, Ŗzyki ruskoj kul'tury, 1998, s. 542–556.
- Malyšev, Igor'. „Tot, kto «ne v nogu»”. *Marginal'noe iskusstvo*. Red. Aleksandr Migunov. Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999, s. 62–63.
- Martynova, Ol'ga. „Ob Olege Ūr'eve”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 155 (1), 2019. Web. 16.08.2021. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20654/.
- Paramonov, Boris. *Nebesnyj grad Leonida Dobyčina*. Web. 28.08.2021. <https://www.svoboda.org/a/25218124.html>.
- Skradol', Natal'ã. „Stalinskie gnomy, ili Èpistemologiã sovetskogo ostroumiã”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 121 (3), 2013. Web. 16.08.2021. <https://magazines.gorky.media/nlo/2013/3/stalinskie-gnomy-ili-epistemologiya-sovetskogo-ostroumiya.html>.
- Speranskij, Konstantin. „Samyj neulovimyj russkij pisatel': začem čitat' Leonida Dobyčina”. *Bookmate Journal*, 26.02.2020. Web. 28.08.2021. <https://journal.bookmate.com/dobychin/>.
- Stepanov, Andrej. *Oleg Ūr'ev 'Neizvestnye pis'ma'*. Web. 24.08.2021. <http://www.natsbest.ru/award/2015/review/oleg-jurev-neizvestnye-pisma-4/>.
- Ūr'ev, Oleg. *Neizvestnye pis'ma*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2014.
- Ušakin, Sergej. „«Smehom po užasu»: o tonkom oružii štov proletariata”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 121 (3), 2013. Web. 21.08.2021. https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/121_nlo_3_2013/article/10439/
- Volskiy, Alexej. „In der Sprache meines fremden Vaterlandes»: über einen «unbekannten Brief» von J.M.R. Lenz”. Vortrag auf dem Online-Workshop *Zwischen Heimat, Fremde und Diaspora: Erfahrungen der Selbstpositionierung von (Post)Migrant*innen in der Gegenwartsliteratur – 2020* (manuskript).

KRISTINA VORONTSOVA

Абсурдизация действительности в сатирической пьесе *Увидеть Солсбери* Виктора Шендеровича

The absurdity of reality in the satirical play *To see Salisbury* by Viktor Shenderovich

Abstract. In 2018, the story of the unsuccessful poisoning of the Skripals by Russian special services shocked the world, and the further appearance of “Petrov” and “Boshirov” in an interview with Margarita Simonyan with completely implausible explanations led to the emergence of many memes and humorous works. The satirical play by Viktor Shenderovich *To see Salisbury* (2019) can be considered as one of the most significant reactions created by Russian-speaking society to the lies of the state. It is successfully performed abroad and, of course, has no chance of being staged in Russia. The author asks the question: what if everything that Petrov and Boshirov told in a scripted interview on the air of on Russia Today is true, and they are not unsuccessful spies, but a couple of gay lovers who are interested in Gothic cathedrals and the Charter of Liberties? Reflections on their own blurry unstable identity led the characters to an existential crisis in the spirit of the Theatre of the Absurd. This paper analyses how the absurdity of reality in the play serves to create a comic effect. Shenderovich grounds his satire based on direct citation of the precedent text of the interview, known *a priori* to every Russian-speaking recipient, on the intertexts of the Russian linguistic culture, fills the gaps of perception with paradoxes, and answers the questions asked by the audience after the RT broadcast (Why do the passport numbers differ by one digit? Why do the characters know Simonyan’s personal phone number? etc.).

Keywords: Viktor Shenderovich, political satire, absurd, theatre, postmodernism

Kristina Vorontsova, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce – Polska, kristina.vorontsova@uph.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9230-1043>.

Природа сатирического все еще остается актуальной проблемой литературоведения, эстетики, философии, антропологии, психологии, педагогики, социологии, культурологии. Как утверждает Стивен Вайзенбургер, истинная цель „генеративных” сатирических практик – улучшать, рационализировать, корректировать глупости и пороки, существующие в объективной реальности, в соответствии со стабильной нормой (Weisenburger 3–4). Чаще всего в основе подобных произведений лежит обманутое ожидание, несоот-

ветствие формы и содержания, цели и средств для ее достижения, а политическая сатира воспринимается как „инструмент преобразования политической ситуации в стране” (Petrova, Tušenko 185).

Путинская Россия продуцирует интересные сюжеты, которые в демократическом государстве могли бы стать предметом сатирических вечерних шоу, но работать с ними авторам из-за негласной цензуры и самоцензуры приходится с двойной осторожностью, нередко они вынуждены прятать остро-социальное содержание глубоко в подтекст. Само собой, есть официально одобряемый юмор (подробнее: Remizov, Movčan 96–97), транслируемый федеральными каналами, некоторые из которых, например СТС, ТНТ, Ю и др., ориентированы исключительно на производство развлекательного контента, но старательно избегают острых тем. Политическая сатира, похоже, на телевидении не может существовать даже в самой „травоядной” форме, поэтому из программной сетки исчез *Прожекторперисхилтон*, годы выхода которого подозрительно совпадали с годами „либерального” президентства Дмитрия Медведева¹. В путинское правление после 2013 года даже появился мем „Россия – для грустных”², пародирующий националистические лозунги 90-х и объясняющий многое из происходящего прямо сейчас. Единственный пример политической сатиры на государственном телевидении РФ в настоящий момент – это *Международная пилорама* Тиграна Кеосаяна, в которой, по мнению исследователей, осуществляется „формирование под видом сатирического осмеяния определенного общественного мнения” (Sinogubova, Šiškina 181), иными словами, пропаганда, что противоречит целям генеративных сатирических практик, упомянутым выше.

При этом в социуме запрос на независимую политическую сатиру явно растет. Возможно, именно поэтому в современной России наблюдается настоящий расцвет независимого стендапа, комедийных каналов на YouTube, интернет-мемов, подкастов, карикатур, существующих вне официальной цензуры, в то же время продолжают работу на новом материале писатели-сатирики, заявившие о себе еще 1990-е годы и продолжающие существовать в настоящее время главным образом за счет краудфандинга.

¹ Недолгое возвращение этого шоу в эфир 2017 года провалилось. Как утверждали участники, в том числе из-за отсутствия „остроты в телике” (*Svellakov zaâvil...*, электронный ресурс).

² В настоящий момент данный мем еще не осмыслен исследователями как часть тренда, однако большое количество визуальных воплощений можно увидеть хотя бы по соответствующему запросу в Google. Как правило, это демотиваторы и фотографии, изображающие российскую действительность в неприглядном и несколько абсурдном виде: детская площадка за решеткой, замечание „Улыбался на уроке!” в школьном дневнике, серый бетонный забор, на фоне которого виднеются башни Москва-Сити и т. д.

В 2018 году история неудачного отравления Сергея и Юлии Скрипаль в британском Солсбери потрясла мир. По официальной версии следствия, российскими сотрудниками военной разведки 4 марта было применено боевое отравляющее вещество класса „Новичок”, из-за которого пострадали не только Скрипали, но и граждане Великобритании. Москва категорически отвергла данные обвинения и заявила, что все происходящее – провокация британских спецслужб. Сама по себе ситуация с покушением на убийство бывшего сотрудника ГРУ и его дочери вряд ли привлекла бы столь широкое внимание публики и стала бы исходным пунктом для искусства. Как говорится, не в первый и не в последний раз. „Мемным” стало дальнейшее появление подозреваемых „Александра Петрова” (Александра Евгеньевича Мишкина) и „Руслана Боширова” (Анатолия Владимировича Чепиги) 13 сентября 2018 года на YouTube-канале телеканала Russia Today, где они дали интервью главному редактору Маргарите Симоньян с совершенно неправдоподобными объяснениями о том, что же произошло на самом деле, дословно цитируя статьи из Википедии о городе и его достопримечательностях. Вряд ли можно считать простым совпадением, что накануне, 12 сентября 2018 года, на Восточном экономическом форуме во Владивостоке Владимир Путин заявил, что подозреваемые найдены, что они обычные гражданские – на этом специально был сделан акцент, – и выразил надежду, что они в скоро времени появятся и сами все объяснят. Долго ждать не пришлось. И, более того, о дальнейшей судьбе этих людей ничего не известно, из чего многие делают вывод, что проваливших задание грушников ликвидировали.

Видимо, призванное успокоить западную общественность – Russia Today вещает в основном на английском языке и для западной аудитории, – интервью в самой России стало прецедентным текстом и привело к возникновению большого числа мемов и юмористических произведений. Мимо неправдоподобного сюжета и абсурдных персонажей (очевидно, что легенда Петрова и Боширова, якобы работников фитнес-индустрии, делящих один номер на двоих и дважды посетивших Солсбери исключительно из любви к готике и истории, сконструирована исключительно в процессе интервью) не могли пройти даже достаточно конъюнктурные деятели российского юмора. Так, например, Семен Слепаков, один из участников *Comedy Club*, сценарист и продюсер, известный прежде всего юмористическими песнями под гитару, 3 октября 2018 года откликнулся музыкальным роликом *Песня о солсберецком штиле*, но видео было практически сразу удалено, а копии начали блокироваться Газпром-медиа. При этом сам Слепаков утверждал, что это был лишь черновой вариант песни, который он разослал друзьям и не предназначал для широкой аудитории.

Собственно, *Песня о солдерецком шпиле* представляет собой вольный пересказ интервью в эфире RT более доступным языком – в песне Петров и Боширов открыто признают себя геями, а на первый план выходят гомоэротические мотивы. Комическое в карнавальном духе, в понимании Михаила Бахтина (Bahtin 1965), строится на основании „выпячивания” телесного низа, когда даже солдерецкий шпиль рифмуется с фаллической символикой и русским эмоционально окрашенным выражением „шпили-вили”, эвфемистически заменяющим собою слово „секс”. Однако высмеивание одной лишь сексуальной ориентации подозреваемых вряд ли бы сделало песню мемом. Слепаков обращает внимание на главное: в интервью RT форма настолько не совпадает с содержанием, а зашифрованные интонации – с тем, что „парочка” пытается донести, что это вызывает смех само по себе. Уже во втором куплете к языковому пласту геев, заметим, до крайности стереотипных, добавляется второй языковой пласт – работников спецслужб, военных. Персонажи как бы случайно проговариваются, стремясь убедить всех в собственной невинности, и оба пласта смешиваются:

- Петров, ты стучал об кровать головой?
- Так точно, товарищ партнер половой!
- Петров, ты порвал на кусочки мой зад?
- Простите, товарищ партнер, виноват! (Slepakov 2018)

Шутка сосредотачивается сначала на этом „проговаривании”, а затем – на неразличении обеих ролей, так что к финалу становится совсем неясно: то ли наши герои настолько патриотично настроены, что ради Родины готовы поменять сексуальную ориентацию, то ли они в самом деле грушники-геи:

- Хоть натирают на трусиках стразы,
Не обсуждаем мы старших приказы.
- Петров, прекрати мне драть под столом,
Нас генерал не просил о таком! (Slepakov 2018)

Слепакова в данном случае можно считать носителем народного юмора, достаточно бесхитростного и пошлого, на первый взгляд, но тонко подмечающего чудовищный разрыв между формой и содержанием в интервью Петрова и Боширова. При этом, конечно, это тоже политическая сатира на государство, в котором все завралось.

Одной из самых значимых реакций русскоязычного общества на появление офицеров военной разведки на ТВ можно считать сатирическую пьесу Виктора Шендеровича *Увидеть Солдери* (2019), которая с успехом идет за

границей³ и, конечно, не имеет шансов на постановку в России, хотя драматург достаточно регулярно устраивал читки пьесы в эфире радио „Эхо Москвы” (3 марта 2022 года радиостанция наряду с другими независимыми СМИ в РФ была ликвидирована), а также на творческих вечерах в столице и регионах, когда это было еще возможно. У пьесы изначально тот же посыл, что и в песне Слепакова. Шендерович задается вопросом: а что если все, что Петров и Боширов рассказали на зашифрованном языке в интервью в эфире *Russia Today*, правда, и они не разведчики-неудачники, а парочка влюбленных гомосексуалов, которые интересуются готическими соборами и Хартией вольностей? Что если они сами, по крайней мере, в это верят? Но если песню можно считать практически мгновенным откликом на события – между интервью и утечкой видеоклипа в Интернет прошло меньше месяца, – то пьеса написана с учётом открывшихся позднее в официальном расследовании подробностей, таких как, например, отличающиеся лишь на одну цифру номера загранпаспортов Петрова и Боширова, предъявленных пограничникам на британской границе.

Виктор Шендерович – автор, который точно не мог бы пройти мимо этого сюжета. Он известен прежде всего как писатель, сатирик, драматург, columnist в оппозиционных нынешней российской власти изданиях, „один из лучших комедиографов современности” (Šelenok 91). Культовым его имя сделала популярная в допутинской России телепередача *Куклы*, для которой он писал сценарии с 1995 по 2001 год. Это была главная сатирическая программа эпохи, выходящая на канале НТВ в прайм-тайм выходного дня раз в неделю и неизменно имевшая высокие рейтинги. Екатерина Сальникова так объясняет феномен *Кукол*:

Именно телевидение несло в себе возможности воплощения почти сиюминутных, почти мгновенных реакций на происходящее и только что происшедшее. И оно обладало частым и мгновенным дистанционным контактом со своей аудиторией. А потому если элементы театрализации в трактовке политических реалий где-либо и были, то это происходило на телевидении, в программе *Куклы* Виктора Шендеровича и Василия Пичула. *Куклы* шли всего минут двенадцать-пятнадцать. Приемы кукольного театра сочетались с кинематографическими элементами. Портретность кукол не отрицала оттенков монструозности, выявляемой во многих политических лицах, в жизни достаточно благообразных. Однако все персонажи *Кукол* вместе работали на адаптацию социального индивида к политическим реалиям как к гражданской виртуальной собственности, которую можно по-разному интерпретировать, этически и эстетически оценивать, развенчивать, ниспровергать. Это была своего рода национализация чужих политических капиталов и провалов посредством телепрограммы, это была телетерапия с привлечением кукольного искусства (Sal'nikova 433).

³ Англоязычную и русскоязычную версию в Лондоне в режиссуре Владимира Щербаня можно было увидеть в конце марта 2019 года.

Закрытие программы и предшествовавший ей уход Шендеровича из команды авторов связывают с серией *Крошка Цахес* (2000), в которой Владимир Путин представлялся отвратительным героем-карликом из сказки Эрнста Гофмана. Можно утверждать, что именно так закончилась эпоха политической сатиры в медиа-пространстве Российской Федерации до появления YouTube. Сейчас Шендерович придерживается оппозиционных взглядов, участвует в протестных акциях, открыто выражает свою позицию и нередко подвергается преследованиям из-за этого. В декабре 2021 года Министерство Юстиции РФ признало Виктора Шендеровича „иноагентом”, а в январе 2022 года сатирик был вынужден покинуть Россию, опасаясь уголовного преследования. Однако в творчестве он несмотря ни на что всегда смело высказывал свою точку зрения, поэтому и события в Солсбери, само собой, стали триггером для создания очередного сатирического текста.

Виктор Шендерович перед чтением в Театр.doc⁴ объяснял, что *Увидеть Солсбери* – это, по сути, документальное произведение, основанное на расшифровке интервью RT – „самого знаменитого эфира Маргариты Симоньян” (*Viktor Šenderovič čitaet...*, электронный ресурс), которая полностью вошла в текст пьесы, так как „пытаться смешнее уже не надо было” (*Viktor Šenderovič čitaet...*, электронный ресурс). Автору оставалось только гиперболизировать и довести до абсурда предположение о том, что интервьюируемые говорили правду. И если так, то их жизнь целиком превращается в трагикомедию, однако не все так просто, и, подобно героям песни Слепакова, у пары гомосексуалов есть вторая жизнь, которую приходится скрывать даже от самих себя во благо Родины, которой, увы, все равно, как страдают ее верные сыновья.

Даже название пьесы – *Увидеть Солсбери* – несет в себе некоторый пародийный элемент. Оно отсылает к известному русскому выражению: „Увидеть Париж и умереть”⁵. Во-первых, масштаб Парижа и небольшого британского городка для русскоязычного реципиента несравнимы: многие узнали о существовании Солсбери исключительно благодаря инциденту и последовавшему за ним скандалу. Во-вторых, слово „умереть” умышленно опущено, так как, по сути, грушники провалили задание и Скрипали не умерли. В-третьих, „увидевшие Солсбери” персонажи все же в определенном смысле переживают смерть: сначала они не могут продолжать жить прошлой жизнью, так как их фотографии появляются везде, а затем они, вместе со

⁴ Театр.doc – это московский театр, специализирующийся на вербатимах – документальных пьесах, составленных из интервью, документов, стенограмм и т. д.

⁵ Существует даже одноименный фильм 1992 года Владимира Прошкина с известным певцом того периода Дмитрием Маликовым в одной из главных ролей.

всеми окружающими, начинают сомневаться в том, кто же они такие на самом деле? Размышления о собственной идентичности приводят героев в финале к экзистенциальному кризису, словно в театре абсурда, и к логичному перерождению в духе буддийских метаморфоз колеса сансары и всеобщей изменчивости (ср. Konze).

Так как зритель подготовлен прецедентным текстом интервью, автору не нужно дополнительно вводить его в сюжет, и акцент делается прежде всего на личных взаимоотношениях Петрова и Боширова друг с другом, с гипотетическим начальником силовиков Скворцовым, а также с Родиной, которая в пьесе персонализирована и воплощена в трагикомической фигуре Деменции Петровны Бескрайней. Собственно, неслучайно, что действие пьесы начинается под стук колес, ассоциирующийся с бескрайним пространством России. Момент начала действия пьесы совпадает с выходом сюжета ВВС и публикацией фотографий подозреваемых.

Замечу, что основным приемом создания комического эффекта в данной пьесе наравне с гротеском и гиперболой является абсурдизация действительности:

[...] художественный прием, позволяющий путем введения в художественный текст откровенной несурзности или какой-то частной детали вскрыть противоестественность отраженного в нем положения вещей, расцениваемого с точки зрения здравого смысла в качестве нормы (Belâev 23).

Шендерович действительно работает с понятием нормы⁶, в которой живут не его герои, а зрители и он сам, однако не будет преувеличением сказать, что это норма искаженная, созданная средствами массовой информации. Гиперболизируя до крайности „нормальность” Петрова и Боширова на экране телевизора, автор демонстрирует, что что-то не в порядке с самим устройством этого мира, а также с Россией, воплощенной в образе эксцентричной немолодой женщины. Вся эта „норма” – симптомы ее прогрессирующей болезни.

Объектом сатиры Шендеровича является, конечно, картина мира, созданная в официальных СМИ, поэтому логично, что высмеиванию подвергаются не главные герои (их, сломанных бездушной государственной машиной, как раз по-человечески жаль) и не Россия как таковая, а язык пропаганды. „Документальной” пьеса *Увидеть Солсбери* становится за счет использования

⁶ Как утверждает Алвин Кернан, сама дефиниция сатиры имеет дело с проговариванием набора моральных норм и этических ценностей, которые могут быть выражены как эксплицитно, так и имплицитно (Kernan 16). Собственно, Шендерович явно идет вслед за этим пониманием сатиры.

в качестве аудиовизуального оформления, кроме неоднократно упомянутого интервью, отрывков российских политических ток-шоу с участием Владимира Соловьева, Владимира Жириновского, Андрея Норкина, ассоциирующихся с провластной повесткой. В авторских ремарках настаивается, что видео нужно давать „с реальным звуком”. Кроме этого, использован сюжет ВВС, в котором впервые показаны фотографии Петрова и Боширова, ответ Путина Сергею Брилеву на вопрос о подозреваемых, а также – титры из культового советского фильма *Семнадцать мгновений весны*. Именно под *Песню о далекой Родине* в исполнении Иосифа Кобзона из кинокартины об эталонном разведчике Штирлице современные грушники-неудачники во второй сцене пытаются понять, что же произошло на самом деле и кто они такие (Šenderovič 2019). Зритель, считывающий культурный код, видит очередное несоответствие формы и содержания, экранного образа и реальных людей. Ориентация на высмеивание искусственной, зашифрованной картины мира, создаваемой российским телевидением, сохраняется до самого финала пьесы, где авторская ремарка сообщает: „Сам собой зажигается телеэкран. На нем – медленной панорамой – проплывает типовой и печальный российский пейзаж. Потом экран гаснет” (Šenderovič 2019). Даже Родина оказывается вымороченной иллюзией в телевизоре, плоской картинкой, не имеющей ничего общего с действительностью. Автор, таким образом, намекает, что все логично: какая родина – такие и штирлицы, такое и наказание для провалившихся задание – через экран:

СКВОРЦОВ. В общих чертах понятно. Довожу до вас, товарищи офицеры, что Родина вами недовольна. Напишите рапорт. Оба. Вспомнить надо будет все, очень подробно. Идите.

БОШИРОВ. Что с нами будет?

СКВОРЦОВ. Для начала мы вас опозорим в педагогических целях. Покажем всей стране по телевизору как двух позорных пидарасов, проваливших задание. Подклеим полковника Симоньян с вопросами. Запустим в эфир. Переждем, пока все отсмеются. А потом посмотрим, как будете себя вести. Идите (Šenderovič 2019).

Шендерович умело заполняет лакуны восприятия парадоксами и отвечает на вопросы, которыми задавались зрители после эфира RT: почему номера загранпаспортов Петрова и Боширова отличаются одной цифрой, откуда у них личный номер Симоньян, и т. д. Давая бесхитростные ответы на данные вопросы, герои словно сами осознают их неправдоподобие, поэтому каждый раз это вызывает смех у аудитории при читках либо во время исполнения на сцене.

Например, во второй сцене после того, как герои фактически получают приказ от президента с телеэкрана, между ними происходит следующий диалог:

БОШИРОВ. Они нас нашли.

ПЕТРОВ. Надо звонить Симоньян.

БОШИРОВ. Кому?

ПЕТРОВ. Симоньян, Маргарите Симоновне.

БОШИРОВ. А кто это?

ПЕТРОВ. Не знаю. Но мне сейчас был голос, он сказал: надо позвонить Симоньян.

БОШИРОВ. Чей голос? А, ну да. *(Пауза)*. А у тебя есть ее телефон?

ПЕТРОВ. Он у всех есть.

БОШИРОВ. У меня нет.

ПЕТРОВ. Есть. Ты просто забыл *(Šenderovič 2019)*.

Реальность пьесы все больше напоминает 1984 Джорджа Оруэлла, где Большой Брат – у Шендеровича эту функцию выполняют уличные камеры, так называемый „кибергулаг” – следит за каждым и угадывает заранее потенциальные мыслепреступления. В антиутопической реальности *Увидеть Солсбери* каждый гражданин Российской Федерации просто имеет среди личных контактов номер главного редактора RT, на всякий случай. Это и неправдоподобно смешно, и страшно, если допустить, что все-таки окажется правдой. Смех здесь выполняет ту самую терапевтическую функцию. Можно сказать, что Шендерович работает с неврозами россиян, которые боятся оказаться „под железным колпаком” дистопического государства.

На вопрос о номерах загранпаспортов герои также дают предельно честный ответ, в котором сами же начинают сомневаться, ощущая себя игрушками в руках могущественных сил:

ПЕТРОВ. Это не марихуана. *(Пауза)*. Помнишь, как мы с тобой познакомились?

БОШИРОВ. Конечно! В паспортном столе. У нас номера паспортов соседние оказались. Забавно, да? Судьба...

ПЕТРОВ. А если не судьба?

БОШИРОВ. Что?

ПЕТРОВ. Если нас специально свели?

БОШИРОВ. Кто?

ПЕТРОВ. А вот кто потом в Англию послал, тот и свел. Тебя когда завербовали?

БОШИРОВ. Никто меня не вербовал!

ПЕТРОВ. Случайная встреча, да?

БОШИРОВ. Да. Ты мне понравился...

ПЕТРОВ. Ты старался понравиться, я помню *(Šenderovič 2019)*.

Парочка влюбленных гомосексуалов переживает кризис идентичности и крушение романтических представлений друг о друге. Кульминацией действия пьесы можно считать четвертую сцену, в которой вместо Симоньян герои встречаются со Скворцовым, собирательным образом силовика и новым воплощением Большого Брата, государственной машины. Будучи вначале лишь голосом по радио, он удаленно ведет допрос-интервью Петрова и Боширова. И эта сцена вполне могла быть взята из фильмов ужасов уров-

ня *Пилы*, если бы реплики героев не были досконально известны зрителям: Шендерович использует все фразы из интервью и показывает, почему они звучали так неестественно и глупо – ведь их произносили очень напуганные люди, находящиеся в высшей степени отчаяния. Автор умело балансирует между триллером, антиутопией и сатирой⁷, оставаясь в пространстве смешного, однако очевидно, что для его персонажей это ужасная, зыбкая реальность. В кульминационной сцене разрешается, правда неокончательно, внутренний конфликт Петрова и Боширова, постоянно задающихся вопросом, можно ли доверять самим себе. Печально, но ответ на этот вопрос дан отрицательный: сквозь первичный слой образов нежной влюблённой пары проступают полковник Чепига и Мишкин. Несмотря на укрытый в подтексте экзистенциальный ужас, Шендерович в самом деле практически ничего не дописывает от себя, а слово в слово цитирует то, что уже видели зрители:

ПЕТРОВ. Мы приехали в Солсбери третьего числа. Пробыли ровно там... пытались погулять по городу, но так как город весь был полностью завален снегом, нас хватило ровно на полчаса.

БОШИРОВ. Третьего числа в этом городе был коллапс, снежный коллапс. Там невозможно было пройти никуда. Мы вымокли все по колено.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Дальше.

ПЕТРОВ. Мы хотели посетить Стоунхендж, Old Sarum, Собор Девы Марии. Вот он хотел! Но этого не получилось, потому что там была... как это по-русски – жижа! Город был в полной жиже. Мы промокли, заблудились, вернулись на вокзал и на ближайшей электричке уехали обратно. Минут сорок мы провели на вокзале в кафе.

БОШИРОВ. Пили кофе. Пили горячий кофе на заправке, потому что мы вымокли все (Šenderović 2019).

Самое забавное, что в начале разговора с неизвестным вроде бы мужчиной героиня искренне верят в то, что рассказывают, ими движет исключительно желание оправдаться:

ПЕТРОВ. Четвертого числа мы вернулись туда, потому что в Лондоне все растаяло, была теплая погода.

БОШИРОВ. Солнце светило.

ПЕТРОВ. Целенаправленно хотели посетить Old Sarum и собор. И решили завершить это дело четвертого числа.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. „Завершить это дело” – это какое дело?

ПЕТРОВ. Посетить эти... достопримечательности.

БОШИРОВ. Посмотреть этот знаменитый собор. Сходить на Old Sarum.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Посмотрели?

БОШИРОВ. Мы посмотрели.

⁷ Сложная жанровая структура вообще характерна для Шендеровича, творчество которого уходит своими корнями и к Гоголю, и к традиции польского сатирика Ежи Леца (см. Lassan).

ПЕТРОВ. Четвертого числа – да, мы посмотрели. Но опять-таки, там в обед начался такой ливень со снегом, что мы уехали раньше времени.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Собор красивый?

БОШИРОВ. Собор очень красивый. Там очень много туристов, там очень много русских туристов. Мы сидели в парке, пили кофе. Мы заходили в кафе, пили кофе. Мы гуляли, наслаждались этой вот английской готикой, этой красотой (Šenderovič 2019).

Но далее, чем драматичнее поза персонажей, попавших в жернова государственной машины, тем абсурднее звучат их реплики в контексте допроса, в ходе которого Скворцов заставляет их постоянно повторять свои показания. Даже ему становится очевидно, насколько неправдоподобно будут звучать их слова:

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Все! Что вы делали в Солсбери?

БОШИРОВ. Мы только что вам говорили!

СКВОРЦОВ (*возникая за спиной Петрова и Боширова*). Попробуйте еще раз.

Пауза.

СКВОРЦОВ. Итак, кто вы?

ПЕТРОВ. Я Петров.

БОШИРОВ. Я Боширов.

СКВОРЦОВ. Дальше.

ПЕТРОВ. Друзья нам давно уже советовали посетить этот прекрасный город.

СКВОРЦОВ. Солсбери – прекрасный город?

БОШИРОВ. Да! Он туристический город! Там есть знаменитый собор, Солсберецкий собор! Он знаменит не только во всей Европе, он знаменит, я так думаю, наверное, во всем мире. Он знаменит своим шпилем 123-метровым. Он знаменит своими часами, самыми первыми часами, которые были изобретены в мире, которые до сих пор идут.

СКВОРЦОВ. То есть, вы поехали в Солсбери посмотреть на часы.

БОШИРОВ. Да!

ПЕТРОВ (*одновременно с Бошировым*). Нет!

Смотрят друг на друга. Пауза.

СКВОРЦОВ. Поцелуйте друг друга.

ПЕТРОВ. Зачем?

СКВОРЦОВ. Чтобы мы вам поверили, что вы просто путешествуете вместе и живете в одном номере (Šenderovič 2019).

Разрыв между „нормой” и реальностью расширяется именно благодаря мнимой документальности материала пьесы. Скворцов издевается над героями, желая вскрыть их вторые личности. Так, например, обнаруживается фотографическая память, более подходящая разведчикам, чем владельцам бизнеса в фитнес-индустрии, хотя Боширов и продолжает вести себя как гомосексуал (до этого герои поругались из-за флирта с упомянутым продавцом на заправке):

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Кофе был хороший?

ПЕТРОВ. Что?

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Кофе – хороший?

ПЕТРОВ. Обычный.

МУЖСКОЙ ГОЛОС. Марку помните?

ПЕТРОВ. Помню. Арабика. зерновой, бразильский. Из автомата.

БОШИРОВ. Автомат Unicum Nero, 2004 года выпуска. Продавец – метр семьдесят два сантиметра, азиатского типа... Симпатичный (Šenderovič 2019).

В какой-то момент этот карнавал надоедает именно Скворцову, возмнившему себя, видимо, Мефистофелем или Воландом, поэтому он теряет терпение и обращается к разведчикам напрямую, выкладывает карты на стол и не оставляет у несчастных героев никаких сомнений в собственной природе. При этом Шендерович использует поистине бахтинские интонации, смешивая высокий стиль Иоганна Гёте и крепкие ругательства силовика, у которого сдали нервы:

СКВОРЦОВ. Вам надо серьезно подумать над своей жизнью. Вам надо разобраться в себе.

ПЕТРОВ. А вы... кто?

СКВОРЦОВ. Я – часть той вечной силы.

ПЕТРОВ. А-а... Понятно.

СКВОРЦОВ. Тогда попробуем в последний раз. Что вы делали в Солсбери? (*Вдруг кричит*). Только про шпиль больше не надо! Затрахаили своим шпилем! Ни слова про готику, сука! (*Успокаивается*). Ну. Говорите же. Тут все свои. Говорить правду. Полковник Чепига! (Šenderovič 2019).

Помимо внутреннего конфликта в данной сцене разрешается и любовный конфликт „Саши” и „Русланчика”, которые, как им казалось, многие годы скрывали свои отношения в гомофобном обществе, за благовоспитанным фасадом семьи, и они расходятся врагами:

ПЕТРОВ. Зря я не грохнул тебя.

БОШИРОВ. Пошел вон, пидарас (Šenderovič 2019).

Далее, в пятой сцене Деменция Петровна смотрит эфир RT „с подклеенной” Симоньян и комментирует. Само собой, зритель этого не знает, однако в оригинальном тексте пьесе жирным шрифтом выделены все оригинальные фрагменты стенограммы (то есть практически все реплики, кроме нескольких реплик Деменции Петровны). Таким образом, видео становится органичной частью драматического действия и лишним доказательством искусственного конструирования реальности, а Петров и Боширов с телеэкрана – аватарами персонажей Шендеровича.

Интересно, что автор, основываясь на документальных свидетельствах, словно подводит зрителей к мысли, что и любой другой парадокс может в этом искаженном мире быть правдой. И даже Путин в этой вселенной может быть на одном уровне с трагикомическими персонажами интервью Си-

моньян: он лишен субъектности и становится куклой-марионеткой в руках неведомых сил, но при этом является человеком с очень тонкой душевной организацией, максимально далеким от образа супергероя, творимого официальной пропагандой. То есть в мире телевидения люди не являются теми, кем представляются:

БОШИРОВ. В каком вы звании?

СКВОРЦОВ. Ни в каком. Просто я – главный.

БОШИРОВ. Вообще?

СКВОРЦОВ. Да. Самый главный тут вообще.

БОШИРОВ. А... Путин?

СКВОРЦОВ. Не смешите меня. Путин на задании, как и все. На самом деле он из интеллигентной семьи. Настоящая фамилия – Авербух. Ему сделали пластическую операцию, поменяли IQ...

БОШИРОВ. О господи.

СКВОРЦОВ. Нос поправили, глазки сделали такие... ну вы видели... внедрили во власть, заставили воровать гуманитарную помощь, дружить с бандитами, развязывать войны... Он очень страдает, поверьте. Пробовал бежать.

БОШИРОВ. Как... бежать?

СКВОРЦОВ. Через Боровицкие ворота. Рванул однажды ночью – поймали только на Остоженке. Били. Вроде осознал, но приходится быть настороже. *(Пауза)*. Вы не поверите, как мне тяжело держать все это под контролем. *(Наливает)*. Ну, за Родину? (Šenderovič 2019)

Впрочем, при всей мрачности сатиры Шендеровича остается надежда на светлое будущее. Героям, неуверенным ни в чем и не доверяющим вообще никому, теряющимся в череде метаморфоз собственных личностей, остается последнее надежное средство, „которое никогда не перестает”, – любовь. Ведь в мире тотальной пропаганды и лжи, иллюзий только она „не радуется неправде, а сорадуется истине” (Рим 15, 1). В финале герои встречаются вновь, и уже никто и ничто не может их разлучить:

БОШИРОВ. Саша?

ПЕТРОВ. Русланчик, ты?

БОШИРОВ. О господи! Да-а! Я – Боширов! Наконец-то! *(Оцупывает свое лицо)*. Боширов! Какое счастье!

ПЕТРОВ. Русланчик, где ты был? *(Целует Боширова)*. А я Петров! Петров! Я никакой не Егоров! Я не лечу в Аргентину! На хер Борхеса! Боже, какое счастье!

БОШИРОВ. Саша! Сашенька... *(Целуются)*.

ГОЛОС СКВОРЦОВА. Чепига! Где ты, Чепига? Цыпа-цыпа-цыпа...

Входит Скворцов.

СКВОРЦОВ. Ах, вот ты где... А-а-а! Смирно! Полковник Чепига, отставить целоваться с мужчиной! Вы старовер Посохин!

БОШИРОВ. Уйди, Воробьев, достал!

СКВОРЦОВ. Я Скворцов!

БОШИРОВ. Да хоть Кукушкин. Уйди же, наконец, отвратительный мужлан, не видишь, у людей счастье! (Šenderovič 2019)

Таким образом, в пьесе *Увидеть Солсбери* нашли отражения события 2018 года, вызвавшие мировой резонанс и осложнение дипломатические отношения между Россией и Британией, однако прецедентным текстом для написания данного художественного произведения стало интервью подозреваемых в покушении на убийство Скрипалей. Шендерович своей сатирой высмеивает искаженность и неправдоподобие мира, создаваемого российскими официальными СМИ и главными пропагандистами страны. В пьесе предпринята попытка гиперболизации и абсурдизации действительности и за счет этого показан разрыв между „нормой” на экране телевизора и реальной жизнью. При этом смех явно имеет терапевтическую функцию и работает с неврозами современного российского общества, напуганного государственной машиной. Документальность пьесы буквальная: текст построен на прямых цитированиях прецедентных текстов, – однако многократные повторения и гротескное использование этих цитат способствуют созданию трагикомического эффекта.

Библиография

- Bahtin, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1965.
- Belâev, Aleksandr, red. *Ėstetika: Slovar'*. Moskva, Politizdat, 1989.
- Kernan, Alvin. *The plot of satire*. New Haven, Yale University Press, 1965.
- Konze, Ėdvard. *Buddizm: sušnost' i razvitie*. Sankt-Peterburg, Nauka, 2003.
- Lassan, Ėleonora. „V. Šenderovič. Solo na flejte: k probleme opredeleniâ žanra (meždu zloj satiroj i literaturnoj fugoj)”. *Žanry reči*, 6, 2020, s. 146–154.
- Petrova, Aleksandra, Valeriâ Tyčenko. „Političeskaâ satira v sovremennoj Rossii”. *Ázyk i social'naâ dinamika*, 12, 2012, s. 185–188.
- Remizov, Vâčeslav, Artĕm Movčan. „Priroda komičeskogo i formy ego reprezentacii v sovremenom rossijskom televidenii”. *Vestnik MGUKI*, 3, 2016, s. 93–98.
- Sal'nikova, Ekaterina. „Včera. Perestroecnoe TV”. *Televidenie meždu iskusstvom i massmedia*. Red. Anri Vartanov. Moskva, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniâ, 2015, s. 423–444.
- Sinegubova, Kapitalina, Natal'â Šiškina. „Stereotipizaciâ v političeskoj satire”. *Kommunikativnaâ kul'tura: istoriâ i sovremennost'*. Red. Ol'ga Žuravel'. Novosibirsk, IPC NG, 2021, s. 181–186.
- Slepakov, Semĕn. *Pesnâ o Solsbereckom špile*. 2018. Web. 23.08.2021. <https://disk.yandex.ru/i/DUMZekts1M3q7g>.
- Svetlakov zaâvil o zakrytii „Prožektorperishilton” iz-za cenzury. 2019. Web. 23.08.2021. <https://www.rbc.ru/society/31/10/2019/5db95b039a79474c10fcedb4>.
- Šelenok, Mihail. „Problematika i poetika p'esy V. Šenderoviča *Dva angela, četyre čeloveka*”. *Filologos*, 8, 2019, s. 90–97.
- Šenderovič, Viktor. *Uvidet' Solsberi*. 2019. Web. 23.08.2021. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:w53z4mPSCFkJ:https://xn----gtbbdqgdocqd.xn--p1acf/plays/uvidet_solsberi.html&client=safari&hl=pl&gl=pl&strip=1&vwsr=0.
- Viktor Šenderovič čitaet p'esu „Uvidet' Solsberi”. Web. 23.08.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=RjispVNh0nYc&t=2794s>.
- Weisenburger, Steven. *Fables of subversion: Satire and the American novel, 1930–1980*. London, University of Georgia Press, 1995.

JEZYKOZNAWSTWO

DARIA KHRUSHCHEVA

Карикатура и пропаганда: образ современной Украины в изображении пророссийских СМИ (2014–2018)

Caricature and propaganda: The image of today's Ukraine in pro-Russian mass media (2014–2018)

Abstract. The information policy of the official Russian and pro-Russian online media regarding the so-called Ukrainian crisis contributes to the formation of the image of a new “ideological enemy” in public consciousness. With the help of traditional techniques of political propaganda, persistent clichés, and vivid visual images, modern Russian cartoonists influence the emotional perception of the situation by the public and perpetuate new myths about Ukraine. This article examines how the formation and dissemination of the image of the “enemy” occurs through its representation in the genre of modern political caricature. Caricatures reflecting the attitude of Russian artists to the political and economic situation in the neighboring country, to the bilateral conflict, as well as to attempts to resolve it by influential world political actors are analyzed using examples of specific authors and the plots of their caricatures.

Keywords: political caricature, propaganda, mass media, Ukraine, Russia

Daria Khrushcheva, Ruhr University, Bochum – Germany, daria.khrushcheva@rub.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1150-2332>

Введение

Украинский конфликт, начавшийся весной 2014 года, разыгрывается не только на политическом и военном уровнях. Противостояние пророссийских и прозападных взглядов на данную конъюнктуру разворачивается также в традиционных СМИ, онлайн-медиа и социальных сетях, в частности, посредством карикатуры. Государственные российские каналы Sputnik, МИА „Россия сегодня” (ранее – „РИА Новости”), а также онлайн-проекты „Мастерская карикатуры” и Caricatura.ru за последние

несколько лет разместили сотни рисунков на тему „украинского кризиса”. Какие символы и параллели используют пророссийские карикатуристы в этой информационной войне? Какие жанровые приемы применяют художники в своих работах сегодня? Кто их главные „цели” высмеивания? Какими предстают обе стороны, Украина и Россия, в этих карикатурах? А какими – Европа и США?

Статья посвящена анализу основных тем и художественных приемов, представленных в политических карикатурах пророссийского характера, опубликованных в период разрастания „украинского кризиса” (2014–2018 гг.). Объектом исследования станет современная политическая карикатура пророссийской направленности, представленная в российских государственных или прогосударственных изданиях. В ходе анализа политические карикатуры рассматриваются как креолизованные тексты, содержащие графические метафоры. Предмет исследования – произведения российских художников-графиков Виталия Подвицкого (Sputnik, „РИА Новости”, онлайн-проект „Мастерская карикатуры”) и Игоря Колгарева (Caricatura.ru). Цель работы – охарактеризовать на конкретных примерах основные эпизоды недавних украинских событий в изображении современных российских карикатуристов, описать образность этих рисунков и используемые авторами изобразительные средства.

Функции политической карикатуры

Политическая карикатура – это публицистический жанр визуального комментария, журналистская форма репрезентации, основанная на мнении автора или редакции, которую он представляет. Это направление карикатуры отражает исторически значимые политические события с помощью графического символического языка, основными стилистическими приемами которого являются упрощение и сокращение. Заведомо предполагается, что карикатурист постоянно наблюдает и внимательно анализирует социальные и политические события, реагирует на актуальные темы или обострившиеся проблемы, контекст которых должен быть также известен и понятен аудитории. Еще в середине XX века русский искусствовед Борис Виппер определил три основные задачи карикатуры: карикатура должна оставлять комическое впечатление, должна высмеивать, критиковать и осуждать; карикатура всегда должна обращаться против конкретного явления, факта, личности; от шаржа или пародии карикатура должна отличаться острой актуальностью, она должна поучать, воспитывать, агитировать,

бороться (Vipper 37)¹. Немецкие исследователи медиа и искусства Дитер Грюневальд и Томас Книпер относят к задачам и функциям политической карикатуры также комментирование политических событий и указание на их противоречия, побуждение зрителя к размышлениям и приглашение к диалогу, „разоблачение” политических актеров, оценку их проектов и решений. Таким образом, жанр политической карикатуры призван выполнять важную функцию критики и контроля, способствовать формированию общественного мнения в отношении актуальных событий (Grünewald 14–16; Knieper 261–265).

Помимо этого, Виппер выделял три основных средства карикатуры: одностороннее преувеличение или подчеркивание (насмешливое изображение объекта, выделение определенных черт, гиперболизация, искажение, акцент в сторону уродства, безобразия, низости); отклонение от нормы, нарушение естественности до определенной степени (сочетание реального и иррационального); сходство с человеческим образом даже при изображении неодушевленных предметов (связь с живым организмом – руки, морды и т. п.) (Vipper 37). К другим техникам карикатуры можно отнести также: символы – лаконичная передача абстрактных идей через ассоциативные образы, метафоры или конкретные предметы; аналогия – сравнение или противопоставление нескольких объектов или идей, пародия на что-либо; ирония и сарказм – распространенные художественные приемы в политических карикатурах, часто используемые в текстах картинок с переносным значением слов, возможностью двусмысленной интерпретации, парадоксом и псевдологикой, необычным контекстом. Все они разоблачают лицемерие, безнравственность, глупость, некомпетентность объектов карикатур (Grünewald 15–17; Knieper 231–232, 252).

Канадский художник и историк искусства Николас Рукс в своей книге *Humor in art: A celebration of visual wit* (1997) выделяет еще несколько художественных техник, которые также можно напрямую перенести в сферу политической карикатуры. К ним относятся, в частности, „маскировка” („disguise”) и „присвоение” („appropriation”). Техника „маскировки” означает, что изображаемые элементы или утверждения, а иногда и основной смысл послания зашифрованы, замаскированы или скрыты. Рукс поясняет, что такая техника применяется, например, в тоталитарных системах или во времена

¹ Обширный теоретический курс *Введение в историческое изучение искусства* педагога, исследователя и историка искусств Бориса Виппера (1888–1967) впервые был опубликован в 1970 году. Обращаясь к этой работе, в которой теория жанров описывается с глубоким историзмом и анализом различных стран и эпох, все-таки важно учитывать, что научный подход и тезисы автора во многом формировались в традициях советского искусствоведения.

господствующей цензуры: используемые художником символы и метафоры могут быть расшифрованы только посвященными людьми. Техника „присвоения” в определении Рукса включает в себя заимствование, ссылку или цитирование и может быть связана с понятием интертекстуальности. Путем адаптации известного (художественного) произведения или его частей создается новая, отдельная работа – реорганизованная, встроенная в новый контекст политической сатиры (Roukes 12–16).

Пропаганда и стереотип: формирование образа „врага”

Политическая пропаганда на самом базовом уровне – это некая информация, чаще всего предвзятого или вводящего в заблуждение характера, используемая для продвижения определенной политической идеологии. Ее основная цель – поднять моральный дух граждан во время кризисных периодов или армии во время военных действий и в то же время деморализовать ее „врагов”. Карикатура – один из инструментов этого „общественного просвещения” (Grünwald 14; Kultyševa, Žuravská 114). Удачно подобранная карикатура может быть особенно выразительным элементом публикации, расширяя ее границы, дополняя или подчеркивая какой-то определенный нюанс или картину в целом.

Понятие пропаганды тесно связано с понятием стереотипа – схематизированного, упрощенного образа социального объекта или события, обладающего значительной устойчивостью. Еще в 1922 году американский журналист и исследователь Уолтер Липпман в своей книге *Public opinion* указывал, что распространение информации в масс-медиа не только может привести к дифференцированному, личному взгляду у публики, но также сопряжено с риском упрощенного, шаблонного суждения. Такое суждение Липпман назвал „стереотипом”, заимствовав это выражение из печатной техники: газетный текст отливается в застывшие формы стереотипа, чтобы затем быть многократно тиражированным. Общественные стереотипы не только укрепляют предрассудки, они формируют эмоциональное отношение аудитории, которое трудно изменить даже с помощью информации об обратном (Lippman 93–108). Немецкий исследователь Зигфрид Фрей в своей книге *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik* (1999), ссылаясь на Липпмана, подчеркивает, что доминирующее влияние на формирование определенного отношения аудитории к тому или иному явлению имеет визуальная информация. При этом в отличие от рациональных размышлений процесс восприятия картинки происходит автоматически, бессознательно и очень быстро (Frey 113).

Образ „врага” является ключевым в такого рода пропаганде. Британский исследователь Эдвард М. Спайерс утверждает, что ненависть – мощнейшая из всех объединяющих дезориентированных людей эмоций, цель пропаганды – выявить объект этой ненависти, чтобы укрепить это чувство, цель сатиры – провокация и эмоциональное воздействие в категориях ментальных образов „себя” и „других” (Spiers 152). Политическая карикатура опирается на уже сложившиеся архетипы общественного сознания, намеренно ограничиваясь самыми яркими деталями. Именно это помогает карикатуре формировать упрощенную картину реальности, и как следствие – создавать мифологию и заниматься мифотворчеством.

Политическая карикатура в России

В России жанр политической карикатуры имеет давнюю традицию. Особенную значимость он приобретал в переломные моменты в истории страны. Примерами могут служить критические рисунки во время войны с Наполеоном; изображение различных этапов борьбы русского народа за свободу, начиная с 1825 года; распространение отпечатанных в нелегальных типографиях листовок и бюллетеней, обличающих в карикатурной форме царей и их власть. С самого начала XX века широкое распространение печатной продукции значительно повлияло и на массовое развитие публицистического жанра карикатуры: реакция прессы на революционные годы 1905–1907; политические плакаты времен Первой мировой войны; графика периода революции 1917 года и агитпроп-секции Центрального комитета Коммунистической партии; целый ряд популярных образов, используемых во время Второй мировой войны; карикатуры эпохи Холодной войны (Кукрыниксы, Борис Ефимов, Марк Абрамов, журнал „Крокодил” с его 5-миллионным тиражом в период расцвета, ленинградское творческое объединение „Боевой карандаш”).

В советское время карикатура особенно остро воспринималась как часть идеолого-политического „оружия” (Roth 7). Нельзя сказать, что эта ситуация была уникальной: пресса многих западных стран и влиятельных мировых держав также использовала карикатуру как мощный и эффективный инструмент. Однако в СССР такое отношение было обусловлено, прежде всего, тем, что доступ к информации – как текстовой, так и визуальной – о внешнем мире для подавляющего большинства советских граждан был ограничен, каналы ее поступления и распространения практически полностью контролировались властями. По характеру содержание советских политических карикатур можно разделить на „долгоиграющие сюжеты” и „це-

ленаправленные акции” (Roth 7). К „долгоиграющим сюжетам” относились внутренние проблемы страны, такие как пьянство, воровство, бюрократическая волокита, „антисоветские элементы” (диссиденты, тунеядцы, „нежелательные” молодежные субкультуры), а также внешние аспекты, связанные с противостоянием идеологий, формированием образов „врага” и т. д. (Roth 8–9). Определенные образы и сюжеты часто повторялись или цитировались, чтобы закрепиться в сознании публики. „Целенаправленные акции” были рассчитаны на обличение и разоблачение конкретных политических деятелей, в основном западных, дискредитацию определенных явлений или актуальных событий, например, Стратегической оборонной инициативы, также известной как „программа Звездных войн”, объявленной президентом США Рональдом Рейганом в марте 1983 года. Кроме того, в изображении западных политиков существовала „градация” уровней высмеивания. „Угроза” могла оставаться обезличенной, символически обобщенной, например, она изображалась в виде атомной бомбы. На следующем уровне происходила персонификация государственного деятеля: конкретного „врага” можно было узнать в карикатуре. И, наконец, последний уровень характеризовался отождествлением, опосредованностью: портрет „вражеского” государственного деятеля объединялся с нацистской символикой или фигурой Гитлера. Таким образом, карикатура служила своеобразным барометром: отношение советского руководства к тем или иным событиям и деятелям мировой политики считывалось посредством сатиры в советских газетах (Roth 8–9).

Новым этапом подъема карикатуры в России стали времена Перестройки и 1990-е годы с их знаменитыми именами: Игорь Смирнов, Андрей Бильжо, Алексей Меринов, Александр Сергеев и Николай Воронцов (издание „Час пик”), Василий Дубов и другие. В это время для художников-карикатуристов открываются не только новые возможности в условиях независимых и частных СМИ, но и новые темы, связанные с изменившимися политическими и социальными реалиями в стране: реформы нового правительства, проблемы экономики, независимость бывших союзных республик, новые лозунги, новые свободы, новые партии, новые лидеры. Острая политическая сатира развивается в этот период не только в печатных СМИ: на канале ОРТ (позже – Первый канал) возобновляется проведение студенческой юмористической игры КВН (с 1986 года), многие шутки из которой становятся классикой эпохи; на канале НТВ начинает выходить регулярный альманах „Куклы” (1994–2002), обсуждающий и высмеивающий острые темы актуальной российской политики и ее ключевые фигуры.

С начала 2000-х годов и с приходом на пост президента Владимира Путина в России начинается новая волна сдерживания средств массовой информации. Ситуация складывается весьма неоднозначная: с одной стороны,

с помощью новых законов, механизмов цензуры и финансового влияния власти стараются контролировать СМИ, с другой – в этот момент уже активно развивается интернет, и эта новая информационная и коммуникационная площадка все еще довольно слабо поддается контролю, несмотря на различные попытки ограничительных мер. Можно сказать, что онлайн-медиа и стремительно развивающиеся социальные сети устанавливают новые правила игры: каждый день пользователи потребляют огромное количество контента, среди которого довольно большая часть – „вирусные” картинки и видео, кроме прочего, критикующие политических лидеров, власть, ситуацию в стране и имидж России на международной арене.

Однако при этом можно утверждать, что на данный момент в России практически не существует политической карикатуры в ее классическом понимании. Один из немногих независимых авторов, работающих на злобу дня, художник-график Сергей Елкин. Его карикатуры появляются в основном в онлайн-медиа оппозиционного характера либо на порталах международных изданий, таких как Deutsche Welle и Радио Свобода. Один из основных персонажей Елкина президент Путин, нарисованный в узнаваемой авторской манере, но крайне непохожим на себя действительного: рыхлая фигура, большой нос, широко распахнутые глаза, некоторая наивность и рассеянность во взгляде. Пророссийские СМИ преподносят образ президента в прямо противоположной манере: мужественным, смелым, мускулистым. По мнению исследовательницы Татьяны Михайловой, ход Елкина сделан во избежание прямой ассоциации с Путиным: его карикатуры изображают „такого, как Путин”, но не точно Путина. В данном случае можно говорить о применении уже упомянутой техники „маскировки” (Mikhailova 175–212).

Государственные медиа и пророссийские СМИ в стране, сохраняя традиции советских изданий, также имеют в своем штате художников-карикуристов. Они не забывают уроки, усвоенные из политической пропаганды XX века: простые образы, четкие символы, короткий, емкий, острый текст – мощные инструменты, заставляющие аудиторию думать или чувствовать в определенном идеологическом ключе. При этом следует отметить, что с учетом похожих традиций политической карикатуры и сатиры, возможностей современных технологий и уже упомянутого „вирусного” характера распространяемой информации, а также в условиях так называемых информационных войн, похожие методы применяют и средства массовой информации западных стран и других государств, например, бывших участников „социалистического лагеря” и республик Советского Союза (Frey 113–115; Grünwald 9–11; Kaufmann 158–161). Однако в контексте политических событий в Украине и вооруженного конфликта на востоке страны, начавшегося в 2014 году, политические карикатуры на тему именно этого кризиса и со-

временных российско-украинских отношений кажутся одним из наиболее ярких примеров конструирования образа „врага”, высмеивания его действий и перспектив.

Политическая карикатура на примере украинского кризиса

В качестве примера для анализа в этой работе были выбраны произведения российских художников-графиков Виталия Подвицкого (Sputnik, „РИА Новости”, онлайн-проект „Мастерская карикатуры”) и Игоря Колгарева (Caricatura.ru), созданные в 2014–2018 годах. В их рисунках можно выделить несколько наиболее часто используемых тем и тиражируемых образов:

1. Отношения с Россией

Яркими событиями и, как следствие, темами для карикатур становятся: аннексия Крыма Россией в феврале–марте 2014 года и, как результат, „присоединение” Крыма к Российской Федерации, не признанное большей частью международного сообщества; отношения Украины и России в вопросах газовой политики; образ России в целом и ее роль „старшего брата”. Все эти сюжеты художники изображают с использованием традиционного набора средств-символов: ключевых личностей, ярких деталей, ассоциаций, метафор. Одним из таких символов становятся фигуры животных.

Еще с античности образы животных – карнавальные, демонические, монструозные – перекликались с сатирическим изображением человека, использовались в сюжетах басен и художественных произведениях. До сих пор осел и обезьяна остаются олицетворением глупости и неуклюжести, летучие мыши символизируют зло и беды, павлин визуализирует тщеславие, образ змеи обозначает ядовитую натуру и коварное оболъщение (Kaufmann 143–149). Кроме того, в политическую сатиру перекочевали образы различных животных, используемые в государственной символике. Например, Британия может изображаться в виде льва, Германию обозначает черный орел, Францию – галльский петух и т. д. (Golubev 179). Устоявшиеся образы несут в себе понятный, закрепленный „код”, который публика может с легкостью „дешифровать”. Россия ассоциируется с изображением двуглавого орла, чаще – медведя. При этом долгое время образ медведя внутри страны воспринимался, скорее, как специфика изображения России ее западными оппонентами. Одним из главных источников сведений о генезисе образа „русского медведя” и его современной политической актуальности можно

считать исследования российского историка и искусствоведа Дениса Хрусталева. По его словам, уже на самых первых географических картах Московии „медведь выступал анималистическим маркером восточноевропейской окраины” (Hrustalev, электронный ресурс). Изображение медведя встречается, например, на „Морской карте”, составленной шведским священником Олаусом Магнусом в 1539 году, на карте Московии гданьского сенатора Антония Вида, изданной в 1544 году, в книге дипломата Священной Римской империи Сигизмунда фон Герберштейна *Записки о Московии (Rerum Moscoviticarum Commentarii)* 1549 года, на карте Московии 1562 года, составленной английским послом Энтони Дженкинсоном, неоднократно переизданной и ставшей „хрестоматийной” (Hrustalev, электронный ресурс). Много позже, например, в польских карикатурах межвоенного периода медведь символизировал Советскую Россию и представлял ее в двойной ипостаси: в виде нового государства-„хищника”, или в виде страдальца, закованного в цепи, олицетворявшего „старую” Россию под гнетом большевиков (Golubev 205). В послевоенный период и во времена Холодной войны образ России-медведя ярко проявлялся в карикатурах американских авторов (Fischer 69–76). В начале 2000-х годов фигура медведя закрепились в качестве политического бренда правящей партии России и стала своеобразным национальным символом. Образ России-медведя, который сочетает в себе всю палитру качеств – от силы, агрессивности, жестокости до справедливости, добродушия, бесхитростности, эксплуатируют пророссийские СМИ в своих публикациях на тему украинского конфликта.

Медведь на карикатурах Виталия Подвицкого – защитник слабых, который умеет постоять за себя и за других, его сила способна остановить агрессию условных „американцев” (рис. 1)² или дать отпор распространению националистических настроений в соседней стране (рис. 2). Его „подопечные” при этом изображены маленькими и слабыми: например, „младшая сестра”, „девочка” Украина (рис. 1) или Крым, изображенный в виде медвежонка, т. е. с одной стороны – беспомощного существа, которое нужно защищать, а с другой – представителя того же „клана”, который „возвращается в семью” (рис. 3).

В качестве олицетворения всей России выступает на карикатурах Подвицкого и сам президент Путин – этакий „агент 007”, спасающий под „вра-

² Рис. 1. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_342760647; Рис. 2. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325483669; Рис. 3. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325456909; Рис. 4. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325761376; Рис. 5. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_328786758.

жескими пулями” Крым-медвежонка (рис. 4) или встречающий иностранных гостей на новой российской территории (рис. 5). На последнем рисунке стоит отметить противопоставление российского лидера другим представителям мировой политики: президенту США Бараку Обаме, подчеркнуто худому отпуснику в пляжном костюме в цветах американского флага и с надувным матрасом с изображенным символом НАТО; канцлеру Германии Ангеле Меркель, корпулентной женщине с морщинами, в панаме и купальнике в цветах Евросоюза, а также премьер-министру Украины Арсению Яценюку, изображенному несмышленным маленьким мальчиком в кепке со знаком доллара, держащим на поводке чумазого поросенка в цветах и с символикой ультраправого украинского движения „Правый сектор”.

На карикатурах на тему отношений Украины и России в вопросах газовой политики Подвицкий изображает украинских лидеров жалкими, растерянными, беспомощными, они осознают свою зависимость от ресурсов „большого соседа”. Даже не обозначая Россию на картинке, художник указывает на ее могущество и силу, подчеркивает ее ведущую роль и возможность одностороннего „манипулирования” (рис. 6)³.

2. Внешняя политика Украины, ее отношения с США и Европой

В этой тематической категории можно выделить несколько наиболее ярких образов и аспектов: „либеральные” европейские ценности противопоставляются „традиционным” российским, „призрачные обещания” западных политиков – „доброй силе” России, отношения с Евросоюзом и США изображаются как „угроза” для Украины и ее народа.

Традиционно для российской аудитории карикатурный образ Америки представляется, в первую очередь, в виде худощавого, пожилого джентльмена с козлиной бородкой, в цилиндре, фраке и полосатых брюках – „дяди Сэма”, известного с конца XIX века, но получившего наиболее широкое распространение в печатных СМИ советского периода (Golubev 156). Этот образ для обозначения США популярен и сейчас (рис. 1), с ним часто связана потенциальная угроза; этот персонаж изображается ловким и деловым, преследующим исключительно собственные цели: обогащение, обман, хитрую

³ Рис. 6. Vitalij Podvickij, *RIA Novosti*. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20150701/1107467767.html>; Рис. 7. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_406370100; Рис. 8. Igor' Kolgarëv, *Caricatura.ru*. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarëv/url/daily/kolgarëv/793/>; Рис. 9. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_327557652; Рис. 10. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325456966.

интригу (рис. 7, 8, 9). По мнению пророссийских карикатуристов, для Украины такие политические партнеры – неизбежная „ловушка”, изображенная не как-то иносказательно, а в виде обычного капкана (рис. 8).

В противоположность хитрецу Сэму Украина представлена в двух самых распространенных карикатурных образах. Первый – образ украинского „хлопца” с чубом и усами, в вышиванке и шароварах (рис. 11, 25). Такая типичная фигура украинца тоже широко распространена еще с советских времен. Второй карикатурный образ Украины – изображение красивой женщины с „беспорядочными связями”, неспособной принимать собственные решения и оттого становящейся „жертвой” обмана, которой все хотят „воспользоваться” (рис. 9, 10). Фольклорность ей придает традиционный веночек в цветах украинского флага. На некоторых карикатурах „украинской красавице” противопоставляется „русская барышня” в кокошнике – решительная и готовая в любой момент прийти на помощь (рис. 10, 11)⁴.

Не только отношения с США, но и связи с Евросоюзом несут в себе, по мнению пророссийских карикатуристов, разрушительное воздействие для Украины. Желтые звездочки с флага ЕС образуют на карикатуре Игоря Колгарева виселицу, в которую добровольно попадает Украина (рис. 11). На другой его карикатуре те же европейские звезды разжигают пожар в украинском „доме” и не дают пришедшей на помощь России его потушить (рис. 12).

Если говорить о более общих образах и аллегориях, то стоит упомянуть еще одну карикатуру Колгарева, повторяющую сцену из повести Николая Гоголя *Вий*. Подобно Хоме Бруту пророссийский, вероятно, представитель украинского парламента пытается очертить вокруг себя линию и тем самым защититься от надвигающейся „угрозы” в виде ЛГБТ-сообщества, националистов, жутких чертей со знаменами Евросоюза и соседней Польши. Все это, по замыслу автора, хлынет в Украину, если она отвернется от России и начнет тесные отношения с США и европейскими странами (рис. 13). Высмеивая незначительность экономической поддержки международных организаций украинским партнерам, пророссийские карикатуристы изображают помощь „по капле”, „в гомеопатических дозах”, которую ООН оказывает украинскому народу, доверительно подставившему ей свой „котел” (рис. 14).

⁴ Рис. 11. Igor' Kolgarëv, *Caricatura.ru*. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarev/url/daily/kolgarev/680/>; Рис. 12. Igor' Kolgarëv, *Personal'naâ stranica*. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/358901914.jpg; Рис. 13. Igor' Kolgarëv, *Caricatura.ru*. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarev/url/daily/kolgarev/696/>; Рис. 14. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_341010275; Рис. 15. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_399935606.

Так же как и советских сатириков, современных пророссийских карикатуристов интересуют не только нюансы актуальных событий, но и их дальнейшее развитие. В советской карикатуре на тему „мрачных горизонтов Европы” акцент делался на возможных кризисах, на перспективах европейского и международного упадка, грядущих финансовых катастрофах (Golubev 67–68). Такая тенденция, „унаследованная” из советского времени, наблюдается и сейчас: в карикатурах считаются своего рода „предупреждения” Украине и всей мировой общественности, „разоблачения” хитрых замыслов, противопоставления „России-спасительницы” западным „смертельным угрозам”.

3. Украинские политики и олигархи

В этой тематической категории карикатуристы применяют два основных приема: обличение и высмеивание конкретных политических деятелей и изображение собирательного образа украинского политика – шутовского и маскарадного. Например, на многих карикатурах Подвицкого гиперболизированный образ Арсения Яценюка дополняют кроличьи уши и выдающиеся вперед зубы, что подчеркивает уничижительный характер изображения, схожесть со сказочным персонажем „зайчишки-трусишки”, маленького, жалкого, беспомощного, не способного принять решение существа (рис. 2, 6, 15, 18). Другой пример: Петр Порошенко представлен в карикатурах Подвицкого, с одной стороны, статным мужчиной-олигархом, „завидным женихом”, „выгодной партией” для „красавицы-Украины” (рис. 16)⁵. При этом, само понятие „олигарх” в сознании публики ассоциируется с криминальным, хитрым, алчным и вороватым персонажем. С другой стороны, украинский президент предстает в образе шута – косоглазого, кривого, нелепого, пляшущего на потеху „русским боярам” (рис. 17), которые его одновременно и высмеивают, и жалеют. В контексте рис. 16 интересно отметить, что информационное агентство „Россия сегодня” и новостной портал Sputnik, для которых рисует свои карикатуры Виталий Подвицкий, работают на более чем 30 языках, включая английский, испанский, французский, польский, языки бывших союзных республик и т. д. В связи с этим примечателен тот

⁵ Рис. 16. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_342760759; Рис. 17. Vitalij Podvickij, *RIA Novosti*. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20180419/1519011442.html>; Рис. 18. Vitalij Podvickij, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_327557628; Рис. 19. Igor' Kolgarëv, *Personal'naâ stranica*. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/86610517.jpg; Рис. 20. Vitalij Podvickij, *RIA Novosti*. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20141117/1033766714.html?in=t>.

факт, что карикатуры переводятся на многие европейские языки и распространяются в онлайн-пространстве с целью донести позицию пророссийских СМИ и оказать влияние на более широкую международную аудиторию.

Собирательный образ украинской политики и Верховной Рады в пророссийских карикатурах часто ассоциируется с „балаганом”, „цирком”, неудавшимся „театральным представлением”. При этом „постановщиками пьес” нередко оказываются мировые лидеры и представители международных организаций. Сюжеты могут быть самыми разными: „распиливание” Украины американским „дядей Сэмом” на арене цирка под изумленными взглядами толпы (рис. 7), „разыгрывание” заранее заготовленного сценария „под дулом” американских интересов (рис. 19), финансирование политического „фарса” Европейским советом в лице его президента Хермана Ван Ромпея и премьер-министра Великобритании Терезы Мэй и их собственное разочарование в своей „ошибке” (рис. 15), восприятие всей ситуации в Украине российскими политиками как чего-то незначительного, смешного, не заслуживающего серьезного и внимательного отношения (рис. 17).

4. Украинские националистические и ультраправые движения, военные действия на востоке Украины

Тема националистических настроений в творчестве карикатуристов имеет непосредственные корни в советской традиции. Например, цвета и символы украинского ультраправого движения „Правый сектор”, а также эмблема украинского отряда специального назначения „Азов” часто используются для обозначения „внутреннего врага” Украины, который также несет угрозу восточным регионам страны (так называемым Луганской и Донецкой народным республикам). На одной из карикатур Игоря Колгарева украинский трезубец и „волчий крик” батальона „Азов” становятся ножами, на которые бандиты в черных масках с ликованием и характерным жестом поднимают жертву – Украину (рис. 21)⁶. На других карикатурах этого автора Украина сама становится „агрессором” и в образе смерти (рис. 22) либо атомной бомбы (рис. 23) приходит на территорию „народных республик”, пугая мирных жителей, детей и труженников-шахтеров. Украинский трезубец сравнива-

⁶ Рис. 21. Igor' Kolgarëv, *Masterskaâ karikatury*. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_352628650; Рис. 22. Igor' Kolgarëv, *Personal'naâ stranica*. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/295703273.jpg; Рис. 23. Igor' Kolgarëv, *Personal'naâ stranica*. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/785248064.jpg; Рис. 24. Igor' Kolgarëv, *Personal'naâ stranica*. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/71450794.jpg; Рис. 25. Vitalij Podvickij, *RIA Novosti*. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20140726/1017650539.html>.

ется с огнедышащим драконом (рис. 24), сжигающим все на своем пути. В каком-то смысле здесь можно провести аналогию с типичным образом советской карикатуры – „гидрой империализма”, внешней угрозой, похожей в изображении и на змея, и на осьминога с многочисленными щупальцами, и на всех хищников одновременно.

Как уже было сказано выше, образ врага, совмещенный с непосредственной нацистской символикой или сравненный с фигурой Гитлера, традиционно может считаться наивысшей формой осуждения и критики и таким воспринимается целевой аудиторией. На карикатуре Подвицкого (рис. 20) толпа с флагом Новороссии осуждает президента Порошенко из-за военного конфликта на востоке Украины, а призраки Гитлера и Геббельса отмечают, что тот превзошел их в своих действиях. Также у Подвицкого высмеивается налоговая политика украинской власти (рис. 25): картинка прямо указывает на финансирование и содержание войсковых соединений и ведение боевых действий на территории „народных республик” на деньги украинских налогоплательщиков, обнищание и смирение простых граждан и „беспринципность” их лидеров.

Еще один яркий образ традиционной политической карикатуры – образ свиньи. В советской прессе в виде свиней изображались нацисты во главе с Гитлером – в виде огромных грязных кабанов, „коричневой чумы” (Golubev 198). В современной карикатуре пророссийских авторов этот образ эксплуатируется как раз в контексте украинского „Правого сектора”, например: большой чумазый кабан с бандитскими лозунгами и свастикой на теле, прикрываясь маской кролика, пытается пробраться в Евросоюз (рис. 18). В этом должны проявляться и „звериный оскал”, и „гнилое нутро” украинских внутривосточных актеров. Либо, наоборот, маленький поросенок в цветах „Правого сектора” изображен жалким и ничтожным: с ним „одной левой” расправляется русский медведь (рис. 2) или же его присутствие просто игнорируется как нечто абсолютно несущественное и бессмысленное (рис. 5).

По словам исследователя Павла Герасименко, карикатуры политпропаганды „призваны неукоснительно обслуживать власть, доводя до «широких масс» в доступной для них форме установки этой власти” (Gerasimenko 282). Существовая в традиции советской политпропаганды, такие карикатурные метафоры и визуальные образы и сегодня могут способствовать „снижению авторитета определенных политиков или политического строя в целом” (Kulyševa, Žuravskaâ 114). С другой стороны, они могут иметь и обратный эффект в восприятии публики, знакомой с механизмами и инструментами провластных СМИ. Создание образа врага посредством масс-медиа позволяет властям „получить дополнительную поддержку и отвлечь население

от многочисленных внутренних проблем, которые власть не может или не хочет решать” (Kulyševa, Žuravskaâ 114), такое смещение фокуса политической повестки считается критически и оппозиционно настроенной частью аудитории⁷.

Заключение

На разных этапах исторического развития России и Советского Союза государственные СМИ посредством политпропаганды, сатиры и политической карикатуры формировали различные образы „врага”. В постсоветской России одним из самых ярких примеров такой негативной информационной политики официальных российских и пророссийских СМИ стало изображение соседнего государства – Украины, ее лидеров и партнеров в ходе политического кризиса и вооруженного конфликта, начавшихся в 2014 году.

⁷ Если обратиться к статистическим данным периода анализируемых карикатур, то можно увидеть, что телевидение в России в 2016 году занимало первое место в рейтинге самых популярных СМИ и являлось основным источником новостной информации для 57% опрошенных, 53% указали также, что доверяют телевидению как источнику информации. В это же время Интернетом постоянно или регулярно пользовались около 70% респондентов. Однако степень доверия новостным онлайн-порталам составляла в 2016 г. лишь 13%, а блогам и социальным сетями – 7% (по данным ВЦИОМ, ср. Bundeszentrale für politische Bildung). Как уже было сказано выше, на сегодняшний момент Интернет и социальные сети становятся наиболее важными каналами распространения политических карикатур. При этом если говорить о популярных среди населения социальных сетях, первое и второе места в 2016 году занимали российские социальные сети ВКонтакте (52%) и Одноклассники (42%). Сетью Facebook пользовались лишь 13% респондентов (ср. Bundeszentrale für politische Bildung). Оценивая политические события того времени и реакцию на них общественности, российский аналитический институт Левада-центр представил в 2018 году результаты исследования динамики институционального доверия в России. Так, согласно этому исследованию, рейтинг доверия президенту Путину за пять лет вырос с 51% в 2012 году до 75% в 2017 году, а рейтинг доверия населения российской армии вырос с 39% в 2012 году до 69% в 2017 году (ср. Levada-centr). В данном контексте можно предположить, что определенную роль в таком развитии сыграли государственные и пророссийские СМИ и их онлайн-каналы, активно освещавшие в определенном ключе события в Украине и на мировой арене и формировавшие тем самым определенные образы российской власти и ее „врагов”. Для справки: страница информационного агентства „РИА Новости” в сети ВКонтакте (vk.com/ria) на сегодняшний день насчитывает около 2,6 миллиона подписчиков, в сети Одноклассники (ok.ru/ria) – около 1,03 миллиона абонентов, в сети Facebook (facebook.com/rianru) – 2,1 миллиона, на персональную страницу „Мастерская карикатуры” художника Виталия Подвицкого в сети ВКонтакте (vk.com/supercartoon) подписано около 16 тысяч человек, в сети Facebook отдельной группы с карикатурами Подвицкого не существует.

Формально специфика политической карикатуры в России остается неизменной и основывается на ее метафорической составляющей: авторы используют понятные, емкие визуальные образы для анализа и комментирования актуальных событий. Однако каналы распространения политических карикатур в последние десятилетия изменились: теперь они становятся частью новых информационных технологий и, оказываясь в виртуальном пространстве, имеют шанс стать „вирусными”, добраться до более широкой аудитории. Большое количество информационного контента, а также скорость „потребления” информации пользователями приводят к тому, что карикатура, обладающая популистской простотой, контрастностью, максимальной эмоциональной насыщенностью, успешно считывается массовым зрителем, способна оказать на него влияние. Как результат, являясь частью общего пропагандистского послания власти, способствует распространению нужной этой власти информационной картины мира. При этом современные авторы пророссийских СМИ в своих карикатурах заимствуют характерные приемы и смысловые сюжеты и работают в традиции советской политпропаганды.

В ходе исследования было собрано и проанализировано 25 карикатур, созданных и опубликованных в российских государственных и пророссийских СМИ в период 2014–2018 гг. В процессе изучения представленных карикатур был проведен анализ графических метафор, переработанных популярных клише, изображающих реальных политических деятелей; были проанализированы собирательные образы народов и стран, поведение ведущих мировых держав по отношению к Украине, оценка российской стороной их действий, а также грядущие последствия и перспективы. На примере этих карикатур была выявлена основная модель изображения современной Украины российскими пропагандистами – страна, по их мнению, находится в положении „жертвы”, абсолютно беспомощной, бедной, дезориентированной, уничтожаемой „дружественными государствами”. Украинская власть, игнорируя „настоящего друга” – Россию, становится для нее идеологическим противником, „врагом”, непредсказуемым и вероломным соседом.

Образ „врага”, культивируемый медиа и политиками, традиционно сопровождает любой политический кризис. С одной стороны, он позволяет отвлечь население от проблем внутри государства, которые власть не способна решить. С другой стороны, такая тактика помогает вызывать и поддерживать у населения чувство ненависти к противнику, оправдывать агрессивные действия правительства и тем самым повышать уровень его поддержки у населения, степень доверия к нему и патриотические настроения в стране в целом. Одним из инструментов в руках власти в этом процессе становятся

запоминающиеся карикатурные метафоры и яркие визуальные образы, основанные на традициях, стереотипах и целенаправленной (дез)информационной политике.

Библиография

- Bundeszentrale für politische Bildung. *Umfrage: Medienvertrauen in Russland / Internetnutzung in Russland*. Web. 20.12.2021. <https://www.bpb.de/internationales/europa/russland/analysen/228874/umfrage-medienvvertrauen-in-russland-internetnutzung-in-russland>.
- Fischer, Heinz-Dietrich. *Outstanding caricatures on world politics. Pulitzer Prize winning editorial cartoons*. Wien, LIT, 2016.
- Frey, Siegfried. *Die Macht des Bildes. Der Einfluß der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*. Bern, Huber, 1999.
- Gerasimenko, Pavel. „«Boevoj karandaš»: vlast' nad iskusstvom ili vlast' iskusstva?“. *Russkij komiks*. Red. Ūrij Aleksandrov, Anatolij Barzah. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010, s. 277–282.
- Golubev, Aleksandr. „Podlinnyj lik zagranicy“: obraz vnešnego mira v sovetskoj političeskoj karikature, 1922–1941 gg. Moskva, Centr gumanitarnyh initsiativ, 2018.
- Grünewald, Dietrich. „Zwischen Kunst und Journalismus – politische Karikaturen“. *Visuelle Satire. Deutschland im Spiegel politisch-satirischer Karikaturen und Bildergeschichten*. Red. Dietrich Grünewald. Berlin, Christian A. Bachmann Verlag, 2016, s. 9–25.
- Hrustalev, Denis. *Proishozhdenie „russkogo medveda“*. Web. 25.08.2021. <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/1/proishozhdenie-russkogo-medvedya.html>.
- Kaufmann, Daniela. „«Affenzirkus». Die Mensch-Tier-Darstellung in der visuellen Satire“. *Visuelle Satire. Deutschland im Spiegel politisch-satirischer Karikaturen und Bildergeschichten*. Red. Dietrich Grünewald. Berlin, Christian A. Bachmann Verlag, 2016, s. 143–163.
- Knieper, Thomas. *Die politische Karikatur. Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten*. Köln, von Halem, 2002.
- Kultyševa, Irina, Ol'ga Žuravskaâ. „Kategoriâ komičeskogo v reprezentacii obraza političeskogo vraga (na primere političeskoj karikatury)“. *Političeskaâ lingvistika*, 4 (58), 2016, s. 114–123.
- Levada-centr. *Institucional'noe doverie*. Web. 20.12.2021. <https://www.levada.ru/2018/10/04/institucionalnoe-doverie-4/>.
- Lippman, Uolter. *Obšestvennoe mnenie*. Moskva, Institut Fonda „Obšestvennoe mnenie“, 2004.
- Mikhailova, Tatiana. „A caricature of the president: Vladimir Putin in Sergei Elkin's drawings“. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 71/1, 2015, s. 175–212.
- Roth, Paul. *Die Karikatur in Rußland in spätsowjetischer und nachsowjetischer Zeit (1985–1995)*. Köln, Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien, 1996.
- Roukes, Nicholas. *Humor in art: A celebration of visual wit*. Worchester, Davis Publications Inc., 1997.
- Spiers, Edward M. „NATO and information warfare“. *Propaganda: power and persuasion*. Red. David Welch. London, British Library, 2013, s. 144–158.
- Vipper, Boris. *Vvedenie v istoričeskoe izučenie iskusstva*. Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1985.

Источники карикатур

Рис. 1. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_342760647.



Рис. 2. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325483669.



Рис. 3. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325456909.



Рис. 4. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325761376.



Рис. 5. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_328786758.



Рис. 6. Podvickij, Vitalij. RIA Novosti. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20150701/1107467767.html>.



Рис. 7. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_406370100.



Рис. 8. Kolgarëv, Igor'. Caricatura.ru. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarev/url/daily/kolgarev/793/>.



Рис. 9. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_327557652.



Рис. 10. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_325456966.



Рис. 11. Kolgarëv, Igor'. Caricatura.ru. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarëv/url/daily/kolgarëv/680/>.



Рис. 12. Kolgarëv, Igor'. Personal'naâ stranica. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/358901914.jpg.



Рис. 13. Kolgarëv, Igor'. Caricatura.ru. Web. 25.08.2021. <https://caricatura.ru/art/kolgarëv/url/daily/kolgarëv/696/>.



Рис. 14. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_341010275.



Рис. 15. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_399935606.



Рис. 16. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_342760759.



Рис. 17. Podvickij, Vitalij. RIA Novosti. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20180419/1519011442.html>.



Рис. 18. Podvickij, Vitalij. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_327557628.



Рис. 19. Kolgarëv, Igor'. Personal'naâ stranica. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/86610517.jpg.



Рис. 20. Podvickij, Vitalij. RIA Novosti. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20141117/1033766714.html?in=t>.



Рис. 21. Kolgarëv, Igor'. Masterskaâ karikatury. Web. 25.08.2021. https://vk.com/photo-64487399_352628650.



Рис. 22. Kolgarëv, Igor'. Personal'naâ stranica. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/295703273.jpg.



Рис. 23. Kolgarëv, Igor'. Personal'naâ stranica. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/785248064.jpg.



Рис. 24. Kolgarëv, Igor'. Personal'naâ stranica. Web. 25.08.2021. http://k13.moy.su/_ph/21/71450794.jpg.



Рис. 25. Podvickij, Vitalij. RIA Novosti. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20140726/1017650539.html>.



JANA KITZLEROVÁ

Жизнефрения Всеволода Некрасова

Vsevolod Nekrasov's lifephrenia

Abstract. This study focuses on the translation of Vsevolod Nekrasov's poetry into Czech. However, it also considers the more general question of whether it is possible to transpose poetry full of delicate humour, hidden allusions, codes and ciphers into another language in such a way that the reader would not be deprived of the aesthetic impression of the original. Nekrasov's creative and playful poetry poses, at the same time, serious questions and contains hidden messages that should not be ignored by the translator either. The study also points out and demonstrates, using particular examples, that in the process of translation the translator must take the responsibility for the interpretation of the text and must "determine" it to certain extent. This subjective prism then becomes an indispensable part of the reception of translation in the target language area. Specifically, in case of Nekrasov's poetry, the translator must, besides usual difficulties, face also other challenges, such as the translation of neologisms or uncommon realia, which form the basic elements of his verses.

Keywords: Vsevolod Nekrasov, poetry, humour, Russian language, Czech language

Jana Kitzlerová, Charles University, Prague – Czech Republic, jana.kitzlerova@ff.cuni.cz, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9536-7515>

Всеволод Николаевич Некрасов (1934–2009) – выдающийся, но, к сожалению, не очень известный в чешской среде поэт¹. Традиционно он считался преемником авангарда², однако, сам Некрасов использовал в контексте своего творчества другое, на наш взгляд, более удачное, определение – концептуализм (Vobrniskaâ). Идея о том, что всякий творческий акт, или

¹ Всеволод Некрасов, к сожалению, пока мало известен чешскому читателю, однако уже были попытки перевода его стихов, которые часто называют труднопереводимыми, на несколько языков. См. перевод его стихотворений на английский (Nekrasov); на немецкий язык (Nekrassow); (*Stichi Vsevoloda Nekrasova v perevodach*, электронный ресурс). На чешский язык его переводили в основном Алена и Ян Махонины (Machoninová, Machonin 131–180).

² Всеволод Некрасов был неутомимым популяризатором Лианозовской школы. Его стихи, написанные на стыке изобразительного и словесного искусств, иногда сравнивают с киносъёмкой или киноплёнкой, что неизменно вызывает живой отклик и интерес в среде критиков и литературоведов. См. например, два интервью с Некрасовым (Kulakov 15).

художественный поступок должны опираться на заранее подготовленную концепцию, была той установкой, которую сам Некрасов безоговорочно реализовал в своем творчестве. Основная концепция творчества Некрасова часто строится на пересечении визуального и словесного искусств (Machoninová 2011: 140–165; Machoninová 2006: 175–194), что, безусловно, тоже вызывает трудности при переводе его произведений, но, как нам кажется, не самые значительные.

Настоящая статья пытается ответить на следующие вопросы: возможно ли перевести стихи Некрасова на другой язык и, что самое важное, возможно ли сохранить в переводе весьма тонкий, зачастую скрытый юмор, который является неотъемлемой частью его творчества? Мы постараемся ответить на эти вопросы, проведя переводческий анализ трех стихотворений Некрасова³, первое из которых было написано в 2000 г., а два других – в 2002 г. Первое произведение построено на языковой игре, объектом которой стали аббревиатуры, очень характерные для русскоязычной среды⁴. Стоит сказать, что некоторые аббревиатуры еще в советские времена зачастую вводили в недоумение многих носителей языка. Засилье аббревиатур не могло остаться незамеченным и нашло свое отражение в литературе, а также послужило источником шуток и каламбуров. Два следующих стихотворения можно охарактеризовать как авторские размышления о жизни, о той реальности, с которой каждый должен справиться по-своему. И Некрасов справляется – с легким ироничным подходом, свойственным для его поэзии.

Прежде, чем обсуждать вопрос перевода стихов Всеволода Некрасова, возможно, стоит попытаться кратко охарактеризовать его творчество в контексте сформулированных выше вопросов. Другими словами, мы постараемся определить, какие именно особенности творчества этого автора могут стать причиной переводческих проблем (подробнее: Kitzlerová et al. 52–77).

В первую очередь, встает вопрос сохранения юмора, иронии и сарказма, присутствующих в стихах Некрасова. Речь идет о тонком языковом юморе, скрытой, даже закодированной игре намеков⁵, которые зачастую могут быть потеряны в процессе перевода в тех случаях, когда переводчик или

³ Для исследования были выбраны стихи, которые в силу своей специфики предъявляют повышенные требования к переводчикам и, насколько известно, так и не были переведены на другие языки.

⁴ Множество аббревиатур является очень типичным и для других стран с коммунистическим / социалистическим прошлым, в чешской среде они также служили источником шуток. Например, в Чехии возникла популярная песня (см. YouTube) с названием „Zkratky” (Mládek 1981).

⁵ Всеволод Некрасов в своих стихах применял определенные коды на протяжении всей своей творческой жизни. Интересно, что в его стихах 1990-х и в начале XXI века, то есть во время политической и общественной свободы, когда обстоятельства уже не заставляли

сам не идентифицирует их, или не находит способов адекватно передать эти характерные черты кодом другого языка так, чтобы они были понятны и читателям перевода⁶. Для поэзии Некрасова типичными являются два способа выражения юмора: во-первых, это языковой параллелизм, повторение, часто на грани абсурда. Это повторение в его стихах постепенно перерастает в каламбур, а кроме того, Некрасов часто создает своеобразные микрокаламбуры, не редко всего на две лексические единицы, основанные на звуковой ассоциации, например: *газпром – образом – гадством – государством*. Эти микрокаламбуры открывают перед читателем новые параллели, и являются источником юмористического эффекта. Второй способ – это игра слов. Некрасов работает с одним корнем или звуковой близостью нескольких слов, образуя ряд производных слов, которые из-за своего часто противоречивого значения вызывают тревожные ассоциации, или, как и в первом случае, имеют юмористическую коннотацию: *жить – нежить, шизофрения – жизнефрения*.

Первым примером стихотворения, которое, на наш взгляд, представляется трудным для перевода как раз из-за упомянутых выше микрокаламбуров и обилия сокращений, является стихотворение 2000 года. Уже эпитафия к этому стихотворению о многом говорит читателю: *Владимир Иванович, так нас с вами в ГУМ заберут*. Сама цитата представляется нам самой легкой частью стихотворения с точки зрения переводческих решений, потому что аббревиатура *ГУМ* существует в чешском языке в тождественной форме и склоняется, как и в русском языке, в родительном падеже единственного числа: *do GUMu*. Эта аббревиатура в русском тексте отсылает нас к другой аббревиатуре, *ГУЛАГ*, и ее форма в чешском языке также идентична русской и также склоняется в родительном падеже единственного числа: *do GULAGu*. Можно предположить, что родительный падеж, который, вероятно, придется использовать в чешском переводе, также усиливает звуковой параллелизм благодаря идентичным окончаниям у этих двух аббревиатур. Возможный чешский вариант перевода эпитафия тогда звучит так: *Vladimire Ivanoviči, asi nás oba posadí⁷ do GUMu*.

Некрасова кодировать стихи или издавать их за границей или в самиздате, мы продолжаем видеть некий шифр в его произведениях.

⁶ Роль переводчика сложна, переводчик должен сначала расшифровать текст оригинала, последовательно „закодировать” его языковыми средствами другого языка так, чтобы результат максимально соответствовал исходному тексту (Levý 42–81). К данной проблематике ср. также (Hrdlička 11) и (Fišer 82–85). Исер также обращает внимание на тот момент, когда переводчик в процессе перевода должен принять на себя обязательство и определить („doutčit”), как правильно читать и воспринимать стихотворение (Iser 39–62).

⁷ Мы считаем, что не совсем точный чешский эквивалент глагола *забрать* – *posadit* = *посадить* (прямой эквивалент) здесь более уместен, так как в своем переносном значении

Все это стихотворение построено в основном на сокращениях, которые образуют пары слов, в чем и состоит языковая игра. Этот прием чаще всего непереволим при помощи полных эквивалентов (аббревиатур) главным образом потому, что не все сокращения понятны чешскому читателю. Решение, которое, возможно, обеспечит такое же эстетическое впечатление, какое вызывает оригинал, состоит в том, чтобы найти подходящие слова, которые образуют с более известной в чешской среде аббревиатурой рифмованную пару. Этот эквивалент не может быть выбран случайно, он, конечно же, должен согласовываться с идеей всего произведения. На этом этапе переводчик должен занять четкую интерпретационную позицию и принять окончательное решение, как „читать” данное стихотворение. Если он решит выбрать в качестве второй лексической единицы этой пары аббревиатуру, тогда будет акцентирована абсурдность стихотворения, заложенная автором, заключающаяся в обилии сокращений, но в этом случае велика вероятность пожертвовать понятностью текста перевода. Другая возможная стратегия – подобрать иной, не аббревиатурный эквивалент так, чтобы подсказать читателю, какую организацию или учреждение данное сокращение называет (называло), и какое место в русском (советском) обществе имеют (имели) скрывающиеся под ними организации. С нашей точки зрения, второе решение более оправдано главным образом потому, что современный чешский читатель, т. е. не специалист-русист, уже не полностью ориентируется в подобного рода сокращениях. Так, например, предлагается следующее решение: *ČEKA nečeká* (не подождет), *GPU nakoři* (надавать пинков), *NKVD jenom kvete* (просто процветает), *z KGB zebe* (зьябнет). Проблема поиска параллельных рифмованных эквивалентов касается не только перевода сокращений. Приведем другой пример с парой слов *бьяка всякая*. Данная задача уже не представляет такую сложность, в чешском языке можно употребить полный эквивалент существительного *бьяка* – *fuj* и к нему подобрать рифмованное слово, которое усилит представление чего-то отвратительного, например существительное *hnůj* (навоз).

Еще одна важная задача переводчика – найти подходящие рифмованные эквиваленты для перевода микрокаламбуров: *газпром* – (*образом*) – *гадством* – *государством*, создающие на основе звуковой ассоциации ряд, который в какой-то мере навязывает представление о соединении государства и крупной фирмы, связанной с попытками России осуществлять свое влияние

употребляется и в чешском языке и тем самым вызовет у чешского читателя ассоциацию с тюремным заключением.

за пределами ее территории⁸. Эту связь Некрасов однозначно осуждает, употребляя существительное *гадство*. Вариантом перевода этой части на чешский язык может быть: *GAZPROM // jímavé to dno*⁹ (трогательное дно / бедность) // *svinstvo jenom* (только гадость) // *se státem zajedno* (заодно с государством). Из предлагаемого решения ясно, что не удалось сохранить однословную форму оригинала. Ради рифмы пришлось расширить структуру стихотворения на несколько лексических единиц.

<p><i>Владимир Иванович, так нас с вами в ГУМ заберут /из чьих-то воспоминаний о К.С. Станиславском, якобы путавшем советские сокращения/</i></p> <p>чека вечака гепеу огепеу эмведе энкаведе эмгебе и кагебе бяка всякая</p> <p>ну думали уже все буквы испробовали</p> <p>а вот и нате вам</p> <p>эфесбе газпром</p> <p>и чем это он у нас занялся тут чем таким отличился трогательным образом</p> <p>судя по всему солидным гадством</p> <p>заодно с государством 2000</p>	<p><i>Vladimíre Ivanoviči, asi nás oba posadí do GUMu /něčí vzpomínky na K.S. Stanislavského, který si údajně pletl sovětské zkratky/</i></p> <p>čeka nečeká gpu nakopu nkvd jenom kvete z kgb zebe fuj hnůj</p> <p>mysleli, že už zkusili všechna písmena</p> <p>tak hele</p> <p>fsb gazprom</p> <p>do čehopak se tu pouští v čem je jiný jímavé to dno</p> <p>podle všeho svinstvo jenom</p> <p>se státem zajedno 2000</p>
--	--

⁸ Ср: „Extralingvistický kontext významu, jak známo, je sociálně psychologicky a fyzicky (tj. geograficky apod.) podmíněn; má svou stránku objektivní (např. realie, aluze apod.), sdělitelnou a verifikovatelnou, a stránku subjektivní (individuálně asociativní a emotivní složky významu), jež je nesdělitelná a jejíž interpretaci nelze verifikovat” (Kufnerová 239).

⁹ Слово *dno* в чешском языке часто используется метафорически для обозначения чего-то бедного.

Второе стихотворение с точки зрения переводчика включает в себе две трудности¹⁰: первая проблема – это перевод обценной, зашифрованной Некрасовым фразы *Ни х\$я!*. Это восклицание можно интерпретировать как свидетельство удивления и в какой-то степени даже радости лирического субъекта по поводу того, что *А Кабаков-то Илья // Живой остался*. Для сохранения уровня экспрессии ее нужно было бы переводить аналогичным чешским восклицанием. Хотя слово *chuj* также существует в чешской среде, прежде всего регионально¹¹, нельзя найти такой оборот, в котором оно могло бы быть употреблено в данном контексте. Вообще нелегко найти в чешском языке похожее восклицание, которое выполняло бы ту же эмоциональную функцию и одновременно соответствовало экспрессивности русского оригинала. В чешской среде самой распространенной подобной фразой является „*Ty vole!*”. Этот оборот благодаря высокой частотности употребления не несет никакой смысловой нагрузки и не очень сильно экспрессивен, на уровне русского „*Ей, чувак!*”. Другой вариант „*To mě poser!*”¹² является более выразительным, поэтому, на наш взгляд, и более подходящим. Приведенные переводческие варианты еще раз подтверждают уже много раз доказанный учеными факт, что чешские вульгаризмы являются анально-экскрементальными, в отличие от русской языковой среды, где преимущественно используются сексуальные (Mokienko 50–73; Il’jasov 198–204).

Вторая трудность – перевод окказионализма, существительного *жизнефрениа*, который возник в результате авторской модификации слова *шизофрениа*. Совершенно очевидно, что переводчик должен попытаться создать подобный окказионализм на аналогичном принципе в целевом языке и, в идеале, с сохранением второго компонента (*fren*), возникшего от греческого слова со значением *ум*. Следующая задача – сохранить звуковое и морфемное совпадение с оригиналом, то есть с окказионализмом Некра-

¹⁰ Поиск чешского эквивалента рифмы при переводе этого стихотворения не вызовет больших трудностей; в чешском языке, как и в русском, глаголы *жить* и *идти* рифмуются.

¹¹ Ср. *chuj* – Český národní korpus: www.korpus.cz

¹² В чешском переводе также можно было бы применить „шифрование” с использованием неязыковых знаков, которое, как и в оригинале, не мешало бы пониманию фразы, например: „*To mě po...!*” или „*To mě pos*r!*”. К проблематике поиска оптимального варианта в переводе ср. также Kufnerová: „Aby mohl překladatel básně vybrat z daných možností systému jazyka, do něhož překládá, ze všech tří hledisek (sémantického, stylistického i pragmatického) optimální varianty, které by receptorovi překladu básně zprostředkovaly dojem totožný nebo nejbližší možný dojmu, který vyvolává originál, musí především dokonale dešifrovat a interpretovat obsahovou i formální stránku originálu. To znamená, že překladatel znalý lingvisticko-poeticko-kulturního systému jazyka originálu se musí u každého z počínů autora (k nimž patří nejen záměrné obsahové složky, ale i formální zvláštnosti, zvláštnosti zvukové stavby verše) ptát, proč je to právě tak, co je v konkrétním výrazu i obrazu zvláštního a individuálního, co je funkční (Kufnerová 240).

сова. В чешском языке можно сконструировать несколько эквивалентов, но все они будут иметь определенные недостатки, которые в результате приведут к неизбежным потерям в переводе. Первые два возможных варианта: *živofrenie* или *životofrenie*. Однако первый из них *živofrenie* благодаря семантике первого компонента *živ* вместе с соединительным гласным *o*, скорее, вызывает ассоциации со всем живым, а не только с самой жизнью. Вариант *životofrenie* кажется более удачным, но он на один слог длиннее, то есть ритмически нарушает структуру стихотворения и немного модифицирует параллелизм, возникающий между словами в русском оригинале. Другое также спорное решение – перевод с использованием окказионализма *bytofrenie*. Первая часть этого существительного возникла от чешского синонима слова *жизнь* – *byti* (существование). Мы считаем этот вариант не слишком удачным по той причине, что опять вставной гласный *o*, необходимый для присоединения второго компонента композита, может ввести читателя в заблуждение, придавая новый смысл композиту, поскольку полученное слово также можно интерпретировать как производное от слова *byt* (квартира).

<i>Я наконец добился того, что совершенно перестал жить... (Кабаков. Статьи)</i>	<i>Nakonec jsem dosáhl toho, že jsem úplně přestal žít... (Kabakov, statě)</i>
<i>...Огромное Шизофреническое сообщение 60-х... (Кабаков. Мемуары)</i>	<i>...Ohromná Schizofrenní zpráva 60. let... (Kabakov, Memoáry)</i>
Огромное Шизофреническое сообщение 60-х Звучащее Приблизительно так <i>Ни х\$я !.. А Кабаков-то Илья Живой остался Что же это получается же Кому-то жить Когда кому-то не жить А кому уже выходит И жизнь не жизнь Но жизнефрения 2002</i>	Ohromná Schizofrenní zpráva 60. let Zněla Přibližně takto <i>To mě poser! Ten, Kabakov, Ilja Zůstal naživu Jak se to někomu podaří Jednomu žít A někdy někomu nežít Někdo by už měl jít A život není život Ale životofrenie 2002</i>

В последнем рассматриваемом тексте, в котором проявляется тонкое чувство юмора Некрасова, автор работает с близкими по звучанию и этимологически связанными словами – глаголом *жить* и существительным

нежить. Именно существительное *нежить* затрудняет перевод на чешский язык, потому что его прямой чешский эквивалент состоит из нескольких слов: *nadpřirozené bytosti*. Ситуации, когда одна лексическая единица в языке оригинала соответствует словосочетанию в целевом языке перевода, нередки. Однако перевод значительно осложняется в том случае, если именно на эти несоразмерные единицы опирается идейное ядро всего стихотворения, или они являются источником языковой игры, языкового юмора, как в выбранном нами стихотворении Некрасова. Если до сих пор в процессе перевода нам удавалось найти близкие или идентичные эквиваленты, – кроме преднамеренного переводческого решения полной замены менее известных сокращений другой пояснительной лексической единицей, – то тут мы вынуждены констатировать, что переводчику, вероятно, придется обратиться к субституции за счет расширения структуры стихотворения. Предлагаемым решением для перевода фразы „или же вы больше желаете / изображать / нежить” может быть вариант: *chcete žít / (nebo) ukazovat, jak umíte / živořit*. Сдвиг произошел на двух уровнях: с одной стороны, предпоследняя строка стихотворения (*изображать*) в переводе значительно расширена лексически – *ukazovat, jak umíte* (*изображать, как умеете*), чтобы можно было присоединить рифмованное слово – глагол *živořit*, имеющее общую этимологию со словом *žít*, и употребление которого является небольшим, но все же сдвигом. Чешское слово *živořit* (бедствовать, влачить) подчеркивает, скорее, образ жизни (бедный), чем русское *нежить*, при помощи которого, по-нашему, Некрасов метафорически изображает пустоту жизни, описывает такую жизненную реальность, в которой человек обитает не как живое существо, а как „*нежить*”.

одно скажите	jedno řekněte
хотите жить	chcete žít
или же вы больше желаете изображать нежить 2002	nebo si přejete víc ukazovat, jak umíte živořit 2002

Итак, мы попытались ответить на вопрос, можно ли перевести стихи Некрасова на чешский язык, не потеряв одну из самых существенных черт стихов Некрасова – его тонкий юмор и иронию, и не лишив читателя того же впечатления, которое испытает читатель русского оригинала, на примере трех избранных стихотворений, демонстрирующих типичные для автора приемы, употребляемые им при создании своих стихотворений.

Ответ, на наш взгляд, не может быть однозначным. Хотя чешский язык в значительной степени близок языку оригинала и, таким образом, позволяет переводчику воссоздать подобную языковую игру, основанную на этимологических, словообразовательных или звуковых принципах близкородственных языков, следует отметить, что полностью эквивалентное переводческое решение с минимумом сдвигов не всегда возможно. Ограничивающим фактором, как мы убедились на примере окказионального слова *жизнефрения*, является более низкая склонность чешского языка к образованию композитов. При сложении двух основ в чешском языке используется вставной гласный *o*, который может существенно менять значение элементов композита и его восприятие в целом, как мы видели на примере двух вариантов перевода слова *жизнефрения* – *živofrenie* и *bytofrenie*. Ограничивающим фактором кроме этого является несоизмеримость по лексическому составу эквивалентов в русско-чешской языковой паре, что иллюстрируется примером перевода рифмующейся пары *жить* и *нежить*. Стилистический уровень в качестве ограничивающего фактора проявляется в области поиска подходящего эквивалента обценной лексики, который бы отвечал замыслу автора на эмоциональном уровне и одновременно в целевом языке соответствовал бы исходной выразительности. Также не менее важными являются затруднения, связанные с переводом реалий. В выбранных нами стихотворениях это касалось аббревиатур, которые Некрасов использует в своих произведениях в связи с его склонностью к поэтике абсурда. В этой связи возникает законный вопрос: может ли чешский читатель так же улыбаться, читая стихи Некрасова, полные кодов, шифров, параллелей, намеков, тонкой иронии и сарказма, как и русский читатель, читающий их в оригинале? Мы отвечаем, что это, хотя и не всегда, но возможно. Успешное выполнение этой задачи требует от переводчика большой изобретательности, знания контекста и глубокого языкового чутья, которыми, конечно же, должен быть вооружен любой хороший переводчик. Иржи Леви в своей книге *Искусстве перевода* (Levý 52) справедливо отметил, что хороший переводчик – это прежде всего хороший читатель, а мы добавим: чувствительный и с чувством юмора.

Библиография

- Bobrinskaá, Ekaterina. *Konceptualizm*. Moskva, Galant, 1994.
- Fišer, Zbyněk. *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*. Vyd. 1. Brno, Host, 2009.
- Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 1997.

- Il'jasov, Farchad. „Mat v tri hoda (opyt sociologičeskogo issledovaniâ fenomena necenzurnoj brani)”. *Čelovek*, 3, 1990, s. 198–204. Web. 12.05.2021. <http://iliassov.info/article/mat.htm>.
- Iser, Wolfgang. „Apelová struktura textů”. *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Red. Miroslav Červenka. Brno, Host, 2001, s. 39–60.
- Kitzlerová, Jana et al. „Básnický experiment jako překladatelský problém”. *Orients Aliter*, 1, 2020, s. 52–77.
- Kufnerová, Zlata. „K současnému stavu teorie básnického překladu”. *Slovo a slovesnost*, 46, 1985, s. 237–242.
- Kulakov, Vladislav. *Lianozovo. Poezie periferie a konkrétní poezie. Poezie je to, co se nezapomíná. Rozhovor se Vsevolodem Někrasovem*. Per. Karel Brávek. *Literární noviny*, 41, 2003, s. 15.
- Levý, Jiří. *Umění překladau*. Praha, Panorama, 1983, s. 42–81.
- Machoninová, Alena. „Ekologie poezie Vsevoloda Někrasova: ticho, které je vidět”. *Svět literatury*, 43, 2011, s. 140–165.
- Machoninová, Alena. „Mlčení minimalistických básníků”. *Svět literatury*, 34, 2006, s. 175–194.
- Machoninová, Alena, Jan Machonin. *Zloději všedních okamžiků*. Praha, Arbor Vitae, 2015.
- Mládek, Ivan. *Zkratky. Poslední leč*. 1981. Web. 26.05.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=CMpzQeFKrYc>.
- Mokienko, Valerij. „Russkaja brannaja leksika: cenzurnoe i necenzurnoe”. *Rusistika-Berlin*, 1/2, 1994, s. 50–73. Web. 12.05.2021. <http://www.philology.ru/linguistics2/mokiyenko-94.htm>.
- Nekrasov, Vsevolod. *I live, I see. Selected poems*. Per. Ainsley Morse, Bela Shayevech. New York City, Ugly Duckling Press, 2013.
- Nekrassow, Wsewolod. *Ich lebe ich sehe. Gedichte / Ausgewählt, aus dem Russischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von G. Hirt und S. Wonders. Vorwort von E. Gomringer*. Münster, Helmut Lang Verlag, 2017.
- „Stichi Vsevoloda Nekrasova v perevodach”. *Polilog, teorija i praktika sovremennoj literatury, elektromyj žurnal*, 3, 2010, s. 138–159. Web. 07.02.2022. http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_3_2010.pdf.

MARIA MOCARZ-KLEINDIENST

О интерсемиотической передаче комического в аудиодескрипции к советским кинокомедиям

On the intersemiotic transposition of comedic devices in audio description in Soviet film comedies

Abstract. Audio description (AD) is an additional soundtrack in a film containing concise, verbal information about what is happening on the screen. The language of the AD should be appropriate to the genre of the film lexically and stylistically. This means that the language of AD in film comedies should contain some verbal ‘signals’ of the comic as an aesthetic category. The author of the presented research has attempted to analyse lexical and stylistic means of conveying situational comic and character comic as the two main types of comic, apart from the verbal one expressed directly in the characters’ speech. The material for the research included the following Soviet film comedies: *We are from jazz* (directed by K. Shakhnazarov, 1983), *Autumn marathon* (directed by G. Daneliya, 1979), and *The twelve chairs* (directed by L. Gaidai, 1971). The analysis proved that the verbal track of the AD reflects the most important peripeteia of the characters, and together with them the features of the characters (appearance, character traits), the manner of their behaviour. The set of linguistic and stylistic means is determined by the type of the comedy.

Keywords: audio description, Soviet film comedies, intersemiotic transposition, comedy of situation, comic character

Maria Mocarz-Kleindienst, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin – Polska, maria.mocarz-kleindienst@kul.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2205-5470>

1. Аудиодескрипция – вводные замечания

Аудиодескрипция (далее – АД), или тифлокомментарий¹ – это дополнительная звуковая дорожка в кинофильме, содержащая сжатую, вербальную информацию о происходящем на экране. Как социальная услуга для лиц с инвалидностью по зрению, незрячих и слабовидящих АД приобретает

¹ Термин *тифлокомментарий* был введен Сергеем Николаевичем Ваньшиным – автором первого в России инструктивно-методического пособия *Тифлокомментирование, или Словесное описание для слепых*.

ет все большую популярность. Не только в кинофильмах, все чаще можно ее встретить в галереях, музеях, даже на спортплощадках, где вербальными средствами передается то, что актуально доступно любителям искусства, что происходит во время матча или соревнований. Социальная значимость АД продиктована возрастающим в мире, в том числе в России, количеством лиц с инвалидностью по зрению. По данным Международного агентства по профилактике слепоты, во всем мире от нарушений зрения страдают около 285 миллионов человек. В России, по данным российских врачей-офтальмологов, количество учтенных слепых и слабовидящих составляет 218 тысяч человек. Ежегодно число лиц, впервые ставших инвалидами по зрению, составляет приблизительно 45 тысяч (*RIA Novosti*, электронный ресурс). Возрастающая социальная значимость АД находит подтверждение в законодательных актах РФ. Важнейшие из них это Федеральный закон *О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации* и Приложение к приказу Министерства культуры РФ *Требования к субтитрованию и тифлокомментированию полнометражных национальных фильмов, создаваемых в художественной или анимационной форме* от 2017 года. В соответствии с ними, создатели и прокатчики российских художественных и анимационных фильмов российского производства, получающих финансовую поддержку от государства, обязаны обеспечивать условия доступности для инвалидов и проводить показы полнометражных национальных фильмов с тифлокомментариями (т. е. АД). На практике это должно быть организовано следующим образом: в пакет файлов для цифрового показа должно быть включено дополнительное звуковое сопровождение для слепых (слабовидящих), которое в кинозале воспроизводится через наушники, включенные в приемник беспроводной системы передачи звука или в смартфон, в котором установлено специальное приложение и скачан файл с АД. На общественный спрос на АД откликнулся, в частности, киноконцерт Мосфильм, разместив на своем официальном канале YouTube ряд фильмов с АД, снятых на этой киностудии. Среди них нашлись культовые советские мелодрамы, военные фильмы и кинокомедии.

2. О киножанре *комедия* и категории комического в ракурсе АД

По результатам опроса, проведенного ВЦИОМ в 2019 году, кинокомедии принадлежат к самым любимым киножанрам россиян. Комедийные ленты предпочитает смотреть 77 процентов респондентов (*Nazvany ljubimye kinožanry rossiân*, электронный ресурс). На зрительские вкусы влияние оказывают функциональные характеристики данного киножанра. Комедия как

один из основных классических киножанров выделяется на основании эмоционального воздействия на зрителя. Ее основная цель: рассмешить зрителя, обеспечить хорошее настроение, вызвать на его лице улыбку. Реализация таких целей осуществляется при помощи иконографических, вербальных и визуальных средств (в условиях звукового кино) как носителей эстетической и культурной категории комического² (Mocarz-Kleindienst 210), применяемых постановочным коллективом согласно его идейным и художественным замыслам, иногда подчиненным политическим рекомендациям и цензурным ограничениям (например, в советское время). Как замечает Марцин Цибульский, советские комедии это зеркало, в которое смотрятся россияне, чтобы узнать о состоянии человека в обществе, его отношениях с другими людьми (Cybulski 66). Реакцией на комическое является смех как явление психофизиологическое (Remizov, Movčan 95), он рассчитан на коллектив: социальную группу, нацию с похожими эстетическими вкусами, чувством юмора и похожей коллективной восприимчивостью к тому, что считается комическим. Смех углубляет процесс самоидентификации, сплочения членов социальной группы, подчеркивает ее этническую, профессиональную, демографическую специфику (Sučev 14). Эмоциональная реакция в виде коллективного смеха на увиденное и услышанное в фильме в условиях его просмотра в кинозале – первый и непосредственный маркер успешности комедии как киножанра. Зрители приходят в зал, а телезрители включают телевизор, уже настроенные на получение смеховой информации в виде текста или актерской игры и на реакцию смехом на то, что происходит на экране (Igošina 125). Вторичные сигналы успешности – это, например, цитаты из комедийных фильмов, которые, став частью культурного кода, используются на правах крылатых фраз в межличностной коммуникации. В условиях просмотра фильма в кинозале важно обеспечить оптимальную передачу комического всей аудитории, присутствующей в кинозале, в том числе лицам с проблемами зрения. Такую возможность предоставляет АД. Благодаря ей слуховому восприятию становится доступным то, что передает изображение. Обеспечение фильма звуковой дорожкой с АД дает возможность лицам с проблемами зрения воспринимать содержание фильма на полных правах, развивать коммуникативность совместно со зрячими зрителями, синхронно

² Рядом с понятием *комического*, *комизма* существует понятие *смешное*. В некоторых работах между ними ставится знак равенства. В настоящем исследовании я предпочитаю понятие *комическое* (*комизм*), считая, вслед за польским исследователем Ежи Зиомеком, что комическое (*комизм*) – эстетическая, социально значимая категория, отражающая противоречия реальности, в то время как смешное свойственно естественной реакции человека на происходящее в повседневной жизни, такая реакция часто лишена признаков коллективизма (Ziomek 34–36).

реагировать смехом на комическое, происходящее на экране. Если же, допустим, они смотрят культовую кинокомедию в Интернете в домашних условиях, то АД помогает им лучше воспринимать содержание фильма как часть культурного кода, со всеми намеками, крылатыми фразами.

3. Характеристика иллюстративного материала и исследовательского метода

Согласно исследованиям, советское кино становится основой социокультурной коммуникации зрителей. Мария Правдина высказывает мнение о двойственном положении советского кино в современном культурном пространстве:

С одной стороны, советский фильм привлекает интерес, поскольку, будучи объектом прошлого, отличается экзотичностью и непохожестью на современное кино. С другой стороны, в старых, на первый взгляд, фильмах зрители обнаруживают актуальные для себя, не устаревающие в настоящем сюжеты. Привлекательная инаковость советского кино сочетается, таким образом, с процессом его опривычивания (Pravdina 124).

Поэтому не удивляет факт, что киноконцерн Мосфильм принял решение пополнить зрительскую аудиторию, обеспечив большую доступность советских фильмов, в том числе кинокомедий, также лицам с инвалидностью по зрению³. В рамках проекта „ВОС-ФИЛЬМ”, организованного группой энтузиастов при координации отдела по работе с молодежью Всероссийского общества слепых, была подготовлена АД для более трех десятков художественных и мультипликационных фильмов (Obiuh, Korneev 32). Материалом для настоящего исследования послужили три фильма, относящиеся к классике советского комедийного киножанра: музыкальная комедия *Мы из джаза* (реж. Карен Шахназаров, 1983), эксцентрическая комедия *12 стульев* (реж. Леонид Гайдай, 1971) и печальная комедия *Осенний марафон* (реж. Георгий Данелия, 1979). Критерием отбора фильмов, кроме главного, т. е. присутствия в них дополнительной звуковой дорожки в виде АД, была жанровая разновидность кинокомедии. Как замечает Мария Ильинична Гитис, разновидность жанра комедии предопределяет строение и интенсивность применения комических приемов, а также способ их интеграции с киноповествованием. Комические приемы входят в ряд основных семантических элементов сюжета, например в эксцентрической комедии, или пред-

³ Стоит отметить, что во всех фильмах киноконцерна Мосфильм, доступных на сайте YouTube, кроме версии с АД, имеются и субтитры для глухих.

ставляют собой единичные акценты, предназначенные для кратковременного переключения внимания аудитории, например в лирической комедии (Gitis 102). Звеном, соединяющим все жанры кинокомедии, являются перипетии как неожиданные повороты, обстоятельства, осложняющие жизнь героев или заставляющие их действовать совсем по-другому. Слово *перипетия* со своей семантической предрасположенностью к динамичному развитию сюжета вызывает ассоциации с сопутствующим ему комизмом. В соответствии с существующими исследованиями (Chmiel, Mazur 283; Rai, Greening, Petré 29; Rемаel 3), язык АД должен соответствовать жанру фильма в лексическом и стилистическом планах. Это означает, что язык АД в кинокомедиях должен содержать некоторые вербальные „сигналы” комического как эстетической категории, в которых также аккумулируется опыт общественного сознания. Так, в настоящем исследовании будет предпринята попытка анализа лексических и стилистических средств передачи ситуативного комического (комизма положений) и комизма характеров как двух основных типов комического, помимо вербального, выраженного в диалогической речи героев и передаваемого прямо в киноверсию с АД.

В своих исследованиях я исхожу из предпосылки, что на качество и количество вербальных комических сигналов в АД влияние оказывают три фактора. Во-первых, это ограниченный свободный хронометраж, т. е. время между значимыми звуками в диалогической речи героев, необходимый для введения дополнительной звуковой дорожки, не совпадающей во времени с кинодиалогами. Во-вторых, это ограниченные возможности восприятия кинотекста зрителями – инвалидами по зрению, которые во время сеанса не могут быть перегруженными вербальной информацией, содержащейся в кинодиалогах и дополнительной аудиодорожке. В-третьих, это жанровая дифференциация кинокомедии. В связи с вышесказанным можно поставить следующие исследовательские вопросы: 1) Какие объекты, создающие семиотическое пространство перипетий как источника комического, подвергаются описанию в АД? 2) Можно ли заметить некоторые различия между жанром комедийного фильма и типом объекта, на который делается упор в процессе приготовления АД? 3) Какие вербальные средства используются для передачи комизма персонажей (характеров) и комизма положений? 4) Насколько они совпадают со средствами, используемыми в вербальном комизме героев? 5) Насколько лица с инвалидностью по зрению могут рассчитывать на параллельные сигналы комического, а затем синхронно по отношению к остальной части аудитории реагировать, например смехом, на то, что в данный момент происходит на экране? С целью поиска ответа на заданные вопросы в дальнейшем будет проведен анализ АД каждого из вышеперечисленных фильмов в отдельности. На основании анализа будут сделаны выводы.

4. Анализ материала

4.1. Музыкальная комедия *Мы из джаза*

В первом из выбранных фильмов – музыкальной комедии *Мы из джаза* наблюдаем перипетии джаз-банда, созданного в Одессе молодым комсомольцем Константином Ивановым, увлекшимся джазом, за что он лишается прав студента музыкального техникума. Кроме Кости, в состав группы входят двое бродячих музыкантов, найденных по объявлению: Степа Грушко, играющий на банджо и трубе, и Жора Рябов – специалист по игре на скрипке и ударных инструментах. Через некоторое время к группе присоединяется саксофонист Иван Иванович Бавурин. Группа музыкантов, благодаря своему незаурядному внешнему виду, веселому нраву, с самого начала фильма вызывает зрительские симпатии. Осью построения комического считаются авантюрные перипетии четырех музыкантов-энтузиастов, представленные режиссером с легкостью, в духе импровизации, похожей на природу самого джаза. В фильме центральное место занимает семиотическое пространство джазовой музыки: клубы, уличные концерты, исполнения песен при участии любителей, поклонников и приглашенных звезд. Помимо языкового юмора, в картине наблюдаются следующие визуальные источники комического, вместе с их словесными соответствиями в АД.

Таблица 1. Источники комического и средства его передачи в АД к фильму *Мы из джаза*

№	Источник комического в визуальном плане	Языковые и стилистические средства передачи комического в АД	Примеры из фильма
1.	Музыкальные атрибуты героев	Названия разнообразных инструментов, нетипичный контекст их употребления (10) ⁴	[05:22] <i>Усатый мужчина с банджо</i> . С ним мужчина со скрипкой и барабаном. Банджист поет. Идет со снятой кепкой. Барабан на спине музыканта. Тарелки приводятся в движение привязанной к ноге веревкой.
2.	Черты внешнего вида, мимика, вызывающие симпатию	Сравнения, неожиданная связь слов, выражения со словом <i>улыбка</i> (24)	[9:32] На лице у Степана выражение [...] <i>как у выслушивающего ребенка взрослого</i> . [23:30] <i>Улыбаясь как ребенок</i> , Жорик берет банкнот [...] Степа хлопает его по лбу пачкой купюр. [01:10] На лице <i>играет широкая улыбка</i> . [1:20:18] Герои обмениваются <i>теплыми улыбками</i> . Глядя на них, Колбасьев <i>улыбается</i> .

⁴ В скобках приводится общее число примеров, отмеченных в фильме.

3.	Веселый способ поведения каждого из членов джаз-банды, импровизация движений	Глаголы и глагольные сочетания со значением движения в танце (36)	[40:10] Синхронно <i>отбивают степ</i> . <i>Кривляясь, изображают развязную походку</i> . Вновь степенно <i>вышагивают</i> . [46:10] В номере <i>пляшут</i> цыгане. Иван скидывает пиджак на землю. Присоединяется к цыганам. <i>Проходит по кругу, сгибая и разгибая руки</i> . К танцу присоединяется Степан. <i>Хлопает по коленям, подпрыгивает</i> . Жорик <i>отплясывает, беспорядочно махая руками</i> .
4.	Противоположность признаков внешнего вида героев и способов поведения	Антонимы, нетипичный контекст употребления слов слова (16)	[11:50] Из подъехавшей брички выходит двое солидно одетых мужчин. <i>Один высокий и стройный</i> , на нем серый костюм. <i>Другой низкий и широкоплечий</i> одет в черный костюм. [22:26] Сзади подходит <i>атлетического сложения</i> мужчина, бьет <i>цуплого</i> бутылкой по голове. [49:40] Иван в кресле без подлокотников. Жорик <i>в пальто с каракулевым воротником около котла над огнем</i> . На голове <i>канотье</i> .
5.	Сопоставление признаков, способов поведения или элементов обстановки	Антитеза, антонимы (8)	[00:58] Он [Костя] <i>невысокий с улыбчивым лицом</i> , большими карими глазами, широким лбом. <i>Хмурого вида</i> <i>нарень</i> резко встает из-за стола. [07:10] <i>На лошади едет милиционер</i> в белой гимнастерке с красными петлицами. <i>Музыканты в бричке без лошади едят зеленый лук с черным хлебом</i> . [08:30] Степан <i>идет налегке, все инструменты несет</i> Жорик. [09:32] Жорик <i>глуповато улыбается</i> . [...] Степан <i>морщится, кивает</i> . [...] Жорик <i>застыл с открытым ртом</i> . Степан скептически на него смотрит.
6.	Причудливость в поведении героев	Неординарное сочетание слов, гипербола, инверсия слов (7)	[11:50] Жорик <i>бьет затылком по тарелке</i> , висящей за его головой, <i>извлекает звук из подвешенного медного чайника</i> . [17:20] Всеобщая драка. <i>Летят стулья и столы</i> . Кто-то <i>дерется по колено</i> в декоративном канале. <i>Несколько женщин дерутся наравне с мужчинами</i> . Один мужчина <i>сползает по стене</i> . [07:10] <i>Музыканты в бричке без лошади едят зеленый лук с черным хлебом</i> . [1:03:30] Жорик стоит за спиной Кости. <i>Жестами показывает мужчине „говори“</i> и указывает на Костю.
7.	Нетипичная манера поведения	Слова с семантикой манеры поведения (2)	[45:45] Степан держит чашку, <i>манерно</i> отводя мизинец.

4.2. Эксцентрическая комедия *12 стульев*

Главные герои фильма – авантюрист Остап Бендер и регистратор отдела загса в уездном городе N Ипполит Матвеевич Воробьянинов, ищущие бриллианты, спрятанные в свое время тещей Ипполита Матвеевича в одном из 12 стульев из гостиного гарнитура. Вместе с ними драгоценные бриллианты

пытается найти и отец Федор Востриков, узнав о них от тещи Воробьянинова во время исповеди. Фильм насыщен комическими приемами. Комедийный характер фильма достигается путем динамичности киноповествования. Сюжетные перипетии, а иногда и авантюры героев, например, во время усилий получить ордера на стулья от архивариуса Варфоломея Коробейникова или шахматного турнира, развиваются динамично. Быстро меняющиеся обстоятельства, неожиданные повороты в плане поисков стульев, соперничество в поисках драгоценной мебели в лице попа Федора заставляют героев действовать быстро. В звуковой дорожке АД были отмечены следующие языковые и стилистические средства передачи комического.

Таблица 2. Источники комического и средства его передачи в АД к фильму *12 стульев*

№	Источник комического в визуальном плане	Языковые и стилистические средства передачи комического в АД	Примеры из фильма
1.	Эксцентрическое поведение	Неожиданная связь слов, гипербола, парадокс (24)	[3:14] Остап начинает <i>измерять нарисованного на витрине поросенка</i> [...] Остап <i>мерит мостовую сантиметром</i> . [1:43:14] Остап <i>пытается поднять плакат и поймать тень</i> , чтобы <i>дорисовать ноги</i> . [1:45:14] Тогда Остап <i>кладет Воробьянинова прямо на полотно</i> и <i>обрисовывает его широко раскрытые ноги красным цветом</i> .
2.	Экстравагантность внешнего вида	Неожиданная связь слов, парадокс (14)	[14:13] <i>Пышные усы, часть волос и левая бровь</i> Ипполита Матвеевича <i>зеленого цвета</i> . [...] <i>Волосы оказываются фиолетового цвета, усы рыжие. Синее пятно</i> растекается по лицу [...] <i>На голове и усах барина вся палитра красок</i> . [1:46:14] В президиуме два человека, у одного на глазу <i>черная повязка</i> .
3.	Неожиданность результата протекающего действия или неожиданная реакция лиц на увиденный результат	Сопоставление глаголов, перечисление слов и выражений логически противоречивых, гипербола (30)	[43:39] [Ипполит Матвеевич] <i>Садится – оказывается под столом</i> . [43:39] Ипполит Матвеевич <i>подпрыгивает на сидении, ощупывает руками, под ним оказывается деревянная табуретка</i> . [27:40] Остап достает <i>черный портмоне</i> . Заглядывает в него. <i>В кошельке – дыра</i> . [4:48] [Дворник] <i>Чуть не падает с лестницы</i> , увидев входящего Остапа.
4.	Сопоставление элементов ситуации	Антонимы, парадоксы (5)	[46:45] Воробьянинов <i>в потертых брюках и грязных сапогах</i> ведет Лизу <i>в сверкающий зеркалом позолоты ресторан</i> . Все взгляды публики устремлены на них.
5.	Утрированные жесты и мимика	Устойчивые выражения, повторы (18)	[15:43] Проснувшийся Тихон, <i>с открытым лицом</i> <i>смотрит</i> на барина и <i>убегает</i> . [1:44:38] У оркестрантов <i>открываются рты</i> от изумления. Старик в толпе <i>снимает шапку</i> .

6.	Динамическая смена событий	Накопление глаголов действия, перечисление глаголов, придающих ритм фразам, антитеза (28)	[43:39] Воробьянинов <i>находит</i> желанный стул под невестой. Грицацуева <i>впивается</i> Остапу в губы. Воробьянинов <i>хватает</i> стул. Остап, <i>увидев</i> это, <i>подсовывает</i> под жену свой стул и <i>вырывает</i> другой из рук компаньона.
7.	Повтор действия с меняющимися деталями при сохранении тех же субъектов	Повторы глаголов, перечисленные выражений с введенными новыми компонентами (8)	[15:43] <i>Проснувшийся</i> Тихон, с открытым лицом смотрит на барина и <i>убегает</i> . [16:01] <i>Открыв один глаз</i> , Тихон медленно <i>убирает фуражку</i> с лица. Увидев хозяина, с <i>ужасом закрывает снова</i> и <i>убегает</i> . [41:40] Виктор Михайлович <i>дает купюру</i> . Остап, <i>убрав</i> ее, <i>троекратно его целует</i> . Тот <i>достаёт</i> еще <i>купюру</i> . Целование <i>повторяется</i> . Тогда он <i>достаёт купюру</i> из штанов. Остап <i>снова его целует</i> .
8.	Повтор действия со сменой его субъекта и/или результата действия	Параллелизм, повторение выражений со значением действия, с изменением названия субъекта (4)	[48:51] <i>Остап входит в комнату</i> , разделенную перегородкой на две части, <i>уклоняется от швабры</i> , падающей при закрытии двери. <i>Ставит ее на место</i> . <i>Входит Киса с саквояжем</i> . Швабра опускается прямо на его голову. <i>Он ставит ее на место и снова закрывает дверь</i> . Швабра опять бьет его по голове.
9.	Необычное стечение обстоятельств	Гипербола (2)	[01:00:45] Лиза <i>дает ему</i> [Воробьянину] <i>пощечину</i> , от которой <i>гаснут свечи в канделябре</i> .

4.3. Печальная комедия *Осенний марафон*

Комические детерминанты последнего фильма сосредоточены вокруг центральной фигуры – переводчика Андрея Бузыкина. Он, по словам Константина Рудницкого, загнанный человек, никуда не поспекает, везде опаздывает. Ведя двойную жизнь, он обречен с начала до конца метаться между двумя женщинами: женой Ниной и любовницей Аллой (Rudnickij 2000). Символом его торопливого образа жизни являются наручные часы, в которых регулярно звонит будильник, напоминающий о том, что скоро он должен переместиться в другое место. Фильм, получивший подзаголовок «Печальная комедия», изобилует изображением героя, который не в состоянии сказать „нет”, недоволен своей жизнью, устал от постоянной спешки и обмана, не способен решить, с которой женщиной он желает дальше жить. Торопливость главного героя воспринимается как комическое благодаря накопленным на протяжении всего фильма фразам, информирующим о необходимости куда-то уходить в другое место. Комизм действующего лица усиливает нерешительность Бузыкина. В звуковой дорожке АД к фильму были отмечены следующие языковые и стилистические средства передачи комического:

Таблица 3. Источники комического и средства его передачи в АД к фильму
Осенний марафон

№	Источник комического в визуальном плане	Языковые и стилистические средства передачи комического в АД	Примеры из фильма
1.	Торопливый образ жизни героя	Повторяющиеся глаголы движения (<i>бежать</i> и его синонимы) и наречия со значением скорости перемещения (22)	[09:56] Из подошедшего автобуса <i>выбегает</i> Бузыкин и направляется к зданию Института. [11:14] Улица. Из подошедшего автобуса <i>спешино выходит</i> Андрей и <i>пускается бегом</i> . Он <i>пробегают</i> сквозь арку по темным дворам. <i>Бегом поднимается</i> по лестнице. <i>На ходу вытаскивает</i> ключи. [14:34] Улица. По тротуару вдоль канала <i>бежит</i> Андрей. [24:52] Улица. Раннее утро. Андрей, держа в одной руке портфель, в другой – подаренную куртку, <i>бежит</i> по мостовой. [01:12:42] Аэропорт. Из такси <i>торопливо выходит</i> Бузыкин и <i>бегом бежит</i> в здание аэропорта, держа в руках миксер.
2.	Черты характера (нерешительность), способ поведения героя	Повторы слов, в том числе наречия <i>нехотя</i> (4)	[47:45] Звонок в дверь, Андрей <i>нехотя</i> идет открывать. [51:52] Андрей <i>нехотя</i> выпивает залпом. [58:11] Андрей [...] <i>нехотя</i> плетется за Харитоновым и Биллом.
3.	Личные реквизиты героя как регуляторы его образа жизни	Повторы слов (<i>будильник, наручные часы</i>) и выражений с указанием на время (8)	[3:31] Андрей сидит у себя дома в гостиной [...] <i>Трецит будильник</i> . [9:26] Расстроенный Бузыкин пытается дозвониться до Аллы. <i>Трецит будильник</i> . [14:18] <i>Трецит будильник</i> .
4.	Повторяемость реакций и способа поведения главного героя	Повторы слов и выражений, оксюмороны (4)	[3:41] Открывая дверь, он <i>фальшиво улыбается</i> . [47:45] Открывая дверь, он натягивает на лицо <i>фальшивую улыбку</i> . [23:20] Бузыкин <i>заходит в туалет, выжидает время</i> . [23:45] Андрей <i>заходит в ванную, открывает воду, выжидает некоторое время</i> .
5.	Противопоставление способов поведения героев	Антонимы, антитеза (4)	[48:07] Билл [...] <i>энергично бежит</i> по улице. Отставая от него, <i>вяло трусит</i> Бузыкин, переходя с бега на шаг.

5. Обсуждение результатов анализа и выводы

Проведенный анализ позволяет дать ответ на поставленные исследовательские вопросы. Во-первых, он показал, что во всех фильмах имеем похожие общие категории объектов, создающие семиотическое пространство

перипетий как источника комического и подвергающиеся интерсемиотической передаче в АД. Согласно выработанным стандартам приготовления АД, лица с инвалидностью по зрению знакомятся с характеристикой героев, т. е. внешним видом, манерой поведения, реквизитами, местом действия и т. д. То, что отличает проанализированные картины, это содержательная характеристика этих объектов, устремленная на передачу семантической доминанты каждого из фильмов. Поскольку анализу подверглись различные по содержанию кинокомедии, то семантическая наполненность АД в каждом из фильмов иная. В АД к фильму *Мы из джаза* делается упор на словесное представление объектов, семантически соотносимых с темой музыки: реквизитами, способом поведения и действиями, ориентированными на джаз. Судя по проведенному количественному анализу, в следующем фильме *12 стульев* доминируют лексические и стилистические показатели действий, сосредоточенных на поисках заглавных стульев. В *Осеннем марафоне* – это репрезентация объектов, семантически связанных с бегом, постоянным перемещением, не успеваемом, опозданием героя (30 случаев). Принцип сжатости информации, вызванный ограниченным хронометражем, предопределяет необходимость тщательного отбора средств. Решающим фактором является семантическая доминанта фильма. Требования к прозрачности, объективности и нейтральности АД не позволяют использовать широкий спектр лексических и стилистических средств, допустимых в языковом комизме. То, что объединяет АД ко всем проанализированным типам кинокомедии, это выразительное отсутствие в них особых лексических средств, характерных для выражения комического. Вслед за Хенри Бергсоном можно констатировать, что комизм в АД передается посредством языка, но не в самом языке (Bergson 140). Текст АД, созданный для комедийного фильма, принципиально отличается от диалогической речи героев такого фильма, содержащей целый спектр языковых средств передачи в ней комического: игра слов, стилистически окрашенные слова, сниженная лексика, метафоры, неологизмы и т. п. В АД комический эффект достигается, как правило, аналитическим образом. Для передачи комизма характеров и комизма положений используются тщательно подобранные стилистические приемы: повторы слов и выражений, сопоставления, скопления глаголов движения, наречий указывающих на способ поведения, антонимических пар качественных прилагательных. Реже встречаются гиперболы, сравнительные обороты и метафоры. Использование аналитических средств, лишенных эмоционально-оценочных средств выражения комического в АД ослабляет концентричность комического воздействия на зрителя и одновременно не навязывает незрячей аудитории субъективной оценки комического. Важно отметить, что в ряде случаев замечено наличие комизма положений и комизма героев как допол-

нительных к языковому. В связи с использованием аналитических средств выражения комического в АД следует ответить на последний вопрос, насколько комическое, передаваемое в визуальном плане, и комическое в АД передаются синхронно. Важно отметить, что везде там, где изображение входит к комплементарные отношения с диалогической речью героев, взаимно создавая или усиливая комический эффект, незрячей аудитории предоставляется возможность получить в параллельное время информацию, необходимую для полного восприятия комизма. В качестве примера можно привести фразу из *12 стульев*: Остап Бендер и Ипполит Матвеевичжимают друг другу руки в знак согласия сотрудничать в поисках стульев. Бендер требует определенной суммы от общей стоимости спрятанных бриллиантов. Оба соглашаются на 30 процентов. В момент пожатия рук Остап быстро произносит: „40 процентов”. Изумленный Ипполит Матвеевич не успевает возразить. Жест рукопожатия означает согласие. Такой жест насыщен юмором вместе с произносимой фразой.

В ходе анализа замечены отдельные случаи временного несоответствия изображения и текста АД. Пример – эпизод из фильма *12 стульев*, где в течение 0,5 минуты Остап, играя на гитаре, поет мадам Грицацуевой песню. Звучающая песня не разрешает ввести в синхронном порядке в дорожку АД фразу с информацией о том, что актуально представлено на экране. В последовательном порядке появляется короткое объяснение, что в то время как Остап играет и поет, Воробьянинов садится на стул и все время нащупывает его в поисках сокровища. Такого типа случаи следует признать объективными детерминантами некоторого расхождения в параллельном восприятии комического. Лица с инвалидностью по зрению не лишены полностью комических ощущений. Многие, наверное, улыбаются, слушая песню самого Остапа.

Библиография

- Bergson, Henri. *Śmiech. Esej o komizmie*. Przeł. Stanisław Cichowicz. Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Chmiel, Agnieszka, Iwona Mazur. *Audiodeskrypcja*. Poznań, Wydział Anglistyki UAM, 2014.
- Cybulski, Marcin. *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2013.
- Gitis, Mariâ. „Strukturnye osobennosti kinopovestvovaniâ kak faktor organizacii vyrazitel'nyh sredstv v žanre kinokomedii”. *Kul'turnaâ žizn' Ūga Rossii*, 3 (46), 2012, s. 100–103.
- Igošina, Ūliâ. „Smeh kak forma kommunikativnogo processa (na primere ūmoriścičeskikh programm)”. *Meždunarodnyj žurnal issledovanij kul'tury*, 2 (190), 2015, s. 119–128.
- Mocarz-Kleindienst, Maria. „Komizm współczesnych filmów rosyjskich na warsztacie tłumacza”. *Studia Rossica Posnaniensia*, 42, 2017, s. 209–217.

- Nazvany ljubimye kinožanry rossiân*. Web. 25.08.2021. <https://lenta.ru/news/2019/08/27/predpocht-niya>.
- Obiuh, Pavel, Mihail Korneev. *Posobie po tiflokommentirovaniû*. Moskva, FGBOU VO „Rossijskij gosudarstvennyj social'nyj universitet“, 2017.
- Pravdina, Mariâ. „Sovetskoe kino kak ob"ekt sovremennoj kul'turnoj recepcii izritel'skoj privâzanosti“. *Vestnik obščestvennogo mneniâ*, 2 (100), 2009, s. 114–126.
- Rai, Sonali, Joan Greening, Leen Petré. *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. 2010. Web 12.08.2021. http://audiodescription.co.uk/uploads/general/RNIB_AD_standards.pdf.
- Remael, Aline. *Audio description for recorded TV, cinema and DVD. An experimental stylesheet for teaching purposes*. 2005. Web 14.08.2021. <https://bibbase.org/network/publication/remael-audiodescriptionforrecordedtvcinemaandddvexperimentalstylesheetforteachingpurposes-2005>.
- Remizov, Vâčeslav, Artëm Movčan. „Priroda komičeskogo i formy ego reprezentacii v sovremennom rossijskom televidenii“. *Vestnik MGUKI*, 3 (71), 2016, s. 93–98.
- RIA Novosti*. Web.23.08.2021. <https://ria.ru/20161013/1478940323.html>.
- Rudnickij, Konstantin. *Časticy bytiâ: „Osennij marafon“ Georgiâ Danelii*. Web. 20.08.2021. <https://kinoart.ru/reviews/chastitsy-bytiya-osenniy-marafon-georgiya-danelii>.
- Syčev, Andrej. *Smeh kak sociokul'turnyj fenomen*. Saransk, Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, 2004.
- Van'sin, Sergej, Olga Van'sina. *Tiflokommentirovanie, ili Slovesnoe opisanie dlâ slepyh: Instruktivno-metodičeskoe posobie*. Web. 23.08.2021. <http://web.archive.org/web/20170429184250/http://www.rehacomp.ru/services/indevelop/tiflocomment>.
- Ziomek, Jerzy. *Rzeczy komiczne*. Poznań, Poznańskie Studia Polonistyczne, 2000.

Фильмография

- Daneliâ, Georgij. *Osennij marafon*. Web. 10.06.2021. https://www.youtube.com/watch?v=x_vO-JE-3p7s&list=RDCMUCS6mPrNK6OMNreYg11U4b_w&index=23.
- Gajdaj, Leonid. *12 stul'ev*. Web. 01.07.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=8BUfEKUiPIc>.
- Šahnazarov, Karen. *My iz džaza*. Web. 10.06.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=AhdhEorqKRE>.

ŻANNA ŚLADKIEWICZ

Интерсемиотический и прагмасемантический анализ цикла мемов „Дворец для Путина”

Intersemiotic and pragmasemantic analysis of the “Palace for Putin” meme cycle

Abstract. The article is devoted to the analysis of the pragmatics and semiotics in the productive comic genre of digital communication – the political meme. The empirical material consists of actual internet heterogeneous texts, created after the publication of Alexei Navalny’s film “Palace for Putin”. The comic content is viewed as a way of defusing the public tension of the sanctioned protest, an instrument for interpreting and discussing current social reality, as well as a method of demonizing a political subject “them”. The research assumes multimodality of the media environment and its products. It considers verbal, iconic and metagraphic ways of realizing the pragmatic intentions of the participants in the communication process. The author examines the initial situation (proto situation) that caused a communicative reaction of the internet users in the form of memes, analyzes the essence of a political meme as a heterogeneous text. The article describes the structural organization of memes, the syntactic and semantic relations of the verbal and iconic parts, as well as the use of intertextuality to concisely and expressively transmit new meanings.

Keywords: political, internet meme, twitter, multimodal text, comic

Żanna Śladkiewicz, Uniwersytet Gdański, Gdańsk – Polska, zanna.sladkiewicz@ug.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7237-5328>

1. Специфика веб-пространства как новой коммуникативной среды. Особенности интернет-коммуникации

В период интенсивного развития цифровых технологий и новых медиа-платформ, способных породить сложные комплексы знаков, вектор гуманитарных интересов смещается в сторону медиальности (привязанности смысловыражения к определенному формату), особенностей коммуницирования в виртуальном медиапространстве и проблем семиотической гетерогенности. Новая исследовательская оптика, называемая *медиальным поворотом* (*medial turn*), связана с тем, что анализ языка как статичного (существую-

щего как данность) архива семиотических систем уступает место изучению медиальных и социальных практик (Černávskaá 2015: 8–9).

Новые технологии способствуют „сжатию” пространственно-временной дистанции и создают особые возможности естественной коммуникации, фактически не подлежащей контролю. Социальные сети позволяют спонтанно и без ограничений обмениваться информацией, что превращает их в мощный инструмент общественного полилога, участником которого может стать каждый активный пользователь цифровых гипермедиа. Трансформации в сфере использования языка в кибер-коммуникации получили название *вторичной оральности* (Ong), *телеписьменности* (см.: Loewe; Wilk), а сам участник веб-коммуникации воспринимается как *wreader* (Szpunar 256), т. е. одновременно адресат и адресант, читающий и пишущий.

Опосредованная цифровыми технологиями коммуникация от традиционного общения отличается рядом коренных преобразований, которые можно свести к следующим: отход от линейности и причинно-следственной упорядоченности, появление и функционирование гипертекста, фрагментарность и глобальная когерентность текста, эллиптичность и краткость сообщения, изобилие неологизмов и неосемантизмов, а также – что особенно существенно для нашего исследования – иконизация семиосферы, симбиоз словесных, иконических и звуковых кодов, усиление фатических и игровых функций высказывания, интерактивность (см. Żydek-Bednarczuk 2014: 338).

2. Комическое в веб-коммуникации

Исследователи отмечают значительное усиление комического модуса в интернет-коммуникации и развитие таких его форм, как ирония, стеб, трагестирование культурных и языковых кодов, ср.:

- „Широкая «развлекализация» медиадискурса выражается в его устремленности увлекать, удивлять и смешить. Желание увлечь приводит к активизации игры как формы общения [...]” (Duskaeva, Kornilova 67–68);
- „[...] в Интернете ирония приобретает потенциально тотальный характер” (Gajnullina, Safina 156);
- „[...] одной из важнейших характеристик коммуникативного поведения в эпоху постмодерна, наряду с виртуальностью, императивностью и др., признается карнавальность (игровое переворачивание ценностей)” (Karasik 242);
- „[...] на лидирующие позиции претендуют жанровые формы, в которых преобладает провокативность, насмешка, сарказм, цинизм” (Pančenko 117).

Усиление игрового модуса в интернет-коммуникации обусловлено спецификой самого онлайн-общения: экстерриториальностью, анонимностью пользователей, интерактивностью, пунктирным характером коммуникации, которая может приостанавливаться и возобновляться: форумы и интернет-комьюнити модеруются, администратор может удалить некоторые комментарии, поэтому новые участники не владеют всегда „полной картиной” полилога (Gajnullina, Safina 155). Андрей Сычев отмечает, что игра в различных ее проявлениях становится одной из превалирующих форм коммуникации в сети и формирует характерные качества самого общения, прежде всего обособленность виртуального общения от повседневности, свободу самовыражения, позитивную эмоциональность (Сучев 2012). Исследователи справедливо усматривают тождество виртуальной коммуникативной среды и бахтинской стихии карнавала (Bahtin 1990: 17): обе являются зоной фамильярного контакта, отменяющего иерархические отношения и нивелирующего статусные различия собеседников, формируют специфические социальные нормы, выходят за пределы официальных регламентаций и оформляются игровым образом (Šurina 2009: 167). В большинстве случаев достижение коммуникативных задач участника онлайн-общения реализуется в виде установки на достижение комического эффекта.

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” (Želtuhina 7). Комический эффект является следствием карнавального переворачивания принятых норм поведения (Bahtin 1986: 267), „отклонения от когнитивного и языкового стереотипа” (Panina 11). Наряду с попытками выстроить систему риторических средств создания комического эффекта, развивается идея, согласно которой в основе комического эффекта лежат не отдельные лингвистические единицы, а столкновение разных систем мышления (Teplâšina 55), взаимоналожение фреймов: „[...] общим элементом для всех видов юмора является неожиданная смена фреймов: сначала сцена описывается с одной точки зрения, а затем неожиданно (для этого часто достаточно одного единственного слова) предстает совершенно в ином ракурсе” (Minsky 293–294).

В философии и психологии комическое справедливо рассматривается как способ разрядки общественного напряжения (Frejd). Разрушающие социальные табу смех приносит обществу обновление и в отличие от активных форм протеста представляет собой „санкционированный” способ разрядки, сглаживания противоречий и получения сатисфакции (ср. Kant 352). В отношении функций комического в онлайн-общении на политические темы существенной представляется также теория превосходства, согласно кото-

рой высмеивающий субъект возвышается над объектом осмеяния, а также теория деградации, трактующая комическое как нравственную оценку косного, отжившего (подробнее: Morozova). Для общающихся в интернет-пространстве субъектов смех является инструментом интерпретации и обсуждения текущей общественной действительности (Nowak), а также эффективным приемом демонизации политического субъекта, окарикатуривания образа „чужого”. Можно заключить, что комическое в виртуальной среде выполняет „социоинженерную” функцию, оказывая влияние на общественное мнение: с одной стороны, оно может быть средством мирно выпустить „протестный пар” (теория разрядки), с другой же, утрируя вред осмеиваемого политического субъекта или исходящую от него угрозу, смех может усилить протестные настроения и модифицировать предпочтения электората.

В новых условиях коммуникации не только процветают такие традиционные смеховые жанры, как шутка, байка, анекдот (Śurina 2009), но и формируются оптимальные для цифровой среды способы передачи информации, новые форматы и жанры, одним из которых является интернет-мем, находящийся в фокусе данного исследования.

3. Мем как специфичная коммуникативная единица, ретранслятор комических смыслов

Несмотря на то, что результатом лингвистического осмысления сущности интернет-мема за последние десятилетия стали сотни работ, посвященных меметике, все еще не выработано единое определение мема. В ряде исследований интернет-мем трактуется узко как „комплексный феномен интернет-коммуникации, представляющий собой целостную, завершенную единицу, с текстом и картинкой в квадратной рамке” (Kanašina 2017: 85), в других же – весьма широко как общая идея, распространяемая в сети (Marak 134). Исследователи подчеркивают различные функционально-смысловые аспекты мема:

- 1) интернет-мем представляет собой единицу информации, циркулирующую в интернете (Börzsei; Śurina 2012: 162), лавинообразно в ней распространяющуюся (Ksenofontova 289);
- 2) интернет-мем понимается как новое средство коммуникации в компьютерно-опосредованной среде (Shifman 41; Migranova, Kromina);
- 3) интернет-мем рассматривается как особый речевой жанр, характеризующийся дискурсивной спецификой (Gorobcova, Kiselëva; Kępa-Figura);

- 4) интернет-мем трактуется как единица культуры (Brown 119), „хранилище культурных кодов сетевого сообщества” (Marčenko), „механизм передачи и хранения культурной информации” (Šurina 2014: 86), „гены культуры”, которые несут ценностный код (Bočarov, Demidov 93);
- 5) в интернет-меме акцентируется смеховой потенциал, комическое начало, функционально приближенное к интернет-шутке (Kamińska 61); ср.: „смешная и «прикольная» чепуха и ерунда, которые чем-то привлекают внимание, «лайкаются» и «репостятся»” (Golubeva, Semilet 197).

Александра Квят рассматривает интернет-мем в качестве „основной структурной единицы современного медиапространства” (Kvât), отличающейся лаконичностью и смысловоемкостью (что соответствует клиповому мышлению современной аудитории), мобильностью (способностью легко передаваться от потребителя к потребителю), валентностью (способностью вступать в связи с другими мемами). Такие свойства интернет-мема, как вирусность, серийность, реплицируемость, эмоциогенность, медийность, минимализм формы, интерсемиотичность, юмор, актуальность, мимикрия (Kanašina 2017, 2018) делают его оптимальным жанровым образованием для передачи комических смыслов в условиях сетевого общения. В эпоху тотальной „интернетизации” коммуникативного пространства мем, как его структурная единица, соответствует общим тенденциям: стремлению современного общества увеличить информативность путем редукции речевых средств, замены их ресурсами иконического характера, а также смеховой карнавальной стихии, раскрепощенности и игровому характеру сетевого общения (Sładkiewicz 2019b: 81–82). Для понимания интернет-мема необходимо наличие общих фоновых знаний у коммуникантов, способность последних увидеть все культурные знаки, заложенные в мем.

4. Кейс-стади. Анализ материала

4.1. Ситуативно-политический контекст. Протоситуация

Благодаря описанной выше конфигурации коммуникативных ресурсов стало возможным быстрое и масштабное распространение информации о медиасобытии, запустившем многоуровневые процессы рецепции, трансформации и респонсивной реакции интернет-пользователей.

Исключительный резонанс в публичном обсуждении вызвала публикация 19 января 2021 года двухчасового расследования оппозиционного блогера Алексея Навального *Дворец для Путина. История самой большой взятки* (*Dvorec dlâ Putina. Istoriâ samoj bol'šoj vzâtki*, электронный ресурс). Фильм

набрал более 30 миллионов просмотров за первые сутки, более 50 млн просмотров и 2,5 млн лайков – за вторые (*Rassledovanie Naval'nogo o „dvorce Putina” nabralo 50 mln prosmotrov*, электронный ресурс), а на конец августа число просмотров официального ролика составляло 118 млн человек. Согласно сообщению „МБХ медиа” со ссылкой на аналитическую компанию BloggerBase, расследование стало самым открываемым ресурсом не только среди русскоязычных видео, но и во всех сегментах YouTube, выйдя на первое место еще в девяти странах, помимо России. Таким образом, данный ролик стал не только наиболее просматриваемым в истории YouTube-канала Алексея Навального, но и самым популярным неразвлекательным видео на русском языке в YouTube за всю историю (*Rassledovanie Naval'nogo o „dvorce Putina” nabralo 50 mln prosmotrov*, электронный ресурс).

Двухчасовой фильм рассказывает о самом охраняемом объекте России – роскошном дворце на черноморском побережье в районе Геленджика, который, по утверждению создателей, принадлежит президенту Владимиру Путину и финансируется госкорпорациями и состоятельными людьми из его окружения¹. Размер владения сравним с 39 княжествами Монако и составляет 17691 кв. м. Усадьба построена так, что к ней нельзя подобраться никакими путями (ролик снимали с дрона), а на ее территории находится вертолетная площадка, ледовый дворец высотой с пятиэтажный дом, церковь, оранжерея площадью 2500 кв. м., 80-метровый мост, чайный домик, казино, амфитеатр, дегустационная комната, аквадискотека, общежитие для персонала и др.

Публикация фильма Навального стала триггером для запуска ответной реакции веб-пользователей. В тот же день в соцсетях появились посты, отражающие рефлексии интернастов по поводу данного медиасобытия, а последующие комментарии пресс-секретаря Путина и самого президента стали лишь дополнительным импульсом для масштабного сетевого креатива на тему „Дворца Путина”, превратившегося в гиперпопулярный мем. Остроумное, ироничное, насмешливое комментирование проекта и убранства дворца, вкусов президента, а также самого ролика стало своего рода забавой, активизировавшей пользователей различных социальных сетей, из которых наиболее значимым в данном случае представляется Твиттер.

Появившийся в 2006 году в США Твиттер (от англ. *tweet* – ‘щебетать, чирикать, болтать’), организованный по принципу микроблогов, позволяет

¹ Спустя три дня после выхода ролика пресс-секретарь Путина Дмитрий Песков заявил, что в Кремле считают фильм Навального „голословными утверждениями, чушью и компиляцией”, „враньем” и „лохотроном” (*Peskov nazval „psevдорасследovaniem” material FBK o „dvorce Putina”*, электронный ресурс).

отправлять текстовые заметки размером до 280 символов с помощью веб-интерфейса, SMS, службы мгновенных сообщений. В них может содержаться любая информация, а также прикрепленные ссылки на страницы, изображения, видео. В силу его лаконичности в Твиттере информация распространяется быстрее, чем на любом сайте или в соцсети, ср.: скорость распространения информации в Твиттере составляет приблизительно 5 мин., на радио – 30 мин., по ТВ – 2 часа (Twitter, электронный ресурс). Ограничения объема поста заставляют „твиттерян” искать выразительные ресурсы передачи смысла, образные и лаконичные способы комментирования исходной ситуации, а также сообщений других пользователей. Таким образом, развертывание комического действия в сети мыслится как трехступенчатый процесс (см. Duskaeva 2021): 1) ситуативно-политический контекст (протоситуация), 2) тексты комического реагирования (мемы, карикатуры, анекдоты и др.), 3) оценочные по отношению к респонсивным текстам комментарии пользователей, которые мы, в силу ограничений объема статьи, рассматривать не будем.

4.2. Коммуникативно-прагматический аспект. Мем как гетерогенный текст

Высмеивание ситуации, а также отдельных элементов дискурсивного поля президентского дворца выступает своеобразным способом концентрированного представления оценок веб-сообществу, участвующему в обсуждении события (не являясь при этом качественным анализом ситуации). Одним из наиболее действенных и частотных средств осмеяния в Твиттере является мем.

Инструментально исследование основано на априорной интерсемиотичности медиасреды и ее продукции, анализе вербальных, иконических и метаграфических способов реализации прагматических интенций сокоммуникантов. В настоящее время стандартной реакцией на медиасобытия становятся текстовые комплексы знаков, характеризующиеся семиотической сложностью, т. е. сочетающие вербальный язык и изображение (а также голосовые характеристики, паузацию, музыкальное оформление и др.). В этом ракурсе наиболее значимым представляется подход, сформулированный в 1990-х годах прошлого столетия в трудах социальных семиотиков Гюнтера Кресса, Роберта Ходжа и Тео ван Левена (Hogde, Kress; Kress 2001, 2010; Leeuwen). Данное направление исследований, сформировавшееся под влиянием работ Майкла Халлидея по системно-функциональной грамматике, достижений структурной семиотики и критической лингвистики,

получило название мультимодального анализа (*multimodal analysis*). Более широко идеи семиотической гетерогенности текста представлены в статье (Kiklewicz, Śladkiewicz).

Эмпирическим материалом исследования послужил корпус актуальных гетерогенных текстов объемом в 72 единицы, которые были извлечены с сайтов, в момент написания статьи находившихся в верхних строках ответов на запрос „Мемы «Дворец для Путина»” (yandex.ru, 01.07.2021; см. список источников). Целью исследования является интерсемиотический и прагмасемантический анализ собранных единиц, реализующих интенцию осмеяния.

С концептуальной точки зрения в рассматриваемом топике можно выделить несколько наиболее значимых смысловых „узлов”, „мишеней юмора”, слотов, вокруг которых в комическом ключе разворачивается рефлексия интернастов: владелец дворца (*Putin zaâvil, što ne imeet otnošenîa k «dvorcû» v Gelendžike*, электронный ресурс); аквадискотека; „склад грязи” (один из наиболее обсуждаемых объектов дворца, скорее всего, неверный перевод английского слова *mudroom*); вкусовые предпочтения президента; плесень во дворце и необходимость очередного ремонта. Композиционно мемы, вошедшие в собранный нами корпус, представляют собой разнородную группу гетерогенных текстов (от типичных демотиваторов до карикатур), однако структурно большинство из них двух- или трехчастно: 1) иконический элемент – узнаваемый кадр из ролика Навального или снимок тематически смежных объектов; 2) ироническая подпись под рисунком или текст, обрамляющий снимок сверху и снизу; 3) дополнительные графические ресурсы, например выделение цветом значимых элементов текста (рис. 2) или смайлики типа „колобок” (рис. 1), характерные для русских генераторов мемов и призванные усилить эмоциональное воздействие на адресата.

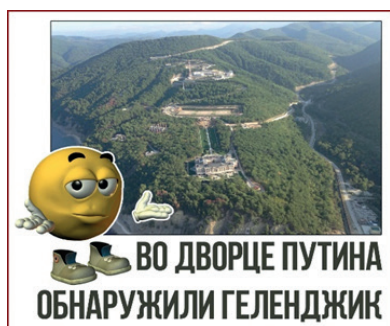


Рис. 1.



Рис. 2.

4.2.1. Синтаксический аспект

В аспекте анализа интерсемиотического взаимодействия кодов, участвующих в создании общего смысла комического сообщения, следует обратить внимание на рамочную структуру такого политического мема и тема-ре-матические отношения вербального и иконического элементов. Компоненты сообщения – тема и рема – соотносятся как известное, данное, исходное (Т) и новое, искомое (Р) (подробнее: Mathesius; Moskal'skaâ; Zolotova). Закон соотношения новой и известной информации действует на всех ступенях иерархии текста, в том числе реализуется в соотношении семиотических ресурсов мема как смыслового макрознака. В собранном корпусе можно отметить двоякий тип синтаксической корреляции кодов гетерогенного текста:

1. Словесный ряд задает тему сообщения – в данном случае это тема президентского дворца, а новую информацию задает фотография старого гаража-склада, которая сопоставляется со скромными официальными сведениями об имуществе президента и резко контрастирует с опубликованными в ролике Навального данными о стоимости дворца (рис. 3).
2. Визуальный компонент не нов, он определяет объект осмеяния (Александр Лукашенко), а вербальный ряд соотносит его с актуально обсуждаемым топиком дворца российского президента, причем соотношение происходит за счет внесения в словесный ряд названия одного из слотов данного фрейма: аквадискотеки (рис. 4).

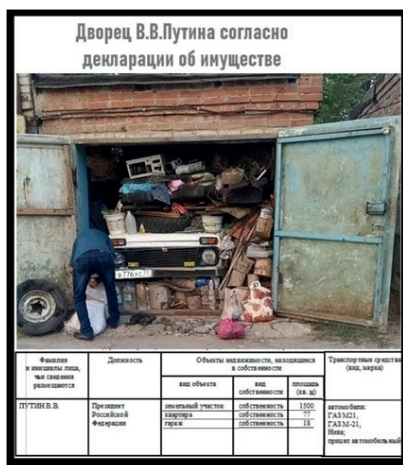
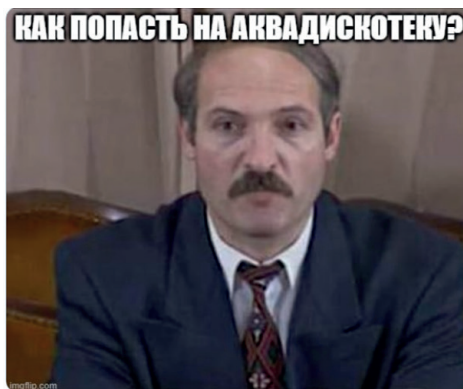


Рис. 3.



10:08 AM · 20 янв. 2021 г. · Twitter for Android

Рис. 4

Отметим при этом, что восприятие реализации темы, заданной в меме, зависит от наличия общего бэкграунда и умения адресата увидеть и понять все значимые элементы коммуниката. Так, на рис. 5 большую смысловую нагрузку несут вербальные негативно-оценочные элементы, как *путриоты* (блендинг лексем ‘патриот’ + ‘Путин’), *халупы*, *разбухшее ДСП* и *Михал Иванович* – конспиративный оним Путина, по признанию Сергея Колесникова (*Dvorec dlâ Putina*, электронный ресурс). Рисунок 6 отсылает к знанию широкого социально-политического контекста и мер по подавлению белорусского протестного движения года после президентских выборов 9 августа 2020 года; в вербальной же части сообщения актуализированы элементы, коррелирующие с идиолектом Лукашенко.



Рис. 5.

- Хачу аквадыскатэку как у Пуцына!
- Зачем тебе аквадискотека, как у Путина? У нас есть аквадискотека дома!

Аквадискотека дома:



8:16 AM · 20 янв. 2021 г.

①

Рис. 6.

4.2.2. Семантический аспект

Между вербальными и иконическими компонентами поликодового текста семантические, модально-оценочные ключи могут образовывать разные типы отношений – гармонировать и совпадать, отличаться градуальностью или же полностью противоречить друг другу (Śladkiewicz 2019a: 198–200). В корпусе мемов, появившихся в соцсетях как реакция на ролик о дворце Путина, можно обнаружить следующие типы семантической корреляции между гетерогенными составляющими текста (Tomaszkiewicz 59–62; Wójcicka 89–95):

1. **Эквивалентность** (субституцию) – оба компонента передают то же значение, каждый из компонентов усиливает смысловую нагрузку другого. В нашем корпусе это редкий случай. На рис. 7 редувантны

по отношению друг к другу вербальные элементы подписи к мему и „транспаранта”, инкорпорированного в иконическую часть;

2. **Комплементарность**, взаимодополнение – часть смыслов выражена вербально, а часть передана видеорядом, коды взаимно уточняют общий смысл сообщения (рис. 8). В меме-карикатуре Сергея Елкина визуальный ряд, представляющий фигуры Владимира Путина и итальянского архитектора Ланфранко Чирилло (по утверждению авторов ролика, спроектировавшего мегаломанский дворец президента), дополнены вербальным компонентом, который карикатурно передает звучание итальянской речи и усиливает комический модус всего текста;
3. **Интерпретацию** – один код трактует, как следует понимать второй, дает ключ к его прочтению и восприятию. Это наиболее частотный случай семантических отношений семиотических кодов в данном корпусе. Так, иконическая составляющая (фотожаба) рис. 9 без текстового элемента выглядит нейтрально и представляет кадр обсуждения важного вопроса ведущими политиками, в центре которых сидит Путин. Вербальный элемент „проясняет”, на какую тему беседуют политики, а разговорные единицы, использованные в диалоге (*прям, а то!*), способствуют снижению образа политического субъекта и его осмеянию. Интерпретационную рамку рис. 10, изображающего одно из помещений дворца – спальню, задает распознаваемый логотип популярной телепередачи „Давай поженимся!” и подпись „комната жениха”. Языковая игра с фраземами, с клише является одним из способов представления в ироническом ключе вида президентского дворца. Так, надпись „Дворец эпохи Возрождения” контрастна по отношению к исходному тексту (эпоха Возрождения), что имплицитно соответствует коннотации в текст мема;
4. **Параллелизм** – оба кода могут существовать и быть восприняты самостоятельно; связанные общей темой в едином месседже, они создают когерентный текст. Так, верхняя часть сопоставительного мема (рис. 11) представляет собой наиболее реплицируемый в этом цикле мемов вид президентского дворца с дрона, указан и метраж владения. Нижняя, вербальная, часть вводит в мем вторую мишень осмеяния: „Лукашенко распорядился вырубить 35394 м² Беловежской пуши для строительства скромной резиденции-отеля семейного отдыха”. Ироническое прочтение текста усилено за счет использования советского лозунга „Догнать и перегнать!”, оценочного компонента *скромная*, а также числового маркера, который вдвое превышает показатели российского дворца;

5. **Противоречие** (противопоставление) – гетерогенные элементы сообщения семантически контрастируют друг с другом. Такая организация мема наиболее характерна для передачи иронических смыслов. На рис. 12 узнаваемый вид сверху резиденции Путина помещен между двумя вербальными рядами. Верхний представляет собой заголовок новостной статьи о дефиците бюджета в 58 российских регионах, а нижний носит оценочный характер и соотносится с фотокадром и верхним словесным блоком: „Скромная дача великого стратега и борца с коррупцией, где с бюджетом все прекрасно”. В тексте реализуется характерный иронический прием „осуждение через похвалу”, когда глубинный оценочный слой прямо противоположен поверхностному, выраженному дословно (ср. комментарий в Твиттере: „Глядя на яхту Усманова за 600 миллионов долларов, я никогда не мог понять – ну зачем это одному человеку? После интерьеров дворца Путина никаких вопросов к Усманову, этому скромнейшему человеку, у меня больше нет”).

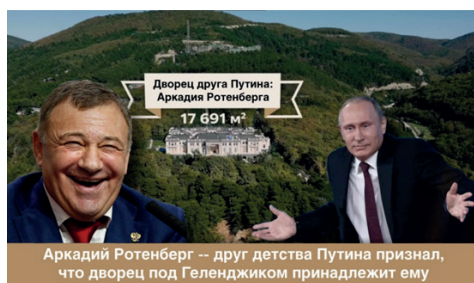


Рис. 7.



Рис. 8.

- Что, прям казино и кальянная есть?
- А то!



Рис. 9.



Рис. 10.



Рис. 11.



Рис. 12.

4.2.3. Интертекстуальный аспект

В силу критерия лаконичности в сетевой коммуникации экспрессия и смысловая многослойность достигаются путем включения в состав мема прецедентных единиц (имен, высказываний, текстов и т. п.), т. е. укорененных и общеизвестных в определенной социокультурной практике, узнаваемых ее участниками. Прецедентные тексты выступают носителем общезначимых смыслов, позволяя передать их кратко, точно и выразительно. Понятие прецедентности, введенное в научный обиход Юрием Карауловым (Karaulov 216), коррелирует с представлениями об интертекстуальности в широком ее понимании (инкорпорировании одного текста в другой). Прецедентные тексты создают „презумпцию интертекстуальности”, которая входит в предречевую готовность человека (Černâvskaâ 2021: 103). Интертекстуальные отсылки могут быть: а) имитацией чужого произведения (неточное сходство текстов, не искажающее узнаваемость претекста), б) точным воспроизведением исходного текста (паремии, цитаты и др.), в) отсылкой к чужому тексту (разного рода аллюзии, реминисценции) (Kanašina 2019: 136).

Так, строительство президентского дворца осмысляется в категориях безысходности и абсурдности, невозможности понимания системы, на которых основан роман Франца Кафки *Замок* (1926). Графическим шаблоном для создания мема 13 послужил проект обложки романа издательства АСТ 2014 года, в котором изображение замка было заменено видом дворца президента. Ироническое звучание мема может быть усилено посредством отсылки к культовым комедийным персонажам, как в случае рис. 14, на котором носитель русской лингвокультуры без труда распознает Рубика, героя

советского художественного фильма *Мимино* (1977), и воспримет с улыбкой типичные для армянина ошибки в русской речи, отраженные в вербальной части. Словесный ряд содержит намек на сходство методов правления российского лидера и расстрелянного румынского президента, аллюзию возможного тождественного исхода их карьеры. К текстовым реминисценциям можно отнести и трансформированные отрывки песен из культовых кинофильмов: „Весь покрытый плесенью / Абсолютно весь / Замок невезения / На Черном море есть” (исходный текст – песня *Остров невезения*, которую исполнил Андрей Миронов в фильме *Бриллиантовая рука*). Компонент претекста „в океане есть” заменен названием другого локуса; кроме того, к дискурсу „президентского дворца” отсылает и элемент „весь покрытый плесенью”, информация о которой появилась в рассматриваемом ролике.



Рис. 13.



Рис. 14.

Помимо советско-российской классики, в данном корпусе мемов можно обнаружить многочисленные отсылки к таким всемирно известным произведениям, как американская комедия *Один дома* 1990 г. (интернет-пользователи усмотрели внешнее сходство Путина и Кевина, главного героя фильма), экранизация повести Джона Толкина *Хоббит* (значительная часть дворца Путина, согласно ролику, скрыта под землей, что вызвало ассоциации с жилищами хоббитов), мультфильм *Красавица и чудовище* (1991), главная героиня которого попала в волшебный замок с говорящей „винтажной” мебелью – заколдованными людьми (в качестве иллюстраций для сопоставления в мемах появляются анимационные кадры и снимки мебели из дворца под Геленджиком; мишенью осмеяния являются вкусовые предпочтения президента).

При восприятии политического мема на первый план выходит интер-визуальная компетентность адресата, в т. ч. знание предыдущих версий мемов, например, гиперпопулярного в 2020 году мема о Наташе и котях (Konstantinova) в рис. 15. Модификации здесь подверглась вербальная составляющая, которая в меме указывает на друга Путина, российского миллиардера Аркадия Ротенберга, объявившего себя бенефициаром дворца под Геленджиком. Генерируя новый смысл, интернавты используют определенную палитру кодов, „упаковывая” новый смысл в узнаваемую рамку, как и в случае мемов паблика *Страдающее средневековье* (подробнее: Śladki-wicz 2022) – рис. 16.



Рис. 15.



Рис. 16.

Заключение

В статье нами были прослежены две ступени развертывания комического действия в сети: появление протоситуации, которой стала публикация документального ролика, и креация текстов комического реагирования – мемов, появившихся в ответ на данное медиасобытие. В ходе анализа эксперпированных поликодовых единиц на тему „Дворец для Путина” нами была описана их рамочная структура, тема-рематическое соотношение вербального и иконического компонентов, а также типы семантической корреляции между гетерогенными составляющими мемов. Среди пяти представленных вариантов соотношения элементов, образующих рассмотренные текстовые единицы, наиболее частотной является „интерпретация”, при которой вер-

бальный код дает ключ к такому прочтению мема, которое соответствует замыслу его автора. При этом смысловая многослойность и комический эффект зачастую создаются путем включения в состав мемов прецедентных единиц как словесного, так и иконического плана. Высокая интертекстуальная плотность мема позволяет актуализировать дополнительные смысловые слоты и социокультурные коннотации.

Смеховая сущность политических мемов в функционально-прагматическом плане позволяет выполнить ряд важных коммуникативных задач в интернет-общении: транслировать определенную идею, в яркой и образной форме представить отношение к какому-либо событию, идентифицировать и интегрировать единомышленников, получить эмоциональное удовлетворение и разрядку посредством осмеяния „чужого”, виновника неблагоприятной ситуации в стране и др. (Zinov'eva 54–55).

Как показал анализ собранного материала, комический дискурс на тему политики в сегменте российских социальных сетей представлен прежде всего ироническим и саркастическим смехом. Его задачей является выражение эмоциональной реакции на исходное медиасобытие, инициирование дискуссии, речевое проявление обиды за поправное чувство социальной справедливости, являющейся абсолютной ценностью в русской культуре (Levontina, Šmelev 371–373). Интернет-пользователи, создавая политические мемы ресурсами разных семиотических систем, „выпускают” протестные эмоции, интегрируются в группе единомышленников, осмеивая действия политических субъектов, не вписывающиеся в картину желаемой политической действительности авторов текстов.

Библиография

- Bahtin, Mihail. „Formy vremeni i hronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike”. *Literaturno-kritičeskie stat'i*. Red. Sergej Bočarov, Vadim Kožinov. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1986, s. 234–407.
- Bahtin, Mihail. *Tvorčestvo Fransua Rabla i narodnaâ kul'tura srednevekov'â i Renessansa*. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1990.
- Bočarov, Andrej, Mihail Demidov. „Memy, mem-virusy: ihšušnost' i rasprostranenie v infosfere i medijnom prostranstve”. *Upravlenčeskoe konsul'tirovanie*, 9 (141), 2020, s. 92–100.
- Börzsei, Linda. „Makes a meme instead: A concise history of internet memes”. *New Media Studies Magazine*, 7, 2013, s. 152–189.
- Brown, Rob. *Public relations and the social web: How to use social media and Web 2.0 in communications*. New York, Kogan Publishers, 2009.
- Černâvskaâ, Valeriâ. „Medial'nost': opyt osmysleniâ formiruêšejšâ paradigmy v lingvistike”. *Medialingvistika*, 1 (6), 2015, s. 7–14.
- Černâvskaâ, Valeriâ. „Vizual'nost' v sociokul'turnoj proekcii”. *Praksema. Problemy vizual'noj semiotiki*, 2 (28), 2021, s. 96–109.

- Duskaeva, Lilia, ed. *The ethics of humour in online Slavic media communication*. Abingdon–New York, Routledge, 2021.
- Duskaeva, Liliã, Natal'ã Kornilova. „Fatika kak reãevaã forma realizacii razvlekatel'noj funkcii v mediatekste”. *Gumanitarnyj vektor*, 4, 2011, s. 67–71.
- Dvorec dlã Putina*. Web. 25.08.2021. <https://palace.navalny.com/>.
- Dvorec dlã Putina. Istoriã samoj bol'šoj vzãtki*. Web. 25.08.2021. <https://youtu.be/ipAnwilMncI>.
- Frejd, Zigmund. *Ostroumie i ego otnošenie k bessoznatel'nomu*. Per. Rudol'f Dodel'cev. Sankt-Peterburg, Azbuka-klassika, 2007.
- Gajnullina, Liliana, Ajnur Safina. *Trolling kak forma proãvleniã ironii v internet-prostranstve: filosofskij i kul'turno-antropologičeskij aspekt*. Web. 25.08.2021. <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/74484/1/iuro-2019-188-15.pdf>.
- Golubeva, Antonina, Tamara Semilet. „Mem kak fenomen kul'tury”. *Kul'tura i tekst*, 3 (30), 2017, s. 193–205.
- Gorobcova Irina, Natal'ã Kiselëva. „Reãevoj žanr internet-mema v sovremennom angloãzyãnom setevom prostranstve”. *Sovremennye trendy razvitiã sociogumanitarnogo znaniã*. Rostov-na-Donu, Naučnoe sotrudničestvo, 2014, s. 140–151.
- Hogde, Robert, Gunther Kress. *Social semiotics*. Cambridge, Polity, 1998.
- Kamińska, Magdalena. *Niečne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*. Poznań, Galeria Miejska Arsenał, 2011.
- Kanašina, Svetlana. „Čto takoe internet-mem?”. *Naučnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 28 (277), 2017, s. 84–90.
- Kanašina, Svetlana. „Intertekstual'nost' kak tekstovaã kategoriã v internet-memah”. *Izvestiã Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*, 7 (140), 2019, s. 133–138.
- Kanašina, Svetlana. „Semantiãeskije osobennosti internet-mema kak polimodal'nogo diskursa”. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvistiãeskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 16 (811), 2018, s. 74–80.
- Kant, Immanuel. *Sobranie soãinenij v 6 t. T. 5*. Moskva, Mysl', 1966.
- Karasik, Vladimir. *ãzykovaã spirãl': cennosti, znaki, motivy*. Volgograd, Paradigma, 2015.
- Karauov, Ūrij. *Russkij äzyk i äzykovaã liãnost'*. Moskva, Nauka, 1987.
- Keãa-Figura, Danuta. „(Internet)-mem kak novyj mediažanr. Postanovka voprosa”. *Medialingvistika*, 6 (1), 2019, s. 103–121.
- Kiklewicz, Aleksander, Źanna Œladkiewicz. „Mul'timodal'nost' – mul'timedijnost' – mul'tikanal'nost' i dr. Alternativnye formy peredaãi informacii kak problema lingvistiãeskoj teorii i terminologii”. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Œęzykoznawczego*, LXXVII, 2021, s. 153–173.
- Kita, Małgorzata. „Œęzykoznawcy wobec badań języka w Internecie”. *Artes Humanae*, 1, 2016, s. 111–124.
- Konstantinova, Diana. «Nataš, vstavaj, my vsëuronili»: otkuda vzãlis' memy pro Natašu i kotov, kotorye teper' bukval'no vezde. Web. 25.08.2021. <https://twizz.ru/natash-vstavaj-my-vsuyoronili-otkuda-311229/>.
- Kress, Gunther, Theo van Leeuwen. *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London, Arnold, 2001.
- Kress, Gunther. *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London–New York, Routledge, 2010.
- Ksenofontova, Irina. „Specifika kommunikacii v usloviãh anonimnosti: memetika, imidžbordy, trolling”. *Internet i Fol'klor*. Red. Anatolij Kargin. Moskva, Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klora, 2009, s. 285–294.

- Kvát, Aleksandra. „Mediamem kak instrument političeskogo PR: kognitivnyj podhod”. *Reklama i PR*, 1, 2013, Web. 25.08.2021. <http://www.mediascope.ru/node/1254>.
- Levontina, Irina, Aleksej Šmelev. „Za spravedlivost'ŭ pustoj”. *Ključevye idei russkoj ŕzykovej kartiny mira*. Red. Anna Zaliznák, Irina Levontina, Aleksej Šmelev. Moskva, Őzyki slavánskoj kul'tury, 2005, s. 363–377.
- Loewe, Iwona. „Logovizualizaciá – pis'mennaâ raznovidnost' slova v televizionnom diskurse”. *Medialingvistika*, 6 (1), 2019, s. 19–34.
- Marak, Katarzyna. „Mem internetowy: informacja i transformacja w sieci”. *Netlor: wiedza cyfrowych tubylców*. Red. Piotr Grochowski. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013, s. 133–165.
- Marčenko, Natal'â. „Internet-mem kak hraniliše kul'turnyh kodov setevogo soobšestva”. *Kazanskaâ nauka*, 1, 2013, s. 113–115.
- Mathesius, Vilém. „O tak zwanym aktualnym rozczłonkowaniu zdania”. Przeł. Maria Renata Mayenowa. *O spójności tekstu*. Red. Maria Renata Mayenowa. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971, s. 7–12.
- Migranova, Liliâ, Evgeniâ Kromina. „Internet-mem kak osoboe sredstvo kommunikacii”. *Voprosy sovremennoj filologii i problemy metodiki obučeniâ ŕzykam*. Red. Vera Artemova. Bránsk, Bránskaâ gosudarstvenna â inženerno-tehnologičeskaâ akademiâ, 2015, s. 239–243.
- Minsky, Marvin. *Frejmy dlâ predstavleniâ znaniy*. Per. Feliks Kulakov. Moskva, Ęnergiâ, 1979.
- Morozova, Anastasiâ. *Komičeskoe kak tvorčeskij modus v polikodovoj kommerčeskoj reklame*. Web. 25.08.2021. <https://vestnik.journ.msu.ru/books/2017/1/komicheskoe-kak-tvorcheskiy-modus-v-polikodovoy-kommercheskoj-reklame/>.
- Moskał'skaâ, Ol'ga. „Tekst kak lingvističeskoe ponâtie”. *Inostrannye ŕzyki v škole*, 3, 1978, s. 9–17.
- Nowak, Jakub. „Memy internetowe: teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej”. *Współczesne media. Język mediów*. Red. Iwona Hofman, Danuta Kępa-Figura. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, s. 227–238.
- Ong, Walter. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przeł. Józef Japola. Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 1992.
- Pančenko, Nadežda. „Őanrovoe svoeobrazie steba vinternet-kommunikacii”. *Őanry reči*, 2, 2016, s. 116–122.
- Panina, Margarita. *Komičeskoe i ŕzykovye sredstva ego vyraženiâ: Avtoreferat dis. kand. filol. nauk.*, Moskva, Moskovskij gosudarstvennyj lingvističeskij universitet, 1996.
- Peskov nazval „pseudorassledovaniem” material FBK o „dvorce Putina”. Web. 25.08.2021. <https://www.rbc.ru/politics/20/01/2021/6008021a9a794785ee696efd>.
- Putin zaâvil, čto ne imeet otnošeníâ k «dvorcu» v Gelendžike. Web. 25.08.2021. <https://ria.ru/20210125/dvorets-1594535204.html>.
- Rassledovanie Naval'nogo o „dvorce Putina” nabralo 50 mln prosmotrov. Web. 25.08.2021. <https://www.bbc.com/russian/news-55746329>, 22.08.2021.
- Shifman, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge–London, Massachusetts Institute of Technology Press, 2014.
- Śładkiewicz, Őanna. „Intersemiotičeskij analiz mehanizmov kreacii mediaobraza Rossii na obložkah izbrannyh pol'skih obšestvenno-političeskich ŕurnalov”. *Studia Medioznawcze*, 2 (77), 2019a, s. 188–204.
- Śładkiewicz, Őanna. „Mediaobraz San-Ęskobara v prostranstve vymyšlennyh mirov: sociosemiotičeskij rakurs”. *Slovo.ru: baltijskij akcent*, 2, 2019b, s. 73–103.
- Śładkiewicz, Őanna. „«Stradaūšee srednevekov'e» ili hristianskaâ ikonografiâ v kristalle sovremennoj smehovoj kul'tury”. *Wielkie religie ŕwiata w języku i kulturze. Chreścijaństwo. Islam*.

- Dialog*. Red. Magdalena Jaszczewska, Tatiana Kopac, Wanda Stec. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2022, s. 79–94.
- Šurina, Ūliā. „Internet-memy kak fenomen internet-kommunikacii”. *Naučnyj dialog*, 3, 2012, s. 161–173.
- Šurina, Ūliā. „Internet-memy: problema tipologii”. *Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*, 6 (59), 2014, s. 85–89.
- Šurina, Ūliā. „Komičeskoe v internet-diskurse”. *Ázyk. Tekst. Diskurs*, 7, 2009, s. 166–172.
- Syčev, Andrej. *Ūmor v internet-kommunikacii: sociokul'turnyj aspekt*. Web. 25.08.2021. /https://www.litmir.me/br/?b=69745&p=1.
- Szpunar, Magdalena. „Nowe media a paradygmat kultury uczestnictwa”. *Teorie komunikacji i mediów 2*. Red. Marek Graszewicz, Jerzy Jastrzębski. Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT, 2010, s. 251–262.
- Teplāšina, Alla. *Žanry i formy komičeskogo vsovremennoj rossijskoj periodike*. Sankt-Peterburg, Izdatel'skij dom Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2006.
- Tomaszkiewicz, Teresa. *Przekład audiowizualny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2015.
- Twitter, Web. 25.08.2021. <https://www.activetraffic.ru/wiki/twitter/>.
- Wilk, Eugeniusz. *Nawigacje słowa. Strategie werbalne w przekazach audiowizualnych*. Kraków, Wydawnictwo Rabid, 2000.
- Wójcicka, Marta. „Słowo i obraz, czyli partnerstwo semiotyczne w memie internetowym”. *Partnerstwo w komunikacji*. Red. Aleksandra Kalisz, Ewelina Tyc. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020, s. 83–105.
- Želtuhina, Marina. *Komičeskoe v političeskom diskurse (na materiale nemeckogo i russkogo ázykov)*. *Avtoref. dis. kand. filol. nauk.* Volgograd, Izdatel'stvo VF MUPK, 2000.
- Zinov'eva, Nadežda. „Funkcii internet-memov v obšestve. Sociologičeskij vzglād”. *Internet i sovremennoe obšestvo*. Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2015, s. 54–56.
- Zolotova, Galina. „Rol' remy v organizacii i tipologii teksta”. *Sintaksis teksta*. Red. Galina Zolotova. Moskva, Nauka, 1979, s. 113–134.
- Žydek-Bednarczuk, Urszula. „Dyskurs internetowy”. *Przewodnik po stylistyce polskiej. Style współczesnej polszczyzny*. Red. Ewa Malinowska, Jolanta Nocoń, Urszula Žydek-Bednarczuk. Kraków, Universitas, 2013, s. 347–379.
- Žydek-Bednarczuk, Urszula. „Tekst medialny w edukacji glottodydaktycznej”. *Acta Universitatis Lodziensis. Kształcenie polonistyczne cudzoziemców*, 21, 2014, s. 335–344.

Источники рисунков и изображений

- Рис. 1. Web. 15.08.2021. <https://sell-off.livejournal.com/46118721.html?replyto=29336129>.
- Рис. 2. Web. 15.08.2021. <https://sell-off.livejournal.com/46118721.html?replyto=29336129>.
- Рис. 3. Web. 15.08.2021. <https://sell-off.livejournal.com/46118721.html?replyto=29336129>.
- Рис. 4. Web. 15.08.2021. <https://news.myseldon.com/ru/news/index/244194970>.
- Рис. 5. Web. 15.08.2021. <https://sell-off.livejournal.com/46118721.html?replyto=29336129>.
- Рис. 6. Web. 15.08.2021. <https://www.rosbalt.ru/like/2021/01/20/1883027.html>.
- Рис. 7. Web. 15.08.2021. <https://yablor.ru/blogs/arkadiy-rotenberg-priznal-sebya-hoz/6710195>.
- Рис. 8. Web. 15.08.2021. <https://www.instagram.com/p/CKRPJfCdZAW/>.
- Рис. 9. Web. 15.08.2021. <https://news.myseldon.com/ru/news/index/244194970>.
- Рис. 10. Web. 15.08.2021. <https://news.myseldon.com/ru/news/index/244194970>.

- Рис. 11. Web. 15.08.2021. <https://www.yaplakal.com/forum1/st/20/topic2221408.html>.
- Рис. 12. Web. 15.08.2021. <https://sell-off.livejournal.com/46118721.html?replyto=29336129>.
- Рис. 13. Web. 15.08.2021. <https://memepedia.ru/sklad-gryazi-i-akvadiskoteka-dvorec-putina/>.
- Рис. 14. Web. 15.08.2021. <http://topbot.t30p.ru/post480389119/>.
- Рис. 15. Web. 15.08.2021. <http://topbot.t30p.ru/post480389119/>.
- Рис. 16. Web. 15.08.2021. <https://news.myseldon.com/ru/news/index/244194970>.

MARCIN TRENDOWICZ

Wykorzystanie postaci Stierlitz w rosyjskich memach internetowych

The use of the character of Stierlitz in Russian internet memes

Abstract. The article is devoted to the characteristics of Russian-language internet memes that use or allude to the character of Stierlitz, the legendary intelligence agent created by the writer Yulian Semyonov and adapted for the screen in the TV series *Seventeen moments of spring*, directed by Tatyana Lioznova. The analysis focuses not only on the memes directly referring to the series and jokes about Stierlitz, but also on examples using associations related to the character and the film (in the textual and/or iconic layer) to humorously illustrate phenomena occurring in contemporary Russia. The first group of memes can be seen as the continuation of the Stierlitz jokes still popular in Russia, while the second group includes memes whose main characters are contemporary Russian political activists and politicians (e.g. Vladimir Putin and Alexei Navalny), as well as those referring to current events in the country and the world (e.g. the coronavirus pandemic and the introduction of the Russian vaccine). In both cases, punchlines from jokes or precedent statements combined with an iconic layer are used to create comic effects.

Keywords: meme, *Seventeen moments of spring*, Stierlitz, humour, joke

Marcin Trendowicz, Uniwersytet Gdański, Gdańsk – Polska, marcin.trendowicz@ug.edu.pl,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1552-3512>

Specyfiką współczesnej komunikacji internetowej jest fakt, że użytkownicy sieci stają się nie tylko pasywnymi odbiorcami treści, lecz również ich twórcami. Wśród gatunków, które aktywne rozwijają się w przestrzeni wirtualnej, można wymienić mem internetowy. Jak zauważa Anna Gumkowska, w przypadku memów zachodzi „powtarzalne konstrukcyjne połączenie trzech elementów: ikony, słowa i ironii, które wspólnie wytwarzają nadwyżkę semantyczną” (Gumkowska 229).

Celem niniejszego artykułu jest próba charakterystyki i klasyfikacji rosyjskojęzycznych memów internetowych wykorzystujących postać Stierlitz – legendarnego agenta wywiadu stworzonego przez pisarza Juliana Siemionowa i przenie-

sionego na ekran dzięki serialowi telewizyjnemu *Siedemnaście mgnień wiosny* (*Семнадцать мгновений весны*, 1973) w reżyserii Tatiany Lioznowej – lub do niej nawiązujących. Analizie poddano nie tylko memy bezpośrednio odwołujące się do serialu i dowcipów o Stirlitzu, lecz również przykłady wykorzystujące skojarzenia związane z bohaterem i filmem (w warstwie tekstowej i/lub ikonicznej) do humorystycznego zilustrowania zjawisk zachodzących we współczesnej Rosji. Ponadto w zakończeniu podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego postać Stirlitza charakteryzuje się wysokim stopniem uniwersalności jako nośnika komizmu, co pozwala na wykorzystanie jej w różnorodnych kontekstach.

Pojęcie memu wywodzi się z opublikowanej w 1976 roku pracy Richarda Dawkinsa, który wprowadził je jako podstawową jednostkę ewolucji kulturowej na zasadzie analogii do genu funkcjonującego w ramach ewolucji biologicznej (Dawkins). Już we wspomnianej analogii ujawniają się podstawowe cechy memów, które charakteryzują się zdolnością do replikacji oraz mutacji. Obecnie w literaturze naukowej funkcjonuje wiele definicji tego gatunku komunikacji internetowej, jednak nie są one spójne. Za podstawę teoretyczną rozważań w niniejszym artykule przyjmuję określenie zaproponowane przez Jakuba Srokę:

Mem internetowy to, przybierająca formę począwszy od obrazka, skończywszy na wiadomości e-mail lub pliku wideo, reprezentacja pojęcia lub idei, która w sposób wirusowy rozprzestrzenia się pomiędzy osobami za pośrednictwem Internetu. Najpopularniejszą formą memu jest obraz osoby lub zwierzęcia opatrzonego zabawnym lub uszczypliwym podpisem (Sroka 33).

Jak podkreśla Julia Szczurina, mem internetowy – rozpatrywany przez nią jako mechanizm przekazywania i przechowywania informacji kulturowej – może być tworem zarówno werbalnym, niewerbalnym, jak i hybrydowym, który łączy w sobie dwa kluczowe elementy: zdolność do reprodukcji oraz szybkość cyrkulacji w sieci (Ŝurina 2014a). Żanna Sładkiewicz, odwołując się do opracowania Aleksandry Kwiat, do powyższych charakterystyk memu jako podstawowej jednostki struktury współczesnej przestrzeni medialnej dodaje lakoniczność i pojemność znaczeniową, mobilność oraz walencję, rozumianą jako zdolność do wchodzenia w relacje z innymi memami (Sładkevič; Kvât). Natomiast Swietłana Kanaszyna wśród głównych cech gatunku wymienia intertekstualność, interaktywność, hybrydowość oraz szablonowość (Kanašina 2019), zaś Maksim Krongauz podkreśla, że kluczową rolę w przypadku memów odgrywa ich popularność i ekspansja komunikacyjna (Krongauz).

Mariana Jagodkina wśród głównych funkcji wypełnianych przez memy wymienia informowanie, kolektywizację, indywidualizację i kompensację (Âgodkina). Należy podkreślić, że w powyższych charakterystykach nie pojawia się bezpośrednie powiązanie memów internetowych z komizmem. Powiązanie tych dwóch zjawisk można odnaleźć w pracy Jelizawie Łysienko, rozpatrującej

memy w perspektywie semiotyczno-lingwistycznej, która zauważa, że podstawową ich funkcją w komunikacji jest wyrażenie emocji i/lub wywołanie efektu komicznego (Lysenko 415). Zaś Julia Szczurina konstatuje:

Использование мемов в коммуникации может преследовать различные цели: в первую очередь достижение комического эффекта, а также создание подтекста, формирование многоплановости восприятия, актуализацию „фоновых” знаний адресата, повышение экспрессивности, включение элементов игры, выражение отношения автора, усиление оценочности и др. (Šurina 2012: 164).

Zatem można stwierdzić, że mem jako gatunek komunikacji internetowej nie jest gatunkiem komicznym *sensu stricto*, jednak cechy charakterystyczne i wypełnianie przezeń funkcje powodują, że jego celem może być wywołanie efektu komicznego. Należy jednak podkreślić, że niektórzy badacze, m.in. Tatiana Popowa, zaliczają memy bezpośrednio do komicznych gatunków komunikacji internetowej. Swietłana Kanaszyna wiąże komiczny potencjał memów z brakiem cenzury w komunikacji internetowej, co powoduje, że obiektem żartu może stać się dowolne wydarzenie, a także z polimodalnością, która zbliża je do takich gatunków jak plakat czy karykatura, przez co elementy komiczne mogą się wyrażać w memach zarówno poprzez warstwę tekstową (werbalną), jak i ikoniczną (wizualną) (Kanašina 2018b: 117–118), natomiast Mariana Jagodkina dodaje, że memy internetowe są ukierunkowane na komiczną reinterpretację rzeczywistości (Āgodkina 144). Julia Szczurina konstatuje zaś: „Для достижения коммуникативного эффекта при реализации многих типов речевых жанров интернет-пространства, объединенных комической направленностью, оказывается необходимым включение интернет-мемов в структуру этих жанров” (Šurina 2014a: 86).

Klasyczne teorie komizmu wyróżniają trzy jego odmiany: komizm postaci (charakterologiczny), słowny (językowy) oraz sytuacyjny. Pierwszy z wymienionych wariantów opiera się na uwypukleniu konkretnych cech bohatera (najczęściej negatywnych), dlatego śmiech wywołuje sama jego kreacja. Komizm słowny wiąże się z zastosowaniem gry językowej, kalamburu lub też – według klasyka Theodora Lippsa – dowcipu słownego (językowego) (Lipps; Buttler) w celu osiągnięcia efektu komicznego, zaś komizm sytuacyjny – z dowcipem rzeczowym, tj. niezręcznością przedstawionej sytuacji lub spiętrzeniem niefortunnnych zdarzeń, bądź też przerysowaniem sytuacji i jej sprzecznością z przyjętymi normami zachowania. Przywołana powyżej i – z racji ograniczeń związanych z objętością artykułu – skrótowo omówiona klasyfikacja znajdzie zastosowanie podczas charakterystyki memów o Stirlitzu.

W kontekście analiz umieszczonych w drugiej części niniejszego opracowania warto również przyrzeć się wybranym typologiom memów. Szczurina proponuje podział ze względu m.in. na ich formę oraz strukturę (Šurina 2014a). Uwzględ-

nając formę, można wydzielić memy tekstowe, memy obrazkowe, memy multimedialne (wideo), gify oraz memy kreolizowane, łączące warstwę werbalną (tekstową) z niewerbalną (ikoniczną). Źródłem tych ostatnich są najczęściej inne komiczne gatunki internetowe, np. komiksy, demotywatory¹ itp. Klasyfikacja memów ze względu na ich strukturę zakłada podział na dwuelementowe, porównawcze oraz metamemy. Pierwsza kategoria charakteryzuje się dwustopniową warstwą tekstową (faza początkowa oraz puenta), która współgra lub kontrastuje z towarzyszącym jej elementem ikonicznym, druga zaś – przeciwstawieniem kilku (najczęściej dwóch) ilustracji, punktów widzenia, obiektów itp. z towarzyszącym im komentarzem werbalnym. Typowe memy tej odmiany opierają się na porównaniach kiedyś – dziś, oczekiwania – rzeczywistość itd. Zaś metamemy odwołują się w treści (w warstwie tekstowej i/lub ikonicznej) do innych memów, dlatego do ich zrozumienia wymagana jest znajomość innych wytworów tego gatunku komunikacji internetowej.

Nieco inny podział proponuje Wiktor Kołowiecki, który wydziela memy szablonowe, komentujące oraz eksploatujące (Kołowiecki, źródło elektroniczne).
Memy szablonowe

składają się z góry ustalonej formy, szablonu, który można uzupełniać własnymi treściami o określonym przez dany szablon charakterze. Czasem mają formę identycznego obrazka, który opatrzyć można własnym podpisem według mniej lub bardziej określonego wzorca. Czasem jest to tekst uzupełniany innymi obrazkami (Kołowiecki, źródło elektroniczne).

W kontekście naszych rozważań warto zauważyć, że również w przypadku analizowanych memów związanych ze Stirlitzem funkcjonują określone szablony zarówno ikoniczne, tj. kadry z serialu telewizyjnego, jak i werbalne, tj. najczęściej wyrażenia precedensowe lub tzw. skrzydlate frazy.

¹ Demotywatory są rodzajem kreolizowanych memów internetowych, które wyróżnia określona struktura (czarna ramka z tekstem umieszczonym nad i/lub pod elementem graficznym), wywodzącym się pierwotnie od amerykańskich plakatów motywacyjnych (zob. Sieńko; Śliż; Kolołol'ceva, Lutovinova). Początkowo demotywatory charakteryzowały się także określoną tematyką i stanowiły ironiczną odpowiedź na wspomniane plakaty motywacyjne, do czego bezpośrednio nawiązuje ich nazwa. Z czasem jednak ich różnorodność tematyczna znacznie się poszerzyła, upodabniając je do klasycznych memów. Wspomina o tym m.in. Krzysztof Ozga w opracowaniu z 2010 roku konstatując, że „[...] zjawisko owo poddaje się «ewolucji pragmatycznej», zmieniając swoją funkcję komunikacyjną” (Ozga 263), zaś Agnieszka Śliż stwierdza, że „[...] demotywatory szybko rozszerzyły krąg swych tematów, stając się narzędziem satyry społecznej i politycznej. Dziś, jakkolwiek duch ironii zdaje się nadal przenikać większość z nich, z łatwością udaje się wskazać wiele demotywatorów, które przekraczają dawną konwencję” i wydziela różne kategorie demotywatorów, np. rozrywkowe, o charakterze „dydaktycznym” czy o funkcji „wychowawczej” (Śliż 160–161).

Memy komentujące są – jak wskazuje ich nazwa – komentarzem lub puentą do zdjęcia (najczęściej) lub tekstu (rzadziej). Jak zauważa Kołowiecki, „memy komentujące pozwalają również polemizować internautom między sobą, komentować już komentowane wpisy tworząc coś na kształt publicznej wymiany światopoglądowej [...]” (Kołowiecki, źródło elektroniczne). Cechą charakterystyczną ostatniej kategorii, tj. memów eksploatujących, jest brak konkretnego przekazu i treści. Najczęściej bazują one na memach szablonowych, będąc ich parodiami, przeróbkami lub fotomontażami. Do tej kategorii Kołowiecki zalicza również memy powielające hasła, które wirusowo rozprzestrzeniają się w sieci, np. polskie *Co ja paczę?* lub rosyjskie *Превед!* (*медведь*).

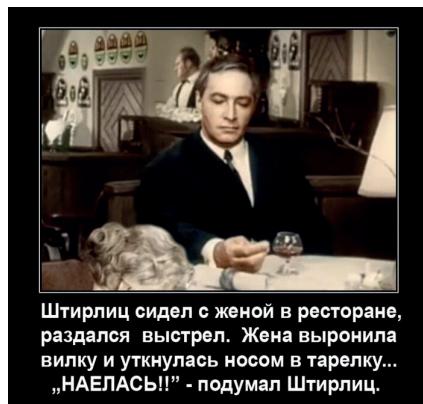
Przejdę do omówienia poszczególnych memów związanych ze Stirlitzem. Źródłem materiału badawczego były rosyjskojęzyczne strony internetowe z memami i demotywatorami oraz serwisy społecznościowe², zaś poszczególne jednostki wyekscerpowałem poprzez wyszukiwanie słów kluczowych lub hashtagów, przede wszystkim *Штирлиц* oraz *Семнадцать мгновений весны*. Łącznie analizie poddałem 97 memów³, a zebrany materiał podzieliłem na kilka kategorii tematycznych ze względu na ich zawartość.

Pierwszą grupę memów stanowią te, których warstwa tekstowa nawiązuje do nadal popularnych w Rosji dowcipów⁴ o Stirlitzu. Przeanalizowałem 47 jednostek tego typu, jednak z pewnością funkcjonuje ich znacznie więcej. Opierając się na przywołanym wcześniej podziale typów komizmu, w przypadku dowcipów możemy wyróżnić sytuacyjne (bazujące na komizmie sytuacyjnym) oraz językowe (bazujące na komizmie słownym). Dowcipy sytuacyjne o Stirlitzu stanowią niewielką część cyklu, co wyróżnia go spośród innych serii, jednak są one aktywnie wykorzystywane w memach. Przyjrzyjmy się poniższym przykładom:

² Ich wykaz umieszczono na końcu artykułu wraz ze wskazaniem źródeł poszczególnych rysunków.

³ Materiał do badań, wyniki których zaprezentowałem w niniejszym opracowaniu, zebrałem na przełomie lipca i sierpnia 2021 roku. Należy podkreślić, że zbiór memów, który poddałem analizie, nie może być uznany za pełny, m.in. z powodu rozproszenia materiału w różnych serwisach internetowych, występowania kilku wariantów jednego memu oraz ciągłego pojawiania się nowych jednostek.

⁴ Przyjmuję definicję dowcipu (ros. *анекдот*) autorstwa Jeleny i Aleksieja Szmielowów: krótkie opowiadanie ustne o wymyślonym wydarzeniu z nieoczekiwanym dowcipnym zakończeniem (puentą), w którym występują stali bohaterowie, znani wszystkim rodzimym użytkownikom danego języka (Šmelëva, Šmelëv 20). Typowymi bohaterami rosyjskich dowcipów są, obok Stirlitza, przedstawiciele niektórych narodowości (Amerykanie, Niemcy, Ukraińcy, Gruzini, Czukeni i in.), bohaterowie kinowi i telewizyjni (Czeburaszka, Sherlock Holmes, Czapaiew i in.), działacze polityczni (Lenin, Stalin, Breżniew, Putin i in.), a także niektóre stereotypowe postacie (np. mąż, żona i kochanek; szef i sekretarka; profesor i studenci; milicjant i in.).

Rys. 1⁵

Rys. 2



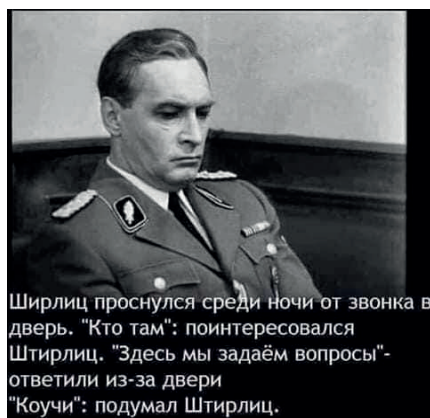
Rys. 3

W powyższych memach w warstwie tekstowej przytoczono klasyczne dowcipy sytuacyjne o Stirlitzu, dlatego efekt komiczny wywołuje nierealność przedstawionych sytuacji lub niezgodność toku myślenia ich bohaterów z zasadami logiki. Warstwa ikoniczna w postaci wybranych kadrów z serialu *Siedemnaście mgieł wiosny* (na rys. 2 w wersji koloryzowanej, której premiera miała miejsce przed Dniem Zwycięstwa w 2009 roku) jest tylko dodatkiem, który nie wpływa ani na interpretację memu, ani na jego komiczność. Warto odnotować, że w memie zilustrowanym na rysunku 1 występuje błąd w nazwie organizacji – mowa w nim o Ochotniczym Towarzystwie Wspierania Armii, Lotnictwa i Marynarki Wojennej (ros. ДОСААФ – Добровольное общество содействия армии, авиации и флоту).

Memy internetowe wykorzystują nie tylko dotychczas funkcjonujące dowcipy o Stirlitzu, lecz są również źródłem nowych, współczesnych żartów,

⁵ Źródła wszystkich rysunków ujawniono w wykazie umieszczonym na końcu artykułu.

ponieważ dany cykl jest nadal produktywny w rosyjskiej przestrzeni językowo-kulturowej⁶. Ilustrują to poniższe przykłady:



Rys. 4



Rys. 5

W zaprezentowanych memach odzwierciedlone zostały współczesne realia na przykładzie popularnego obecnie zjawiska coachingu oraz odniesienia do gier komputerowych. Niektóre z analizowanych memów wykorzystujących komizm sytuacyjny nawiązują bezpośrednio do poszczególnych scen z serialu telewizyjnego *Siedemnaście mgieł wiosny*:



Rys. 6



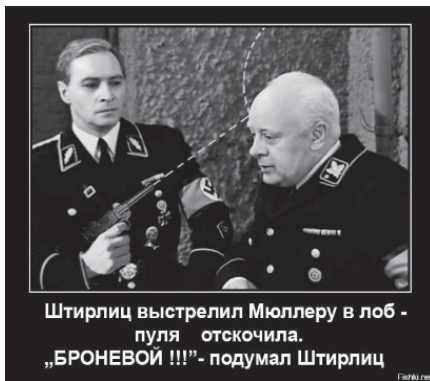
Rys. 7

⁶ Według badań zakończonych w 2018 roku cykl dowcipów o Stirlitzu liczył ponad 1000 jednostek, jednak odnotowano, że nadal pojawiają się nowe oraz warianty dotychczas funkcjonujących. Jednym z czynników mających bezpośredni wpływ na aktywność cyklu była premiera koloryzowanej wersji serialu telewizyjnego o Stirlitzu (Trendowicz).

Oba z przytoczonych memów odnoszą się do konkretnej sceny z serialu, w której ciężarna radiotelegrafistka Stirlitz – rosyjska agentka wywiadu udająca Niemkę – trafia do szpitala i podczas porodu krzyczy w swoim ojczystym języku, przez co zostaje zdemaskowana i aresztowana. O ile osiągnięcie efektu komicznego w przypadku memu z rys. 6 jest możliwe nawet bez znajomości kontekstu (tj. konkretnej sceny z serialu), o tyle w przypadku kolejnego przykładu jego niezajomość powoduje, że dowcip może być niezrozumiały lub bezsensowny. Warto również odnotować, że w przypadku dwóch ostatnich memów część tekstowa zawierająca dialogi oraz dołączenie kadru z serialu z bohaterami biorącymi udział w rozmowie umożliwia opuszczenie w warstwie werbalnej określeń sygnalizujących bezpośrednio, który z uczestników wypowiada konkretną frazę.

Ze względu na formę wszystkie powyżej przywołane memy można zaliczyć do grupy kreolizowanych (łączyjących warstwę werbalną z niewerbalną), ze względu na strukturę – dwuelementowych, zaś według klasyfikacji Kołowieckiego – do memów szablonowych, przy czym szablonowa jest warstwa ikoniczna w formie powtarzających się kadrów z serialu.

Jak wcześniej wspomniałem, większą część dowcipów o Stirlitzu stanowią teksty bazujące na komizmie językowym. Również w przypadku memów internetowych odnotowałem ich występowanie.



Rys. 8



Rys. 9



Rys. 10

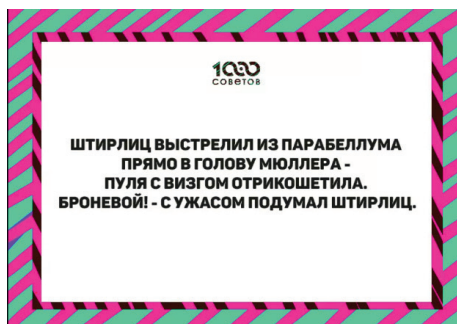
W powyższych przykładach efekt komiczny opiera się na różnych mechanizmach gry językowej i zastosowaniu kalamburu, który został zdefiniowany przez Władimira Sannikowa jako „шутка, основанная на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (сочетаний), тождественных или сходных по звучанию” (Sannikov 490). Zatem typowymi środkami językowymi, które wykorzystuje kalambur w celu wywołania efektu komicznego będą: wieloznaczność słów, paronimia oraz homonimia.

W przykładzie nr 8 zastosowany kalambur opiera się na zestawieniu nazwy własnej (*Броневой* – nazwisko aktora, który wcielił się w rolę Müllera) i homonimicznego przymiotnika *броневой* o znaczeniu ‘pancerny, kuloodporny’. W kolejnym przykładzie (nr 9) występuje zjawisko określone przez Aleksandra Bielousowa jako udosłownienie frazeologizmu (Belousov), tj. dosłowne odczytanie znaczeń leksemów wchodzących w skład związku frazeologicznego (*деп-жать язык за зубами* – odpowiednik polskiego wyrażenia *trzymać język za zębami* w znaczeniu ‘dochowywać tajemnicę’). Zaś w przykładzie nr 10 u podstaw kalamburu leży homonimia przymiotnika *русский* (‘rosyjski’) oraz rzeczownika *русский* (‘Rosjanin’).

Podobnie jak w memach wykorzystujących w składowej tekstowej dowcipu sytuacyjne, również w tym przypadku warstwa ikoniczna ma charakter wtórny i nie jest wymagana do zrozumienia treści memu. Niektóre z przytoczonych wyżej przykładów występują również w formie memów tekstowych oraz w innych wariantach. Najczęściej modyfikacjom podlega element niewerbalny memu, choć zmiany zachodzą również w warstwie werbalnej, ponieważ dowcip jako gatunek mowy charakteryzuje się wariantywnością – por. rys. 8 oraz dwa poniższe.



Rys. 11

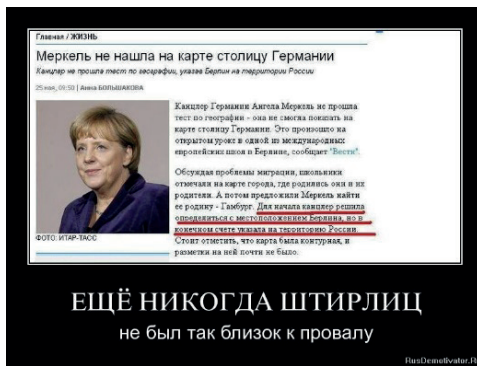


Rys. 12

Oddzielną grupę memów związanych ze Stirlitzem stanowią te, które w warstwie werbalnej wykorzystują znaną puentę z dowcipów *Еще никогда Штирлиц не был так близок к провалу* (pol. *Jeszcze nigdy Stirlitz nie był tak bliski wpadki*). Łącznie wyekscerpowano 16 jednostek tego typu. Powyższe wyrażenie w mojej ocenie można rozpatrywać w kategorii precedensowych, ponieważ spełnia ono

warunki konieczne stawiane fenomenom precedensowym, tj. jest powszechnie znane rodzimym użytkownikom języka rosyjskiego, aktywnie używa się go w języku (nie tylko w memach), a także charakteryzuje się aktualnością w aspekcie emocjonalnym i/lub poznawczym (Kovšova, Gudkov 116). Kanaszyna zauważa, że fenomeny precedensowe często leżą u podstaw memów, zaś sam mem jako gatunek komunikacji internetowej jest również fenomenem precedensowym, ponieważ rozprzestrzenia się i reprodukuje w sieci, a niektóre memy stają się rozpoznawalne wśród jej użytkowników (Kanašina 2018a).

W odróżnieniu od poprzednio omawianych memów, w tym przypadku na pierwszy plan wychodzi składowa ikoniczna. Przyjrzyjmy się wybranym memom wykorzystującym wspomniane wyrażenie:



Rys. 13

ШТИРЛИЦ ЕЩЕ НИКОГДА НЕ БЫЛ ТАК БЛИЗОК К ПРОВАЛУ

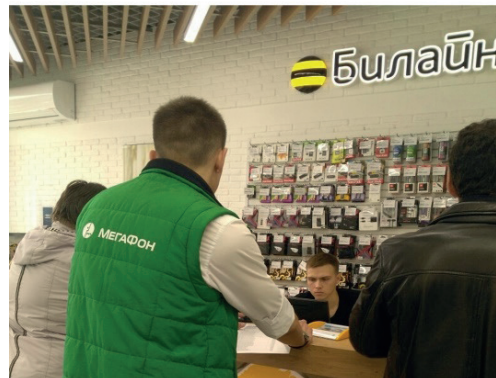


Rys. 14



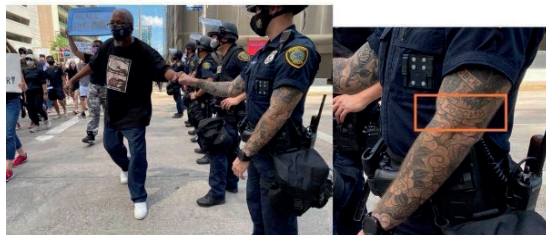
Rys. 15

ЕЩЕ НИКОГДА ШТИРЛИЦ НЕ БЫЛ ТАК БЛИЗОК К ПРОВАЛУ



Rys. 16

Еще никогда Штирлиц не был так близок к провалу...



Rys. 17

Obiektem memu może być zarówno postać znana, np. polityk (w przytoczonych przykładach: była kanclerz Niemiec Angela Merkel lub były prezydent Stanów Zjednoczonych Donald Trump), jak również zupełnie przypadkowa (anonimowy pracownik restauracji lub salonu telefonii komórkowej bądź policjant), przy czym jej związek z Rosją nie jest konieczny. Efekt komiczny może wywołać dowolna niezręczna sytuacja (kolejno: nieznamość geografii przez kanclerz Niemiec – rys. 13, symbol komunizmu – sierp i młot – na krawacie ówczesnego prezydenta USA⁷ – rys. 14, pracownik restauracji KFC z wytatuowanym na szyi logo konkurencyjnej sieci McDonald’s – rys. 15, mężczyzna w kamizelce sieci komórkowej MegaFon, prawdopodobnie pracownik, w salonie konkurencyjnego operatora Beeline – rys. 15 czy też amerykański policjant z widocznym na ramieniu tatuażem zawierającym słowo „Россия”).

Należy zauważyć, że efekt komiczny wywołuje sam przekaz ikoniczny (niekiedy z dodatkowo wyróżnionym elementem: konkretnym fragmentem artykułu lub zbliżeniem na tatuaż), jednak opatrzenie go podpisem w postaci wypowiedzi precedensowej uruchamia dodatkowe asocjacje, odnoszące się przede wszystkim do cyklu dowcipów o Stirlitzu oraz – przynajmniej częściowo – do serialu telewizyjnego o agencji wywiadu. Powyższe memy, zgodnie z typologią Kołowieckiego, można zaliczyć do kategorii szablonowych, przy czym szablonem w danym przypadku nie jest warstwa ikoniczna, a warstwa tekstowa zawierająca wypowiedź precedensową, będącą puentą z dowcipu. Mogą one jednakże stanowić też przykład memów komentujących, ponieważ wykorzystują element werbalny (w postaci kliszy językowej) do komentowania sytuacji przedstawionych na zdjęciach (element ikoniczny).

Memy internetowe nierzadko stanowią komentarz do bieżących wydarzeń. Podobna sytuacja zaistniała w przypadku pandemii koronawirusa COVID-19,

⁷ W danym przypadku zdjęcie jest niewątpliwie fotomontażem.

która stała się impulsem do powstania wielu memów, nie tylko rosyjskojęzycznych. W niniejszym opracowaniu przyjrzymy się tym przykładom, które odwołują się lub nawiązują do postaci Stirlitz. W ramach zebranego materiału badawczego odnotowałem funkcjonowanie 10 memów należących do tej kategorii. Analizę rozpocznę od jednostek, które w warstwie tekstowej zawierają dowcipy o Stirlitzu, dotyczące jednak koronawirusa:



Rys. 18

Rys. 19⁸

Rys. 20

— А вот эти пальчики, Штирлиц, мы обнаружили на чемодане русской радистки.
— Группенфюрер, я должен признаться, я советский разведчик.
— Да хоть американский! Почему без перчаток? Позаражать нас всех хотите?!



Rys. 21

Przywołane powyżej memy zawierają w warstwie werbalnej dowcipy bazujące na komizmie sytuacyjnym (rys. 18, 19 i 21) oraz słownym⁹ (rys. 20).

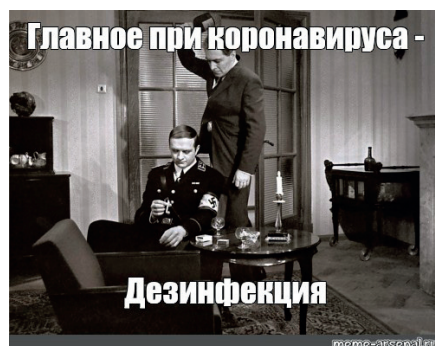
⁸ Mem z ocenzonego wulgaryzmem został pobrany w takiej formie z serwisu źródłowego.

⁹ Gra językowa w danym przypadku opiera się na wymyślonym homonimie (*Ковид* – jako nazwisko lub pseudonim agenta, o którym rozmawiają Stirlitz i Müller, zastanawiając się, po której jest stronie) do rzeczownika *ковид* oznaczającego koronawirusa. Taki mechanizm (tj. fikcyjne homonimy, które mogą funkcjonować wyłącznie jako egzotyczne nazwy własne) jest często wyko-

Warto odnotować, że dochodzi do przeniesienia bohaterów w czasie – Stirlitz i Müller¹⁰ funkcjonujący pierwotnie pod koniec II wojny światowej – o czym mogą świadczyć wykorzystane w warstwie ikonicznej kadry z serialu, na których widoczne są mundury nazistowskie – odnajdują się w rzeczywistości XXI wieku podczas pandemii koronawirusa i związanych z nią ograniczeń, tj. brak niektórych towarów w sklepach na początkowym etapie pandemii, konieczność noszenia rękawiczek w celu zapobiegania rozprzestrzenianiu się wirusa, opracowanie szczepionki itp. Inne wyekscerpowane przeze mnie memy związane z COVID-19, wykorzystujące postać Stirlitza, przedstawiają typowe dla obecnej sytuacji problemy i ograniczenia:



Rys. 22



Rys. 23

W obu powyższych przypadkach składowa ikoniczna wykorzystuje kadry z serialu *Siedemnaście mgień wiosny*, zaś warstwa tekstowa odnosi się bezpośrednio do pandemii, choć w memie przedstawionym na rys. 22 można odnotować dodatkowe skojarzenia związane z pracą zdalną (*удаленка*), która jest aluzją do wieloletniej działalności wywiadowczej Stirlitza poza ojczyzną.

Kolejna kategoria memów związanych ze Stirlitzem dotyczy rosyjskich działaczy politycznych¹¹. Analizę rozpocznę od przykładów odnoszących się do prezydenta Federacji Rosyjskiej Władimira Putina:

rzystywany w dowcipach o Stirlitzu (Trendowicz 111). Aleksandr Bielousow nazywa je słowami-widmami (ros. *слова-призраки*) (Belousov).

¹⁰ Należy podkreślić, że dla dowcipów charakterystyczne jest występowanie obok siebie bohaterów fikcyjnych (Stirlitz) i postaci historycznych (Müller) w jednym kontekście.

¹¹ Łącznie zarejestrowano funkcjonowanie 15 memów należących do tej kategorii, przy czym większość z nich dotyczyła Władimira Putina.



Rys. 24



Rys. 25



Rys. 26



Rys. 27

Przedstawione powyżej memy w warstwie tekstowej bezpośrednio nawiązują do postaci Stirlitza, w każdym z nich pojawia się nazwa precedensowa Stirlitz, ponadto na rys. 24 i 26 – wypowiedź precedensowa *Еще никогда Штирлиц не был так близок к провалу*, o której wspomniałem już we wcześniejszej części artykułu. Natomiast warstwa ikoniczna wykorzystuje kadry z serialu *Siedemnaście mgieł wiosny* w formie fotomontażu: na rys. 24 postać Stirlitza zastąpiono wizerunkiem Putina w kombinezonie ochronnym¹²; na rys. 25 do postaci z serialu dodano dwie kolejne, w tym siedzącego pisarza Juliana Siemio-

¹² Zdjęcie prezydenta Federacji Rosyjskiej w kombinezonie ochronnym, który założył podczas wizyty w szpitalu w Kommunarce w marcu 2020 roku, gdzie zlokalizowano moskiewskie centrum kwarantanny w związku z pandemią koronawirusa, stało się źródłem wielu memów internetowych.

nowa, a także zamieniono świecznik na stole na butelkę wódki (oryginalny kadr – por. rys. 23) lub zdjęcia z wydarzeń, w których uczestniczył prezydent Rosji (na rys. 26 – w otoczeniu przedstawicieli Europejskiego Kongresu Żydowskiego wykonane podczas spotkania 19 stycznia 2016 roku) bądź też zestawienie dwóch zdjęć (rys. 27 – kadru z serialu oraz zdjęcia Władimira Putina i Dmitrija Miedwediewa). Można stwierdzić, że celem wykorzystania skojarzeń Putina ze Stirlitzem jest, z jednej strony, wywołanie dodatkowych skojarzeń, tj. podobieństwo biografii obu postaci zostało wykorzystane w kampanii prezydenckiej i kształtowaniu wizerunku polityka, z drugiej zaś – jego dyskredytacja: uruchamiane są nie tylko asocjacje ze Stirlitzem – bohaterem dowcipów, który jest komicznym sobowtórem serialowego pierwowzoru, lecz również aluzje do działalności Putina jako agenta obcego wywiadu.

Kolejną grupę stanowią memy, których elementem wspólnym jest gra językowa (kalambur) opierająca się na zestawieniu dwóch znaczeń rzeczownika *новичок*¹³: bezpośredniego ('nowicjusz') oraz przenośnego (nazwa własna określająca związek chemiczny należący do grupy bojowych środków trujących o działaniu paralityczno-drgawkowym, którego użyto do otrucia Aleksieja Nawalnego w 2020 roku oraz rosyjskiego oficera wywiadu wojskowego, a *de facto* podwójnego agenta służb brytyjskich Siergieja Skripala w 2018 roku). Wspomniane zjawisko ilustrują poniższe przykłady:



Rys. 28



Rys. 29

¹³ Do wspomnianej substancji nawiązuje również mem przedstawiony na rys. 19, jednak zawarty w nim komizm nie ma charakteru gry językowej, lecz dotyczy sytuacji.



Rys. 30

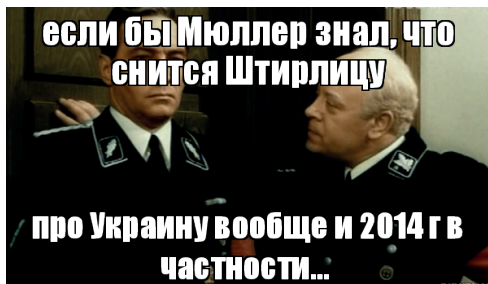
Składowa ikoniczna powyższych memów jest zróżnicowana: wykorzystano kadr z serialu (rys. 30), zmodyfikowany kadr z serialu z dodaną postacią Siergieja Skripala oraz taśmą policyjną z napisem w języku angielskim (rys. 29) oraz zdjęcie Aleksieja Nawalnego (rys. 28), jednak łączy je gra językowa wyrażona w warstwie werbalnej. Dwa pierwsze memy są komentarzem i bezpośrednim nawiązaniem do rzeczywistych wydarzeń (otrucie Nawalnego i Skripala), trzeci zaś – typowym dowcipem zawierającym komizm językowy.



Rys. 31



Rys. 32



Rys. 33

Не думай о тарифах свысока... Они растут быстрее осмысления. Летят счета, как пули у виска - за газ, за свет, за мусор, отопление...



Rys. 34

- Штирлиц, а почему вы с первого октября перестали курить на балконе?



Rys. 35

Ostatnią kategorią memów, istnienie której chciałbym zasygnalizować w ramach niniejszego artykułu, są jednostki komentujące inne wydarzenia związane z Rosją¹⁴. Przytoczone memy, które w warstwie ikonicznej wykorzystują niezmodyfikowane kadry z serialu, odnoszą się zarówno do wydarzeń istotnych z punktu widzenia stosunków międzynarodowych, tj. aneksja Krymu przez Rosję i związane z tym konsekwencje – rys. 31–33, jak również takich, które mają znaczenie wyłącznie dla mieszkańców Federacji Rosyjskiej, np. podwyżki opłat i stale rosnące ceny – rys. 34 czy też wprowadzenie od października 2019 roku zakazu palenia na balkonach – rys. 35. Na szczególną uwagę zasługuje składowa tekstowa memu zaprezentowanego na rys. 34, która jest zmodyfikowanym wariantem utworu *Не думай о секундах свысока*, będącego ścieżką dźwiękową serialu.

Podsumowując powyższe rozważania, można stwierdzić, że postać Stirlitza lub nawiązania do niej są aktywnie wykorzystywane w rosyjskojęzycznych memach internetowych w celu wywołania efektu komicznego lub jako humorystyczny komentarz do bieżących wydarzeń. Wspomniane memy charakteryzują się szablonowością w planie ikonicznym – kadry z serialu *Siedemnaście mgnień wiosny* w formie niezmodyfikowanej¹⁵ bądź zmodyfikowanej – lub w planie tekstowym – często przywoływane są wypowiedzi precedensowe, szczególnie *Еще*

¹⁴ W poddanym analizie materiale badawczym odnotowano funkcjonowanie 9 memów tego typu.

¹⁵ Tezę tę zdaje się potwierdzać przegląd stron internetowych, które oprócz gotowych jednostek zawierają również generatory umożliwiające samodzielne tworzenie memów. W przypadku Stirlitza dostępne jest kilkanaście kadrów z serialu telewizyjnego (w oryginalnej wersji czarno-białej i/lub koloryzowanej).

никогда Штирлиц не был так близок к провалу¹⁶. Wprowadzona klasyfikacja tematyczna memów pozwoliła wydzielić jednostki będące kontynuacją popularnych dowcipów o Stirlitzu, zarówno wcześniej funkcjonujących, jak i nowych, w których warstwa niewerbalna jest jedynie dodatkiem, a główną treść niesie składowa werbalna. Bazują one, podobnie jak klasyczne dowcipy, na komizmie sytuacyjnym i językowym. Ponadto nawiązania do Stirlitza wykorzystywane są w memach komentujących bieżące wydarzenia, jak np. pandemia koronawirusa, otrucie Aleksieja Nawalnego i Sergieja Skripała lub powiązanych z działaczami politycznymi (Władimir Putin, Aleksiej Nawalny i in.), a także jako humorystyczna reakcja na sytuacje (przedstawione w formie ikonicznej), niekoniecznie związane bezpośrednio z Rosją.

Należy zauważyć, że bohaterowie memów funkcjonują równocześnie na wielu płaszczyznach czasowych i przestrzennych – Stirlitz i Müller mogą znajdować się jednocześnie w pierwszej połowie XX wieku w nazistowskich Niemczech – o czym świadczy wykorzystanie kadrów z serialu, jak i w XXI wieku, co potwierdza umiejscowienie ich obok takich postaci jak Putin czy Nawalny oraz powiązanie z aktualnymi wydarzeniami, jak np. pandemia koronawirusa COVID-19.

Większość przeanalizowanych memów ze względu na formę można zaklasyfikować jako odmianę kreolizowaną, która łączy składową tekstową i ikoniczną. Wyjątkiem są przykłady memów zawierające klasyczne dowcipy o Stirlitzu, mogące funkcjonować również jako jednostki tekstowe. Pod względem struktury przeważają memy dwuelementowe, choć nie zawsze warstwa werbalna zawiera dwie składowe, tj. frazę początkową oraz puentę, lecz odnotowano również istnienie pojedynczych memów porównawczych (np. rys. 27). Według klasyfikacji zaproponowanej przez Kołowieckiego przedstawiony materiał należy uznać za memy szablonowe, niektóre zaś jednostki można również odnieść do typu komentującego. Wysoki odsetek (11 z 35) przytoczonych jednostek stanowią demotywatory, które wyróżniają się ściśle określoną strukturą i oprawą graficzną¹⁷.

Analiza memów internetowych wykorzystujących lub nawiązujących do postaci Stirlitza wykazała, że bohatera cechuje wysoki stopień uniwersalności, który pozwala umieszczać go w różnorodnych kontekstach. Na zakończenie niniejszych rozważań warto zastanowić się, dlaczego właśnie ta postać wykorzystywana jest nie tylko w memach odnoszących się bezpośrednio do serialu *Siedemnaście mgnień wiosny* i nadal popularnych w Rosji dowcipów o Stirlitzu, lecz także jako ironiczny komentarz do bieżących wydarzeń z Federacji Rosyjskiej i świata.

¹⁶ Wysokim stopniem aktywności wyróżnia się także wypowiedź precedensowa *А вас, Штирлиц, я попрошу остаться*, która jednak nie została omówiona w niniejszym opracowaniu ze względu na ograniczoną objętość.

¹⁷ Por. przypis nr 1.

Wykorzystanie nawiązań do postaci Stirlitza w memach powoduje nie tylko efekt komiczny, lecz również uruchamia wiele dodatkowych asocjacji, powiązanych z samym bohaterem, serialem telewizyjnym, konceptem *agent wywiadu*, kluczowym przedstawicielem którego w rosyjskiej przestrzeni językowo-kulturowej jest Stirlitz. Memy łączą w sobie elementy intertekstualności, komizmu i intelektualnej gry z ich odbiorcą. W pojedynczych przypadkach odnotowano konieczność znajomości szerszego kontekstu (np. treści konkretnych scen z serialu telewizyjnego) do ich poprawnej interpretacji, choć w większości sytuacji do osiągnięcia efektu komicznego wystarczająca jest rozpoznawalność nazwy precedensowej *Stirlitz*, która pozwala na wywołanie u odbiorcy dodatkowych skojarzeń.

Kluczem do uniwersalności Stirlitza jako bohatera memów zdaje się przede wszystkim jego szeroka rozpoznawalność w kulturze rosyjskiej, zarówno w kontekście niesłabnącej od lat popularności serialu telewizyjnego *Siedemnaście mgnień wiosny*, jak również licznych dowcipów – zarówno starych, jak i nowych, a także funkcjonowanie i aktywne wykorzystanie nazwiska postaci, m.in. w sferze reklamy, informatyki czy w dyskursie kulinarnym, oraz wypowiedzi z serialu i puent z dowcipów jako fenomenów precedensowych i skrzydlatych fraz. Rozpoznawalność bohatera gwarantuje, że przywołanie jego nazwiska w memie, czy to w sposób bezpośredni, czy też w formie niebezpośredniego nawiązania, spowoduje wywołanie u odbiorcy dodatkowych asocjacji, a także – z powodu popularności dowcipów, bohaterem których jest Stirlitz – efektu komicznego.

Bibliografia

- Âgodkina, Mar'âna. „Memy v internet-kommunikacii”. *Art Logos*, 2 (7), 2019, s. 142–151.
- Belousov, Aleksandr. „Anekdoty o Štirlice”. *Živaâ starina*, 1, 1995, s. 16–18.
- Buttler, Danuta. *Polski dowcip językowy*. Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Dawkins, Richard. *The selfish gene*. Oxford, Oxford University Press, 1976.
- Gumowska, Anna. „Mem – nowa forma gatunkowo-komunikacyjna w sieci”. *Teksty Drugie*, 3, 2015, s. 213–235.
- Kanašina, Svetlana. „Internet-mem i precedentnyj fenomen”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*, 4 (193), 2018a, s. 122–127.
- Kanašina, Svetlana. „Internet-mem kak mediatekst”. *Izvestiâ Saratovskogo universiteta. Novaâ seriâ. Seriâ Filologiâ. Žurnalistika*, 19 (1), 2019, s. 107–112.
- Kanašina, Svetlana. „Internet-mem kak polimodal'naâ edinica internet-kommunikacii”. *Kognitivnye issledovaniâ âzyka*, 35, 2018b, s. 116–121.
- Kolokol'ceva, Tat'âna, Ol'ga Lutovinova, red. *Internet-kommunikaciâ kak novaâ rečevaâ formaciâ*. Moskva, Izdatel'stvo Flinta, Nauka, 2018.
- Kołowiecki, Wiktor. „Memy internetowe jako nowy język internetu”. *Kultura i Historia*, 21, 2012. Web. 04.08.2021. www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3637.
- Kovšova, Mariâ, Dmitrij Gudkov. *Slovar' lingvokul'turologičeskikh terminov*. Moskva, Gnozis, 2018.

- Krongauz, Maksim. *Samoučitel' Olbanskogo*. Moskva, Izdatel'stvo AST, 2013.
- Kvát, Aleksandra. „Mediamem kak instrument političeskogo PR: kognitivnyj podhod”. *Mediascope*, 1, 2013. Web. 25.07.2021. www.mediascope.ru/node/1254.
- Lipps, Theodor. *Komik und Humor: Eine Psychologisch-Ästhetische Untersuchung*. Web. 10.08.2021. www.gutenberg.org/cache/epub/8298/pg8298.html.
- Lysenko, Elizaveta. „Internet-memy v kommunikacii molodeži”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Sociologičeskij žurnal*, 10, 2017, s. 410–424.
- Ozga, Krzysztof. „Demotywatory jako deprecjonujące akty intersemiotyczne”. *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*. Red. Andrzej Dudek. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 259–266.
- Sannikov, Vladimir. *Russkij ŷyky v zerkale ŷykovoj igry*. Moskva, ŷyky russkoj kul'tury, 1999.
- Sieñko, Marcin. „Demotywatory. Graficzne makra w komunikacji i kulturze”. *Komunikowanie (się) w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*. Red. Mirosław Filiciak, Grzegorz Ptaszek. Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2009, s. 127–145.
- Sladkevič, Žanna. „Mediaobraz San-Ėskobara v prostranstve vymyšlennyh mirov: sociosemiotičeskij rakurs”. *Slovo.ru: baltijskij akcent*, 10 (2), 2019, s. 73–103.
- Šmelėva, Elena, Aleksej Šmelėv. *Russkij anekdot. Tekst i rečevoj žanr*. Moskva, ŷyky slavjanskij kul'tury, 2002.
- Šurina, Ūliā. „Internet-memy kak fenomen internet-kommunikacii”. *Naučnyj dialog. Filologičeskij žurnal*, 3, 2012, s. 160–172.
- Šurina, Ūliā. „Internet-memy: problema tipologii”. *Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*, 6 (59), 2014a, s. 85–89.
- Šurina, Ūliā. „Internet-memy v strukture komičeskijh rečevykh žanrov”. *Žanry reči*, 1–2 (9–10), 2014b, s. 147–153.
- Śliż, Agnieszka. „Demotywator – emblemat kultury uczestnictwa? (Wokół problemów definicyjnych memów oraz memów internetowych)”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, LVII, 1, s. 151–165.
- Trendowicz, Marcin. *Fenomen ŷtirlica. Obraz sovetskogo razvedčika v russkom ŷyke i kul'ture sovremennoj Rossii*. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019.

Źródła rysunków

- Rys. 1. Web. 13.08.2021. <https://shutniki.club/memy/10806-memy-pro-shtirlitsa>.
- Rys. 2. Web. 13.08.2021. https://zen.yandex.ru/media/my_thoughts/segodnia-den-rojdeniia-shtirlica-ne-greh-vspomnit-neskolko-anekdotov-po-takomu-slučaju-5f3123526f608e080bfb2ec.
- Rys. 3. Web. 13.08.2021. <https://www.facebook.com/durdominua/photos/%D0%B5%D1%89%D0%B5-%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%B4%D0%B0-%D1%88%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86-%D0%BD%D0%B5-%D0%B1%D1%8B%D0%BB-%D1%82%D0%B0%D0%BA-%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BA-%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%83-httpd1vritrnx-gqm/2973694889331523/>.
- Rys. 4. Web. 13.08.2021. <https://pikabu.ru/tag/%D0%A8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86/hot?page=5>.

- Rys. 5. Web. 13.08.2021. https://wot-lol.ru/world_of_tanks/pictures-wot/18442-shtirlic-by-l-bli-zok-k-provalu.html.
- Rys. 6. Web. 13.08.2021. <http://anekdottut.ru/pic/shtirlits-i-novichok-anekdot>.
- Rys. 7. Web. 13.08.2021. <http://anekdottut.ru/pic/shtirlits-i-novichok-anekdot>.
- Rys. 8. Web. 13.08.2021. <https://fishki.net/2771603-anekdoty-pro-shtirlica.html/gallery-6068363>.
- Rys. 9. Web. 13.08.2021. <https://zen.yandex.ru/media/nata1305/top-anekdotov-pro-shtirlica-5d6cda1d5d636200add07421>.
- Rys. 10. Web. 13.08.2021. <http://anekdottut.ru/pic/shtirlits-i-novichok-anekdot>.
- Rys. 11. Web. 13.08.2021. <https://zen.yandex.ru/media/oldanekdot/enciklopediia-anekdoty-pro-shtirlica-5ef17c2bf9d235005f7a9107>.
- Rys. 12. Web. 13.08.2021. https://1000soveto.ru/article_anekdot-dnya-pro-shtirlica-i-myullera.
- Rys. 13. Web. 14.08.2021. <http://rusdemotivator.ru/demotivatory-prikoly/28900-esshyo-nikogda-shtirlic-ne-by-l-tak-bli-zok-k-provalu.html>.
- Rys. 14. Web. 14.08.2021. <https://twitter.com/jahhonet/status/854706232069955588/photo/1>.
- Rys. 15. Web. 14.08.2021. <https://demotions.ru/28149-nikogda-esche-shtirlic-nne-by-l-tak-bli-zok-k-provalu.html>.
- Rys. 16. Web. 14.08.2021. <https://ru.news2fun.ru/post/8866>.
- Rys. 17. Web. 14.08.2021. https://www.reddit.com/r/Pikabu/comments/gx8ebp/%D0%BD%D0%B0%D1%88%D0%B8_%D0%B2_%D1%85%D1%8C%D1%8E%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B5_%D1%81%D1%88%D0%B0.
- Rys. 18. Web. 14.08.2021. <https://shutniki.club/memy/10806-memy-pro-shtirlitsa>.
- Rys. 19. Web. 14.08.2021. <https://idaprikol.ru/picture/gruppenfyurer-ne-i-zelaete-vy-sovsem-oxuvya-vakcinirovatsya-stirlic-mozet-TPt5W4T18>.
- Rys. 20. Web. 14.08.2021. <http://batona.net/128218-shutki-i-memy-pro-koronavirus-i-2020-god-11-foto.html>.
- Rys. 21. Web. 14.08.2021. <https://www.anekdot.ru/id/1117400>.
- Rys. 22. Web. 14.08.2021. <https://pikabu.ru/tag/%D0%A8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86/hot?page=3>.
- Rys. 23. Web. 14.08.2021. <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/2344249>.
- Rys. 24. Web. 15.08.2021. <https://www.anekdot.ru/id/1099950/?amp>.
- Rys. 25. Web. 15.08.2021. <https://demotivation.me/0ln1pr0mj1n1pic.html>.
- Rys. 26. Web. 15.08.2021. <https://demotivation.me/uvgr2qpgk4flpic.html>.
- Rys. 27. Web. 15.08.2021. <https://demotivation.me/wlkb419cbi5kpic.html>.
- Rys. 28. Web. 15.08.2021. <https://pikabu.ru/tag/%D0%A8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86/hot?page=2>.
- Rys. 29. Web. 15.08.2021. <http://anekdottut.ru/pic/shtirlits-i-novichok-anekdot>.
- Rys. 30. Web. 15.08.2021. <https://pikabu.ru/tag/%D0%A8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86/hot?page=6>.
- Rys. 31. Web. 16.08.2021. <http://risovach.ru/kartinka/11335407>.
- Rys. 32. Web. 16.08.2021. https://mem-humor.blogspot.com/2016/03/blog-post_333.html.
- Rys. 33. Web. 16.08.2021. <http://memesmix.net/meme/3zq73q>.
- Rys. 34. Web. 16.08.2021. <https://pikabu.ru/tag/%D0%A8%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BB%D0%B8%D1%86/hot>.
- Rys. 35. Web. 16.08.2021. <https://www.anekdot.ru/an/an1910/jxbtracoenN191033;4600,100.html>.

ANNA WEIGL

Черномырдинки и техника комического у Михаила Зощенко

Chernomyrdinki and techniques of the comic by Mikhail Zoshchenko

Abstract. This article considers the sphere of linguistic humour, specifically the linguistic structure of the so-called ‘chernomyrdinki’. Chernomyrdinki are written fixations of spontaneous oral statements by Viktor S. Chernomyrdin, a Soviet and post-Soviet statesman (1938–2010), which have become aphorisms. Chernomyrdinki are regularly reproduced and have not lost their popularity. Chernomyrdinki are, for the most part, Chernomyrdin’s spontaneous reactions to typical questions from journalists. The task of this study is to show that the not fully conscious, spontaneous statements by V. Chernomyrdin and the speech of Mikhail Zoshchenko’s heroes, deliberately constructed by the author in the course of the creative process, have much in common in their techniques of the comic and are at times identical. This study is based on the classification of “humour” in the speech of the heroes of M. Zoshchenko, developed by Mikhail Kreps.

Keywords: Chernomyrdinki, Zoshchenko, humour, techniques of the comic, linguistic logic

Anna Weigl, Christian-Albrechts University of Kiel, Kiel – Germany, aweigl@slav.uni-kiel.de,
ORCID ID: 0000-0003-2307-0266

Задача данной статьи – сравнить языковую структуру так называемых „черномырдинок” с приемами комического у Михаила Зощенко¹, относящимися к сфере языкового юмора, и тем самым показать схожесть речи Виктора Степановича Черномырдина, видного советского и российского политика, основная деятельность которого пришлась на 90-е годы прошлого столетия, с речью литературных героев Зощенко.

¹ Многие из приемов комического, рассматриваемых в данной статье, присутствуют безусловно в художественных произведениях и других авторов, в особенности сатириков (Михаил Задорнов, Михаил Жванецкий и др.). Настоящее исследование ограничено сравнением „черномырдинок” с речью героев Михаила Зощенко.

Виктор Степанович Черномырдин

Виктор Степанович Черномырдин (1938–2010) – советский и российский государственный деятель, председатель совета министров Российской Федерации (1992–1993), председатель Правительства Российской Федерации (1993–1998), посол России в Украине (2001–2008), советник президента по вопросам экономического сотрудничества со странами СНГ (2009 – до конца жизни). Основатель и лидер партии „Наш дом – Россия”. Родился в Оренбургской области Российской Федерации. Имел высшее образование и защитил диссертацию на соискание степени кандидата технических наук (*RIA Novosti*, электронный ресурс).

Особенность речи Виктора Степановича отмечают не только его биографы: „Яркой особенностью Черномырдина стала его экстравагантная манера излагать мысли” (Neverov, электронный ресурс), но и лингвисты: „Среди русскоязычных политиков современности наиболее яркой языковой личностью является Виктор Степанович Черномырдин” (*Žabotinskaâ* 22). В результате частого использования некоторых изречений Черномырдина в интернет-коммуникации произошла их лексикализация. В качестве крылатых слов и выражений они попали в словарь и устойчиво воспроизводятся в дискурсах разного типа: литературном, политическом, спортивном, деловом и т. д. (Bragina 175). Так, фраза Виктора Степановича „Хотели как лучше, а получилось как всегда” (о денежной реформе 1993 года) известна, пожалуй, каждому россиянину.

Черномырдинки

Черномырдинки – это ставшие крылатыми выражения Виктора Черномырдина. При этом речь идет не об „отточенных” в результате творческой деятельности фразах, а о спонтанных реакциях политика на вопросы журналистов, о репликах во время правительственных заседаний и совещаний или же о спонтанных обращениях к депутатам. Итак, „черномырдинки – это ставшие афоризмами письменные фиксации устных спонтанных высказываний Виктора Степановича Черномырдина” (Bragina 168).

Константин Душенко, автор книги *Зернистые фразы наших политиков*, в которую вошли и черномырдинки, в одном из своих интервью говорит о них следующее: „Я полагаю, что все фразы Черномырдина на сто процентов спонтанны, и в этом как раз их сила. Способ разговора Черномырдина придумать нельзя, и этим-то объясняется его успех как речетворца” (Dušenko, электронный ресурс). Светлана Жаботинская, анализируя лексику

кон² и грамматикон³ Черномырдина, говорит именно о „стихийных (выделено нами – А.В.) отклонениях от формальной и семантической нормы” (Žabotinskaâ 24).

Лингвистические исследования черномырдинок

Языковая экспрессия черномырдинок возникает благодаря их алогичности и субнормативности: нарушаются нормы русского литературного языка (стилистические, грамматические, синтаксические). По словам Натальи Брагиной, черномырдинки

[...] синтезируют в себе черты афоризма и парадокса, но в отличие от них они вненормативны и внелогичны, т.е. выстроены с нарушением норм и законов логического построения фразы. Их можно было бы рассматривать как вид языковой небрежности, ляп, оговорку, погрешность, речевую оплошность [...] (Bragina 170).

Черномырдинки можно рассматривать и как проявление „кажущегося косноязычия”, и как „косноязычие в прямом значении” (Bragina 171).

Исследователи черномырдинок ставят их в один ряд с армизмами, приколами, шутливыми афоризмами и относят их к комизму, абсурдному дискурсу. Жанна Сладкевич, рассматривая природу комического в малых жанрах абсурдного дискурса, иллюстрирует примерами афоризмов Черномырдина такие типы отклонения от логики, создающие эффект комичности, как абсурдное умозаключение, разрушение причинно-следственных связей, нарушение квантификации, нарушение логической однородности ряда перечисления, нарушение „естественного” представления о предмете или явлении, сочетание свойств несопоставимых предметов (Sladkevič 294–295). Брагина говорит о алогизмах, тавтологиях, ошибках в сочетаемости, а также анаколупах, амфиболиях, солецизмах в речи Черномырдина (Bragina 174). Жаботинская, исследовав 200 цитат из выступлений Черномырдина, выделила в них такие лингвокогнитивные техники оперирования конструкциями, как схематизация, усечение, интрузия, субституция, редистрибуция, блендинг, разработка, расширение, сталкивание, комбинирование (ср. Žabotinskaâ 31).

² Под лексиконом понимается лексический фонд говорящего (ср. Žabotinskaâ 21).

³ Под грамматиконом понимается „набор некоторых шаблонов и стереотипов словосочетаний, изблюбленных синтаксических конструкций, приемы словотворчества, новообразования для передачи субъективных смыслов и неожиданных ассоциативных сближений, необычное использование грамматических категорий и т.п.” (цит. по: Žabotinskaâ 21).

Используемые бессознательно или подсознательно, лингвокогнитивные техники управления синтаксическими конструкциями языка, как правило, остаются незамеченными, если результатом их применения становится речь, соответствующая требованиям нормы или узуса. Однако эти техники обнаруживают себя при отклонении речи от стандарта (Žabotinskaá 32).

Исследователи черномырдинок видят в их авторе некоего фольклорного персонажа „сродни чеховскому недотепе” (Bragina 172), который попадает в нелепые ситуации. Душенко замечает, что „Черномырдин говорит как герои Островского – вроде бы неправильно и не по делу, но интересно, ярко” (Dušenko, электронный ресурс). Речь Черномырдина сравнивают и с речью героев Андрея Платонова: „Он говорит, как говорят герои Андрея Платонова, на языке обнаженной человеческой души, страдающей от нелепости нашего бытия, всем очевидной и совершенно непреодолимой”, и с героями рассказов Шукшина (Novoprudskij, электронный ресурс). Последующий языковой анализ черномырдинок покажет, однако, что речь Виктора Степановича с ее „неожиданной” логикой как на смысловом, так и на синтаксическом уровне, в сочетании с просторечными выражениями, канцеляризмами и штампами по своему построению имеет много общего с речью литературных героев Зоценко.

Литературный язык Михаила Зоценко

Михаил Михайлович Зоценко (1894–1958, Ленинград) – советский писатель, драматург, сценарист и переводчик, классик русской и советской литературы. В произведениях 1920-х годов, преимущественно в форме рассказа, Михаил Зоценко создал комический образ героя-обывателя с убогой моралью и примитивным взглядом на окружающее. Как в рассказах, так и в некоторых своих поздних, более крупных произведениях (напр. *Голубая книга*) писатель широко использует в качестве формы литературного повествования сказ (см. Verngard).

Виктор Виноградов в своей монографии *Язык и стиль русских писателей* говорит о том, что

У Зоценки рассказчик – дано ли ему художественное имя или нет, определено ли его социально-литературное положение или нет – обычно выходит не только за пределы наличных норм общего, литературного языка, но и за границы всех семантических потенций кононизации, признания и оправдания с точки зрения перспектив литературно-речевой эволюции в среде „интеллигенции” (Vinogradov 266).

А Михаил Крепс, исследуя рассказы Зоценко, отмечает, что „главное отличие Зоценко от других юмористов и сатириков лежит не столько в фа-

бульном, сюжетном или композиционном их построении, сколько, главным образом, в их языковом исполнении” (Креps 6); „[...] манера Зощенко почти уникальна, ибо оригинальность его творчества строится главным образом на юморе языка. Попробуйте передать содержание нормативным языком и от рассказа Зощенко почти ничего не останется” (Креps 28).

Сравнивая речь героев Зощенко и речь Черномырдина, мы пытаемся сравнить то, что, казалось бы, не поддается сравнению, а именно: речь представителей разных эпох, разного уровня образования и социального положения, речь в рамках разных дискурсов и, наконец, речь как продукт речетворчества и естественную речь. Тем поразительнее тот факт, что и созданная писателем Зощенко речь литературных героев, и спонтанная речь Виктора Черномырдина строятся по одним и тем же законам комического.

Техники комического у Зощенко по Михаилу Креpsу

Комический текст, к которому относят оба исследуемых нами объекта – язык Зощенко и черномырдинки, строится на отклонении от когнитивно-го и языкового стереотипа. Комический текст всегда строится на некой необычности, отклонении от привычного, на эффекте неожиданности: в основе комизма лежит неожиданное соединение несоединимого на всех уровнях языка и речи. Вхождение в текст информации, которая не соответствует той или иной стереотипной схеме, ведет к нарушению ожидания воспринимающего, к возникновению противоречивых сценариев, столкновение которых создает комический эффект (Sladkevič 290).

Михаил Креps в своей монографии *Техника комического у Зощенко* анализирует язык литературных героев Михаила Зощенко и делает подробное описание приемов комического, которые тот использует. В качестве постулата, положенного в основу своей работы, Креps называет теорию комического, выдвинутую Артуром Кестлером. Артур Кестлер сводит все многочисленные формы и виды юмора к одному кардинальному процессу – бисоциации (Креps 15). Комический эффект возникает при столкновении в сознании воспринимающего двух несовместимых ассоциативных планов. Согласно Кестлеру, „только пересечение двух независимых, но по-своему логически оправданных ассоциативных контекстов способно создать комический эффект” (Креps 18) и „любое отклонение от нормы в языке в отличие от других норм *всегда бисоциативно*” (курсив автора – А.В.) (Креps 26). Отклонение от языковой нормы на любом уровне – фонетическом, лексическом или грамматическом – один из самых частотных способов создания комического эффекта.

Крепс выделяет у Зоценко юморемы:

- 1) на логико-семантическом уровне: непоследовательная группировка, антонимическая подмена, переосмысление термина, подмена по ассоциативной смежности, комическое обобщение, малапропическая подмена, гротескное преувеличение, комическая парафраза, макароническая речь, ложное отрицание утверждения, комическая модернизация, комический окказионализм (неправильное употребление значения слова), контаминация устойчивых сочетаний, сдвиг в логике, искажение поэтического текста, чужая речь, продолжение по инерции (последующие элементы либо излишни, либо алогичны), семантическая редупликация, использование глаголов с ограниченной сочетаемостью;
- 2) на стилистическом уровне: столкновение газетного стиля с просторечием, использование канцеляризмов в разговорной речи, столкновение архаической лексики с разговорным стилем речи (Креps 32–105).

Анализ языковой структуры черномырдинок по Креpsу

Взяв за основу разработанную Креpsом классификацию приемов языкового комизма, используемых Михаилом Зоценко, произведем структурный анализ некоторых цитат Виктора Черномырдина (в сокращении ВЧ), которые вошли в сборник афоризмов Душенко (Dušenko), а также в Викицитатник (*Vikicitatnik*, электронный ресурс).

Сравнение на логико-семантическом уровне построения фразы

Приемы языкового комизма, выявленные Креpsом в произведениях Зоценко	Примеры из произведений Зоценко ⁴	Черномырдинки ⁵ , обнаружившие аналогичную логико-семантическую структуру
Непоследовательная группировка (внезапное появление нового элемента перечисления, не оправданного первичной логической матрицей) (Креps 32)	В одной ручке у нее крошечный персик, дрожащий черненький фокстерьер, в другой ручке – кулек с фруктами – ну, там персики, <i>ананасы</i> ⁶ и груши. <i>Голубая книга</i> (Креps 35)	Чем мы провинились перед Богом, Аллахом и <i>другими</i> . (<i>Vikicitatnik</i> , электронный ресурс) Что ни делаем, получается КПСС либо <i>автомат Калашникова</i> . (<i>Vikicitatnik</i> , электронный ресурс)

⁴ Все примеры из произведений Зоценко приводятся по Креpsу (ср. Креps).

⁵ Источником цитат Черномырдина со ссылками является сборник афоризмов *Зернистые мысли и фразы наших политиков* (ср. Dušenko 2007). Источником цитат Черномырдина без ссылок (поскольку ссылки отсутствуют в самом источнике) является Викицитатник (*Vikicitatnik*, электронный ресурс). В связи с отсутствием ссылок в последнем источнике автор настоящей статьи не может гарантировать истинности приводимых в нем цитат. Использование данного источника объясняется отсутствием альтернативного ресурса.

⁶ Здесь и далее части предложения или текста, не соответствующие ожидаемой логике, выделены курсивом.

<p>Антонимическая подмена (подмена слова, требуемого по контексту на его антоним)</p> <p>(Kreps 39)</p>	<p>Потому тройка у нас была выделена очень отчаянная. В три месяца ликвидировала всю <i>грамотность</i>.</p> <p><i>Ошибочка</i></p> <p>(Kreps 40)</p>	<p>Говорю безо всяких – спад экономики еще не полностью пошел на <i>подъем</i>.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>
<p>Переосмысление термина (своеобразная трактовка термина автором)</p> <p>(Kreps 43)</p>	<p>Я, конечно, человек бедный. <i>Недвижимого</i> имущества у меня нету. А что комод у меня стоит в моей комнатке, то, прямо скажу, не мой это комод, а хозяйский. Кровать тоже хозяйская. А из <i>движимого</i> имущества только у меня есть, что серебряная ложка.</p> <p><i>Веселые рассказы</i></p> <p>(Kreps 45)</p>	<p>Я бы не стал увязывать эти вопросы так <i>перпендикулярно</i>.</p> <p>ВЧ в заявлении для прессы, 15 января 1998</p> <p>(Dušenko 34)</p> <p>С налоговым <i>сюрреализмом</i> пора кончать.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Я проще хочу сказать, чтобы всем было проще и понять, что мы ведь ничего нового не изобретаем. Мы свою страну <i>формулируем</i>.</p> <p>„Время“, 28 марта 1998</p> <p>(Dušenko 37)</p>
<p>Подмена по ассоциативной смежности (замена слова одного семантического поля словом другого семантического поля, смежного с ним).</p> <p>(Kreps 47)</p>	<p>Ну, осмотрел он (врач) живот. Пощупал чего следует, и говорит:</p> <p>... – Маленько объелся мужик через меру... А мужик загрустил.</p> <p>Эх, – думает, – так его за ногу!</p> <p>Какие дамские <i>рецепты</i> ставит.</p> <p><i>Медик</i></p> <p>(Kreps 48)</p>	<p>Мы надеемся, что у нас не будет <i>запоров</i> на границе.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>
<p>Комическое обобщение (У Зощенко суть этого приема заключается в представлении единичного факта, как типичного, закономерного, происходящего регулярно. У Черномырдина суть обобщения состоит в неожиданной логике)</p> <p>(Kreps 49)</p>	<p>А главное – товарищ Дрожкин вспыльчивый был. Он сразу вскипел.</p> <p>– Это, – кричит, – чья свинья? Будьте любезны ее ликвидировать.</p> <p>Прохожие, известно, растерялись. Молчат.</p> <p>Начальник говорит:</p> <p>– Это что ж делается среди бела дня! <i>Свиньи прохожих затирают</i>.</p> <p><i>Шагу не дают шагнуть</i>.</p> <p><i>Административный восторг</i></p> <p>(Kreps 50)</p>	<p>Но если говорить о сегодняшнем заседании, то я дал бы, конечно, удовлетворительную оценку. <i>Я других оценок вообще не знаю</i>.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Этот призрак... Бродит где-то там, в Европе, а у нас он почему-то оставливается. <i>Хватит нам бродячих</i>.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Когда замминистра вдруг ни с того ни с сего делает заявление, что вот должны двести тысяч учителей, врачей сократить. Или у него с головой что-то случилось?... <i>Вот что может произойти, если кто-то начнет размышлять</i>.</p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>

<p>Малапропическая замена (подмена требуемого по смыслу слова другим словом, близким первому по звучанию)</p> <p>(Kreps 53)</p>	<p>[...] А тут, братцы мои, помирает моя баба. Сегодня она, скажем, свалилась, а завтра ей хуже. Мечется и <i>брендит</i> и с печки падает.</p> <p><i>Жених</i></p> <p>(Kreps 53)</p>	<p>–</p>
<p>Гротескное преувеличение (неправдоподобное, абсурдное преувеличение)</p> <p>(Kreps 55)</p>	<p>Еду-то, конечно, пушай берут. Но зачем же еду в салфетки заворачивать? Это прямо лишнее. За этим не поведишь, <i>так гости могут в две вечеринки все имущество вместе с кроватями и буфетами вывезти.</i></p> <p><i>Гости</i></p> <p>(Kreps 56)</p>	<p>Наш президент – он уже, по-моему, лет пять или десять денег в глаза не видел. <i>Он даже не знает, какие у нас деньги.</i></p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>
<p>Комическая парафраза (вместо простого слова или понятия автор использует описательную конструкцию, намекающую на это слово)</p> <p>(Kreps 58)</p>	<p>– Как это, право, нехорошо у вас получилось. Вы бы вместо того, чтобы рвать <i>печатный орган</i>, взяли бы и заявили в редакцию – дескать вот какой на вас поклеп.</p> <p><i>Людоед</i></p> <p>(Kreps 59)</p>	<p>–</p>
<p>Макароническая речь (использование иностранных слов)</p> <p>(Kreps 60)</p>	<p>– Ах, – говорит, – Ефим, <i>комси-комса</i>, не вы ли сперли мои дамские часики, девяносто шестой пробы, обсыпанные бриллиантами?</p> <p><i>Жертва революции</i></p> <p>(Kreps 62)</p>	<p>–</p>
<p>Ложное соотнесение (несоответствие утверждаемого в одной фразе с материалом непосредственно следующего за ним контекста, неожиданная логика которого суживает или опровергает первоначальное суждение)</p> <p>(Kreps 64)</p>	<p>Слегка развеселившаяся старушка утешала его чем могла, говоря, что вид вполне еще бодрый и свежий, а <i>что отсутствие зуба вовсе даже и совершенно незаметно, если не открывать рта.</i></p> <p><i>Мудрость</i></p> <p>(Kreps 64)</p> <p>Вечером произошел в доме взрыв... Жертва была одна. Серегин жилец – инвалид Гусев – помер с испугу. <i>Его кирпичом по балде звездануло.</i></p> <p><i>Дрова</i></p> <p>(Kreps 65)</p>	<p>Вот Михаил Михайлович – новый министр финансов. Прошу любить и даже очень любить. <i>Михаил Михайлович готов к любви.</i></p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Обвиняют в чем? В куррупии? Кого? Меня? Кто? США? <i>Чего они там вдруг проснулись?</i></p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Я тоже несу большую нагрузку. И у меня тоже голос сел. А я ведь даже вчера не пил. И другого ничего не делал. <i>Я бы это с удовольствием сделал.</i></p> <p>(<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>

<p>Отрицание утверждения (высказанное суждение полностью отрицается последующим контекстом) (Креps 65)</p>	<p>А между тем, прожила она с Иван Савичем почти что пятнадцать лет душа в душу. <i>Правда, дралась, слов нет. До крови иной раз бились</i>, но так, чтобы слишком крупных ссор, или убийства не было. <i>Матреница</i> (Креps 66)</p>	<p>Мы тут с Леонид Данилычем даже считать не начали, а уже <i>сбились</i>. (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Здесь вам <i>не тут</i>. (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Лучше водки <i>хуже нет!</i> (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Не только противодействовать, а будем отстаивать это, чтобы этого <i>не допустить</i>. „НТВ. Итоги”, 3 июля 1999 (Dušenko 42)</p> <p>Отродясь такого не бывало, и <i>опять</i> тоже самое. (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Пусть это будет естественный отбор, но уверенно <i>направляемый</i>. „Коммерсант-Daily”, 27 февраля 1998 (Dušenko 35)</p>
<p>Комическая модернизация (наложение современной ментальности на исторические события или перенос своих реалий в чужие условия) (Креps 69)</p>	<p>Самовара, между прочим, там не оказалось. Или царь пил из чайника, или ему носили из кухни в каком-нибудь <i>граненом стакане...</i> <i>Царские сапоги</i> (Креps 70)</p> <p>Помоется этот американец, назад придет, а ему чистое белье подают – стиранное и глаженное. <i>Портянки небось белее снега. Подитанники защиты, залатаны.</i> <i>Баня</i> (Креps 71)</p>	<p>–</p>
<p>Комический окказионализм (неверное употребление значения слова) (Креps 74)</p>	<p>– У вас, – говорит, – полная <i>девальвация</i>. Где, говорит, печень, где мочевой пузырь, распознать, говорит, нет никакой возможности. Очень, говорит, вы сносились. <i>Лимонад</i> (Креps 77)</p>	<p>Впервые за многие годы отмечено сокращение <i>сброса</i> поголовья. (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Нам в жизни повезло, что это, по сути дела, историческое время <i>выпало на нашу долю</i>. Радуйтесь! ВЧ в заявлении для прессы, 15 января 1998 (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Россия страна <i>сезонная</i>. ВЧ о посевной кампании (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p>

<p>Контаминация устойчивых сочетаний (смещение двух или более выражений)</p> <p>(Kreps 77)</p>	<p>Догоняю я Егорку на улице, беру его подлеца за руку и отвечаю: – Так, говорю, любезный. Вот, говорю, какие вы <i>паутины стропите</i>. <i>Паутина</i></p> <p>(Kreps 78)</p>	<p><i>В харизме надо родиться</i>⁷. „Труд“, № 7, 8 мая 2003 (Dušenko 45)</p> <p>Моя жизнь прошла <i>в атмосфере нефти и газа</i>⁸. (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Нам никто не мешает <i>перевыполнить наши законы</i>⁹. „РТР-Зеркало“, 2 марта 1997 (Dušenko 31)</p>
<p>Сдвиг в логике (неожиданный переход одного логического потока мыслей в другой)</p> <p>(Kreps 89)</p>	<p>– Даму не трогаете, а мне – сапоги снимай, – проговорил Вася обиженным тоном, – <i>у ей и шуба и калоши, а я сапоги снимай</i>. <i>Любовь</i></p> <p>(Kreps 82)</p>	<p>Вино нам нужно для здоровья. А здоровье нам нужно <i>чтобы пить водку</i>. МС (<i>Vikicitatnik</i>, электронный ресурс)</p> <p>Если поймем, что нужно работать, тогда я думаю, <i>вреда особого не будет и не так уж много потеряем</i>. „АИФ“, № 35, 1999 (Dušenko 43)</p> <p>И сегодня такое затишье, <i>вот как скакуна взять и на полном скаку остановить</i>. „Итоги“, № 1, 2005 (Dušenko 47)</p>
<p>Искажение поэтического текста</p> <p>(Kreps 85)</p>	<p>Ну, конечно – любовь. Встречи. Разные тому подобные слова. И даже сочинение стихов на тему, никак не связанную со строительством, – чего-то там такое: <i>«Птичка прыгает с ветки на ветку, на небе солнышко блестит»</i> <i>Голубая книга</i></p> <p>(Kreps 86)</p>	<p>Правительство поддерживать надо, а мы ему по рукам, по рукам, все по рукам. Еще норовим не только по рукам, но еще <i>куда-то</i>. Как говорил Чехов. „Российские вести“, № 14/15, 2000 (Dušenko 41)</p>
<p>Чужая речь</p> <p>(Kreps 88)</p>	<p>И вдруг входит сам бывший граф и всем присутствующим возражает: – Я, – говорит, – богатый человек, и мне <i>раз плюнуть да растереть</i> ваши бывшие часики, но, говорит, это дело я так не оставлю. Руки, говорит, свои я не хочу пачкать о ваше <i>хайло</i>, но подам ко взысканию, комси-комса. Ступай, говорит, <i>отселева</i>. <i>Жертва революции</i></p> <p>(Kreps 88)</p>	<p>–</p>

⁷ Ср.: харизму иметь + в рубашке родиться.

⁸ Ср.: в атмосфере любви + специальность в сфере нефти и газа.

⁹ Ср.: перевыполнять планы + издавать законы.

Продолжение по инерции (Kreps 90)	Девушка благодарно пожимала ему <i>руку и ногу</i> и говорила, что он с первого взгляда ей приглянулся своей ровной внешностью. <i>Веселое приключение</i> (Kreps 91)	Я готов пригласить в состав кабинета все-всех – <i>и белых, и красных, и пестрых</i> . ВЧ в 1990-е гг. из Интернета (Dušenko 44) У нас еще есть люди, которые очень плохо живут. Мы это видим, <i>ездим, слышим, читаем</i> . „Коммерсантъ-Власть”, № 24, 2003 (Dušenko 45)
Семантическая редупликация (Kreps 32)	Эта <i>истинная быль</i> случилась перед Рождеством. <i>Святочная история</i> (Kreps 92)	Что говорить о <i>Черномырдине и обо мне?</i> ВЧ, отвечая на вопросы телезрителей, „РТР-Подробности”, 6 марта 1998 (Dušenko 36) А страна у нас, хватит ей <i>впрыжку</i> заниматься прыганьем. „НТВ. Итоги”, 6 апреля 1998 (Dušenko 37)
Использование глаголов с ограниченной сочетаемостью (Kreps 95)	Стали тут собираться мужики, и председатель тоже <i>собрался</i> . <i>Столичная штучка</i> (Kreps 96)	Я не тот человек, который <i>живет удовлетворениями</i> . (Vikicitatnik, электронный ресурс)

Таким образом, в речи Черномырдина находят отражение 15 из 20 приемов комического, выделенных Крепсом в речи героев Зощенко.

Виктор Владимирович Виноградов, описывая язык Зощенко, отмечает смешение в нем самых разных стилей – армейского жаргона, канцеляризов, возвышенной лексики, книжной лексики, а также неправильное употребление заимствований (Vinogradov 267–270). Действительно,

Частым приемом языкового комизма у Зощенко является употребление его героями, которым свойственно ненормативное, диалектное, а порой и грубое просторечие, единиц газетной, в основном политической и экономической лексики в тех случаях, когда она совершенно неуместна ни стилистически, ни логически (Kreps 98).

Примером столкновения просторечия с газетной лексикой может служить следующий отрывок речи одного из героев Зощенко: „– Ты, зараза, не ори на меня. *Не подрывай авторитета в глазах буржуазии*. Прими одежду как есть, я тебе завтра занесу остатние” (Zošenko 2005a: 458). Особенности комического контраста создается канцелярским (стремящимся к наибольшей официальности и технической четкости в описании) и разговорным (стре-

мящимся к синтаксической краткости и непринужденности) стилями: „Жена одного служащего, довольно молодая и очень интересная дама, *выходец из мелкобуржуазной семьи*, влюбилась в одного актера” (Zošenko 2005b: 274). В речи героев Зощенко часто присутствуют архаизмы, создающие комический контраст по отношению к разговорной речи:

– Куда, – спрашивают, – идешь-катишься, военный мужичок?

Отвечаю смиренномудро:

– Качусь, – говорю, – в город Минск по личной своей потребности.

(Zošenko, электронный ресурс)

Смешение стилей наблюдается и в речи Виктора Степановича Черномырдина. В ней присутствуют и канцеляризмы советской эпохи: „Сейчас историки пытаются преподнести, что в тысяча пятьсот каком-то году что-то там было. Да не было ничего! Все это *происки!*” (*Vikicitatnik*, электронный ресурс), и обилие просторечных слов: „Черномырдину *пришить* ничего не возможно” (*Vedomosti*, электронный ресурс); „Всем давать – *давалка* сломается!” (*Vikicitatnik*, электронный ресурс); „Мы! Пойти на какие-то там *хотелки*, я извиняюсь [...]” (Dušenko 37); „Цены нужно поднимать, вы видите как: стоит Чубайсу только рот открыть, ему тут же сразу *насуют*, будьте любезны” (*Vikicitatnik*, электронный ресурс).

Выводы

Исследователи речи литературных героев Михаила Зощенко усматривали невозможность ее существования, называя ее искусственной:

В ней (в речи рассказчика Зощенко – А.В.) сопоставлены и слиты такие разнородные жанровые типы книжного языка, литературно-разговорной речи с пестрым разнообразием профессиональных жаргонов, внелитературных, «вульгарных» форм речевого профессионального жаргона, «социально-лингвистическое», «научно-эмпирическое» примирение в одном сознании не всегда возможно. Такое примирение осуществляется эстетически, при посредстве образа писателя. Даже если глубоко пренебречь формами стилистического построения и взять только разложенный на простейшие категории языковой материал, то отыскать владельца всего этого материала среди «природных», естественных объектов изучения по крайней мере современная лингвистика не в состоянии (Vinogradov 267).

Сравнительный анализ спонтанной речи Черномырдина с языком Зощенко ставит под сомнение данное утверждение. И логико-семантическая структура стихийно возникших черномырдинок и их стилистические характеристики обнаруживают значительное сходство с речью героев рассказов Зощенко.

Действительно, сам Зощенко отмечает, что многие слова и фразы, принадлежащие его героям, взяты им из жизни:

Я думаю, что каждый писатель ведет записную книжку. В частности, для меня она чрезвычайно важна. Почти каждый день, вечером, я заношу в свою записную книжку несколько слов, одну-две фразы, иногда образ, какую-нибудь встречу, причем все очень кратко, одним словом, одной фразой. Это вошло уже в привычку, и я все это проделываю почти каждый день. Весь улов за день я заношу в записную книжку, часто мне это, может, и не пригодится в дальнейшей работе, но иногда... я из записной книжки беру слова и фразы и вставляю их в повесть или в рассказ (Zošenko, *Kak my pišem*, цит. по: Крепс 29).

Черномырдинки и язык героев Зощенко очень сходны, но, безусловно, не идентичны друг другу. Ко всем выделенным выше особенностям языка черномырдинок следует отнести и такие его характеристики, как незаконченность, отрывистость мыслей: „И с кого спросить, я вас спрашиваю? *Эти там, те тут, а тех до сих пор никто ни разу...*” (Vikicitatnik, электронный ресурс), „У нас какой-то, где-то мы чего-то там, сзади все чего-то побаиваемся” (Dušenko 44), а также непреднамеренная двусмысленность текста: „Что я буду втемную лезть. Я еще от светлого *не отошел*” (Dušenko 37), „Чем они там будут отдавать, неважно: *они что, пахнут?*” (Dušenko 47).

Так же, как от рассказов Зощенко ничего бы не осталось, если убрать из них самобытный, яркий, экспрессивный и потому незабываемый язык, так же и черномырдинки „не подлежат литературному редактированию: они воздействуют на читателя своей необработанностью, первозданностью. Литературная правка прекратила бы их существование” (Bragina 174).

Библиография

- Berngard, Ruben. *Žizn' zamečatel'nyh lûdej. Serijâ biografij*. Moskva, Molodaâ gvardiâ, 2006.
- Bragina Natal'â. „Poëtika kosnoâzyčijâ: černomyrdinki”. *Trudy instituta russkogo âzyka im. V.V. Vinogradova*. Red. Aleksandr Moldovan et al. Moskva, Institut russkogo âzyka im. V. V. Vinogradova RAN, 2016, s. 168–178.
- Dušenko, Konstantin. *Černomyrdin govorit nepravil'no, no ârko*. Web. 25.08.2021. <http://www.dušenko.ru/news/121250/>.
- Dušenko, Konstantin. *Zernistyje mysli i frazy naših politikov. Ot Gorbačeva do Putina*. Moskva, Èksmo, 2007.
- Krepes, Mihail. *Tehnika komičeskogo u Zošenko*. Benson, Chalidze Publikation, 1986.
- Neverov, Aleksandr. *Viktor Černomyrdin*. Web. 25.08.2021. <https://24smi.org/celebrity/3546-viktor-černomyrdin.html>.
- Novoprudskij, Semen. *Čelovek slova*. Web. 25.08.2021. <https://www.gazeta.ru/column/novoprudsky/2691739.shtml>.
- RIA Novosti. Web. 08.02.2022. <https://ria.ru/20130409/930932833.html>.

- Sladkevič, Žanna. „Alogizm kak osnova komizma v malyh žanrah absurdnogo teksta”. *Puškinskie čteníá. Hudožestvennye strategii klassičeskoj i novoj literatury: žanr; avtor; tekst*. Red. Váčeslav Skvorcov. Leningradskij gosudarstvennyj universitet im. A.S. Puškina, 2015, s. 290–298.
- Vedomosti*. Web. 08.02.2022. https://www.vedomosti.ru/politics/articles/2010/11/03/viktor_chernomyrdin_citaty.
- Vikicitatnik*. Web. 25.08.2021. https://ru.wikiquote.org/Виктор_Степанович_Черномырдин.
- Vinogradov, Viktor. *Ázyk i stil' russkih pisatelej: Ot Gogolá do Ahmatovoj*. Moskva, Nauka, 2003.
- Žabotinskaá, Svetlana. „Lingvokognitivnye tehniki ázykovoj ličnosti: grammatikon konstrukcij v citatah V. Černomyrdina”. *Movna osobistist': lingvistika i lingvodidaktika*. Red. Valentina Musiěenko et al. Kiiv-Čerkasi, vid-vo FOP Gordiěenko Ė.Ĭ, 2020, s. 21–33.
- Zošenko, Mihail. *Sobranie sočinenij v četyrěh tomah*. T. 1. Moskva, RIPOL klassik, Prestiž kniga, Literatura, 2005a.
- Zošenko, Mihail. *Sobranie sočinenij v četyrěh tomah*. T. 3. Moskva, RIPOL klassik, Prestiž kniga, Literatura, 2005b.
- Zošenko, Mihail. Web. 08.02.2022. <http://www.litra.ru/fullwork/get/woid/00313781203324890511>.

GABRIELA WILK

„Вторая” жизнь советских комедий в интернет-мемах периода пандемии

The “second” life of Soviet comedies in internet memes during the pandemic

Abstract. Nowadays, it is hard to imagine internet culture without memes. To achieve a humorous effect, meme creators use various means, displaying unprecedented creativity. They often draw inspiration from cult Soviet comedies by Leonid Gaidai, Georgiy Daneliya, Vladimir Menshov, Eldar Ryazanov, Aleksandr Sery and other famous directors. This article is devoted to the analysis of intertextual connections in Russian internet memes related to the current COVID-19 pandemic. The intertextual references can be in the form of a frame from a Soviet comedy, a movie catchphrase, or both at the same time. Catchphrases can be used in the analysed internet memes in their original version, or they can undergo various modifications, such as the replacement of some components and/or the extension of phrase composition. The fact of making use of a specific movie scene or catchphrase by meme creators proves that Soviet comedy is still deeply rooted in Russian culture. Soviet comedies begin to “live a new life” in internet memes.

Keywords: internet meme, intertextuality, humour, Soviet comedy, coronavirus

Gabriela Wilk, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice – Polska, gabriela.wilk@us.edu.pl,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9112-5674>

Современную сетевую культуру трудно представить себе без интернет-мемов. Как замечает Светлана Шомова,

мем – одно из наиболее часто употребляемых, „модных” понятий последнего времени. Являясь проявлением спонтанного самовоспроизводства (передачи, повторения) в социуме различных информационных единиц вербального, визуального или смешанного характера, сообщения-мемы, в силу своего вирусного характера, способны мгновенно „заразить” аудиторию (Šomova 8).

Интернет-мемы привлекают не только пользователей новых масс-медиа, которые благодаря таким качествам, как активность, открытость, возможность генерировать контент, склонность визуализировать информацию, счи-

таются подходящей средой для существования меметических сообщений (Šomova 16). Интернет-мемы являются также объектом пристального внимания многих ученых, представляющих разные научные дисциплины, такие как медиаведение, культурология, лингвистика, задача которых определить, в чем заключается их феномен. Одной из черт, представляющей нам принципиальной при описании природы интернет-мемов, является интертекстуальность, определяемая как соотнесенность одного текста с другими. За счет обыгрывания чужого текста можно достичь комического эффекта, а это, несомненно, влияет на заразительность мемов. По мнению Агнешки Некревич, запуск механизма интертекстуальных отсылок является видом игры, которую начинают создатели интернет-мема, а затем продолжают его получатели (Niekrewicz 165).

Понятие „интертекстуальность”, введенное в научный обиход в конце 60-х годов XX века французской исследовательницей болгарского происхождения Юлией Кристевой, отталкивавшейся от концепции диалогизма Михаила Бахтина, давно уже вышло за пределы художественного текста. Рышард Ныч предлагает не называть интертекстуальность имманентным свойством одной только литературы, поскольку она реализуется в любого вида высказываниях (Nysz 97). В настоящее время взаимодействие и взаимопроникновение различных текстов культуры особенно явно прослеживается в интернет-коммуникации и медиадискурсе (см.: Kuz'mina 30–35; Śladkiewicz 293–309). Следует подчеркнуть, что само понятие „текст культуры” расширило свое значение. В современных условиях им является не только художественный текст, но и фильм, видеоролик, реклама, арт-инсталляция, компьютерная игра и т. д. (Ożóg 63).

По мнению Дороты Здункевич-Единак, о бóльшей сложности интертекстуальной игры можно говорить в интернет-мемах, а не в традиционных художественных текстах. Причину этого можно усматривать, во-первых, в том, что в случае интернет-мемов игра обращается к двум знаковым системам – вербальной и иконической. Во-вторых, распознавание интертекстуальных связей требует необходимости уловить отсылки не только к сетевым мемам, но и к текстам вне Сети (Zdunkiewicz-Jedynak 59).

В связи с тем, что в интернет-мемах используются два разных кода, ключевой категорией при их описании будет такая форма понимаемой в широком смысле интертекстуальности, как интериконичность, т. е. „отсылка к прототексту не вербального, а визуального характера, визуализированная интертекстуальность, востребованная не только в комиксах, карикатурах, рекламе, но и в креолизованных текстах” (Kuz'mina, электронный ресурс). Как отмечают польские исследователи,

так же как о понятии претекста, можно говорить о прообразах. Претекст и прообраз отличаются используемым семиотическим знаком. В случае интериконичности отсылки относятся к материально существующим визуальным артефактам и могут касаться как картин, фотографий, эскизов, визуальных символов, так и графического изображения букв [пер. наш – G.W.] (Belczyk-Kohl, Pociask 118).

Рассматривая сущность явления интертекстуальности, стоит обратить внимание также на такие понятия, как „прецедентные тексты”, „прецедентные феномены” и „прецедентность”, встречающиеся в работах российских ученых. Юрий Караулов дает прецедентным текстам следующую характеристику:

[...] значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности (Karaulov 216).

Приведенное определение имеет довольно общий характер, в связи с чем его можно отнести и к более широкому понятию, появившемуся позже, чем „прецедентные тексты”, а именно к „прецедентным феноменам”. Среди прецедентных феноменов выделяются собственно прецедентные тексты (объемные речевые произведения), прецедентные высказывания (цитаты различного характера, заимствованные, например, из литературных произведений, фильмов, рекламные лозунги, пословицы), прецедентные имена (имена литературных героев, известных личностей) и прецедентные ситуации, представляющие собой как хрестоматийные положения прошлого, так и современные, широко освещаемые в СМИ (Kanašina 123). Одни исследователи ставят знак равенства между понятиями „прецедентность” и „интертекстуальность”, другие пытаются их различать. Согласно Наталье Кузьминой, интертекстуальность – это „транслируемый код культуры как системы традиционных для человечества ценностей материального и духовного характера”, прецедентность, в свою очередь, „явление жизни, которое может стать или не стать фактом культуры” (Kuz'mina, электронный ресурс).

Как было ранее сказано, интернет-мемы интертекстуальны по самой своей природе. В известном смысле их можно назвать своего рода паразитическим жанром, поскольку отправной точкой для них и одновременно неотъемлемой частью являются непосредственные отсылки к существующим текстам культуры (Nowak 246). Можно считать их также и формой коллективной памяти (Wójcicka 51). В интернет-мемах Марта Вуйчицка выделяет четыре фазы упомянутой памяти. Суть первой заключается в том, чтобы за-

помнить новые элементы, второй – о них помнить, третьей – забыть ненужное, неактуальное. Четвертая фаза, особенно тесно связанная с категорией интертекстуальности, это напоминание, т. е. повторное включение в структуру памяти разных элементов, при котором выбираются наиболее важные, актуальные либо ценные (Wójcicka 63). По мнению исследовательницы, тексты культуры могут воспроизводиться в интернет-мемах тремя способами: визуально (благодаря использованию кадра из фильма либо картины известного художника), вербально (путем приведения фрагмента литературного произведения, диалогового отрывка из фильма, преобразованной пословицы), а также вербально и визуально (Wójcicka 90).

В предлагаемой статье предпринимается попытка изучения интертекстуальных связей в российских интернет-мемах¹. Мы постараемся показать, каким образом отсылки к советским комедиям в виде визуального и/или вербального компонента мемов служат средством создания комического эффекта и интеллектуальной игры с их получателями. Кроме того, наша задача заключается также и в том, чтобы доказать, что интернет-мемы помогают спасти от забвения достижения советского кинематографа. Советское кино известно многочисленными комедиями, которые, вне всякого сомнения, в наше время считаются шедеврами, культовыми фильмами, классикой кинематографа. Киноленты Леонида Гайдая, Георгия Данелия, Владимира Меньшова, Эльдара Рязанова, Александра Серого и других режиссеров, являющиеся лидерами проката, до сих пор притягивают к телеэкранам миллионы российских зрителей разного возраста. Александр Федоров в своей монографии *Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения критиков и зрителей* приводит большое количество откликов современных зрителей на кинокомедии. Приведем только один из них:

Легендарное, бессмертное советское кино. В этих культовых комедиях нет ничего, казалось бы, яркого, привычного для нас – смотрящих современные фильмы. И тем не менее, „Операция «Ы»” прекрасна своей неяркой красотой, простотой и легкостью сюжета. Есть в фильме что-то такое, что заставляет пересматривать его снова и снова (Fedorov 412).

И хотя данный зрительский отклик касается фильма Гайдая *Операция „Ы” и другие приключения Шурика*, его можно отнести и к другим кинолентам. Парафразируя приведенные в цитате слова, необходимо отметить, что „есть в советских комедиях что-то такое, что заставляет приводить их в интернет-мемах”.

¹ В статье термин „интернет-мем” используется в значении интернет-жанра вербально-иконического характера, т. е. его понимание ограничивается одним видом мемов, выделенным Юлией Шуриной. Исследовательница подразделяет мемы на четыре группы: текстовый мем, мем-картинка, видеомем и креолизованный мем (Šurina 164). Одним из видов креолизованных мемов являются демотиваторы – изображения в черной рамке и комментирующие их надписи.

Из огромного количества мемов, возникающих каждый день, для того, чтобы показать, как „живут” в них советские комедии, мы выбрали те, которые, появившись в интернете в 2020 и 2021 гг., комментируют пандемическую действительность и новые условия, в которых вдруг пришлось жить современному человеку. Материальную базу нашего исследования составляет 200 мемов. Тема коронавируса в интернет-мемах является одной из ведущих. По словам Марины Приемышевой,

период пандемии коронавирусной инфекции отличает особое усиление игрового, смехового, „карнавального” начала в языке и культуре, что является естественной реакцией человеческой природы на переживаемый коллективный стресс, шок, на страхи и опасность (Priemyševa 550).

С целью достижения комического эффекта создатели интернет-мемов используют различные средства, проявляя при этом необычную креативность.

Советские комедии как основа для визуальных компонентов интернет-мемов

Кадры из всенародно любимых советских комедий довольно часто появляются в интернет-мемах. Как отмечает Агнешка Некревич, „изображение активирует память реципиента, извлекает из нее забавные или склоняющие к размышлению сцены и диалоги, что позволяет делать сравнения, соотносимые с реальностью вне фильма” [пер. наш – G.W.] (Niekrewicz 215). Рассмотрим, каким способом кинообраз служит базой для шуточных сравнений с действительностью.

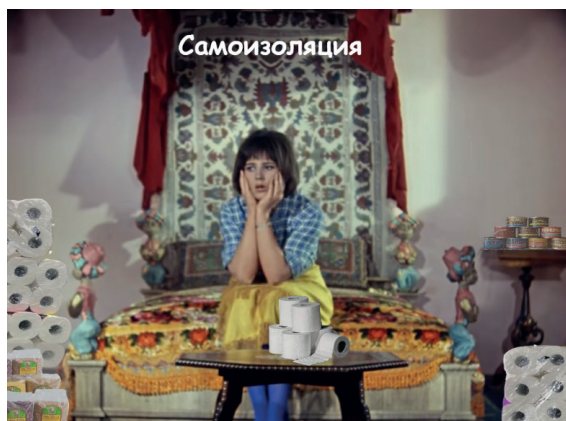


Рис. 1

В приведенном примере используется кадр из фильма *Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика* (реж. Леонид Гайдай, 1967). Нина сидит в комнате, в которой ее заперли похитители. Сама собой напрашивается аналогия между героиней комедии и тем, кто отказывается от близких контактов с другими с тем, чтобы избежать заражения. На снимке добавлены рулоны туалетной бумаги, гречневая крупа и консервы – „символы” переживаемой пандемии, рассчитанные на достижение комического эффекта.

В качестве визуального компонента следующего интернет-мема использован кадр из фильма *Любовь и голуби* (реж. Владимир Меньшов, 1984), изображающий главного героя Василия Кузякина в голубятне.

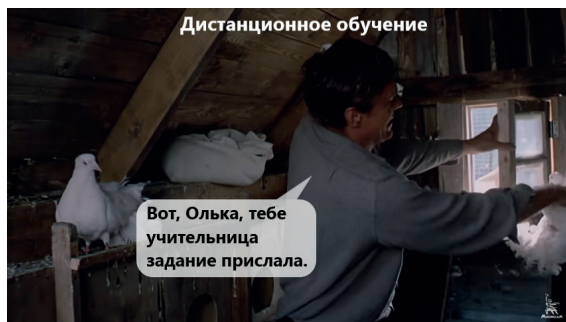


Рис. 2

Фотография сопровождается текстом, содержащим обращение отца к дочери. Интернет-мем представляет реакцию на переход школ на дистанционное обучение, характерной чертой которого является контакт учителей с учащимися при помощи различных технических средств, например, электронной почты. В данном случае комический эффект достигается благодаря ассоциациям, связанным с голубями – птицами, используемыми для доставки почтовых отправлений.

В еще одном интернет-меме пародируется известная сцена из комедии *Операция „Б1” и другие приключения Шурика* (реж. Леонид Гайдай, 1965). При этом не только кадр из фильма является распознаваемым. Эпизод сдачи экзамена по физике породил такие крылатые фразы, как: „Профессор, конечно, лопух, но аппаратура при нём-мм, при нём-мм! Как слышно?»; „Экзамен для меня всегда праздник, профессор!»; „За изобретение ставлю «пять», а по предмету – «неуд»”.

Этот мем шутивным образом комментирует введение масочного режима. Ключевую роль играет в нем повязка, наложенная на ухо. В фильме ушлый студент под платком спрятал наушник, благодаря которому во время устного экзамена хотел получить правильные ответы по рации.



*- Вы точно знаете, что маску
нужно носить именно так?*

Рис. 3

Следующий интернет-мем в качестве визуального компонента использует кадр из комедии *Афоня* (реж. Георгий Данелия, 1975).



Рис. 4

Данный мем представляет собой реакцию на введенную в Москве и Подмоскowie систему обязательных QR-кодов, дающих право их получателям, т. е. вакцинированным, переболевшим и подтвердившим отсутствие COVID-19 результатом ПЦР-теста, посещать кафе и рестораны. Несмотря на то, что система QR-кодов действовала в столице России лишь 3 недели (с 28 июня по 18 июля 2021 г.), она вызвала бурный отклик у интернет-пользователей. На фотографию персонажа комедии, алкоголика Федула, развалившегося на стуле в ресторане, наложена надпись „Когда есть QR-код” с изображением кода.

Нетрудно заметить, что в интернет-мемах кадры из фильмов могут использоваться как в неизменном виде, так и подвергаться обработке с помощью графического редактора. Благодаря применению технических возможностей компьютера, позволяющих продуктивно работать с графическим изображением, можно создавать успешные поликодовые тексты, способные привлечь и удержать внимание их реципиентов (Petrenko, Petrenko, Fatullazade 111). В качестве средства игры с получателем вербальному тексту придается форма заголовка к фотографии или же целой фразы.

В приведенных примерах все компоненты мемов образуют, по словам Валерии Чернявской, вербально-визуальное единство, соединяются в когерентное целое (Āernâvskaâ 90–91). Картинку и надпись невозможно отделить друг от друга без потери смысла. Как утверждает Алина Нарушевич-Духлинська, соединение этих двух составляющих интернет-мемов является чем-то бóльшим, нежели простой суммой компонентов. Здесь можно говорить об интермедийном вербально-визуальном смешивании (Naruszewicz-Duchlińska 255).

Советские комедии как основа для вербальных компонентов интернет-мемов

Как справедливо замечает Владимир Елистратов, „кино входит в жизнь, переплетается с жизнью и запечатлевается в ней, прежде всего – в языке” (Elistratov 497). Цитаты из советских комедий прочно вошли в повседневный обиход. Эти крылатые фразы повторяются в шутку во время разговоров, встречаются и в интернет-коммуникации. Согласно Мареку Хендриковскому, сеть стала для киноцитат новой средой, обеспечивающей им жизнь после жизни (Hendrykowski 41). И хотя киновед имел в виду их циркулирование в сообщениях в интернет-форумах, его слова, вне всякого сомнения, вполне применимы и по отношению к интернет-мемам. Фразы из фильмов, тем самым, приобретают в мемах еще одну жизнь. По мнению Войцеха Хлебды, суть крылатых слов сводится именно к тому, что они входят в тексты, переходят из одного текста в другой, отсылают к тексту, каждый раз приобретая при этом все бóльшее значение (Chlebda 177). Для достижения комического эффекта создатели интернет-мемов обычно подвергают крылатые фразы различного рода модификациям и реже воспроизводят их в первоначальной форме. Изображение дополняет комментарий для решения конкретной коммуникативной задачи. Рассмотрим ряд следующих примеров.



Рис. 5

В приведенном демотиваторе имеем дело с модификацией ставшей крылатой фразы Анны Сергеевны, героини комедии *Бриллиантовая рука* (реж. Леонид Гайдай, 1968), „Не виноватая я, он сам пришел!”. Расширение компонентного состава не меняет значения выражения (‘я не виновата, я ни при чем’), конкретизируя личное местоимение „он”. Преобразованная крылатая фраза в сочетании с надписью „Будешь вакцинироваться!” в функции приказа и фотографией рассчитана на создание юмористического эффекта. Вербальный компонент мема отличается повышенной эмоциональностью, отмеченной при помощи восклицательных знаков. Стоит также отметить, что в данном случае особое значение приобретают слова французского ученого Ролана Барта о том, что „каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат” (Bart 221). В интернет-меме выражение „Не виноватая я, он сам пришел” заимствуется из кинокомедии, а в фильме оно восходит к фразе Катюши Масловой „Не виноватая я, не виновата!” из романа Льва Толстого *Воскресение* (Dušenko 256).

В следующем демотиваторе (рис. 6) использован прием языковой игры, основанный на замене компонентов крылатой фразы из *Кавказской пленницы*: „Грешно смеяться над больными людьми” ‘иронично о ком-л., ведущем себя глупо, нелепо; шутивное самоуничижение’ (Elistratov 524). В фильме

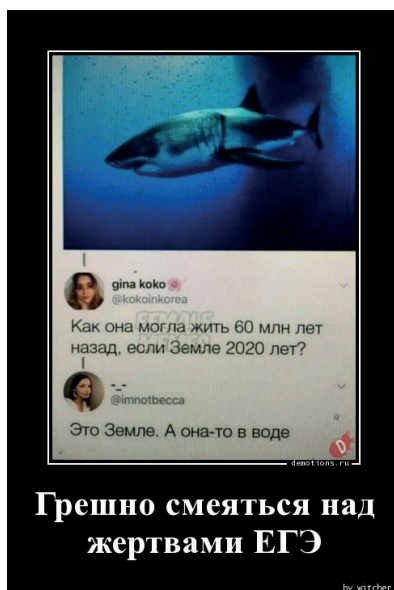


Рис. 6

эти слова произносит один из пациентов психиатрической больницы, лечащийся от алкоголизма, в ответ на предложение Шурика выпить („Может, сообразим на троих?“). Данный мем не относится непосредственно к пандемии коронавируса. Однако, поскольку он был создан в 2020 году, преобразованная фраза „Грешно смеяться на жертвами ЕГЭ“ звучит вполне современно. Министерство просвещения, в связи с проведенной реформой, неоднократно упрекали в низком уровне знаний учащихся, а в условиях сложившейся пандемической ситуации уровень качества образования еще более снизился.

Советские комедии как основа для визуальных и вербальных компонентов интернет-мемов

Создатели интернет-мемов довольно часто отсылают к советским комедиям одновременно визуальным и вербальным путем.

В демотиваторе (рис. 7) визуальный компонент представлен кадром из фильма *Служебный роман* (реж. Эльдар Рязанов, 1977). Снимок сопровождается киноцитатой: „Колоссальное значение сейчас приобретают брови“. Фраза Верочки, секретарши Людмилы Прокофьевны Калугиной, в условиях пандемии получает особенное значение. При необходимом ношении маски остаются видны только глаза и брови у человека.

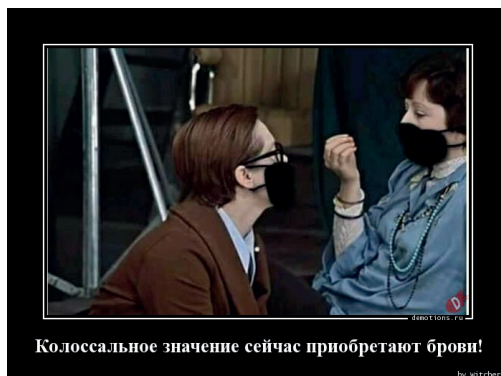


Рис. 7

В приведенном интернет-меме фрагмент из фильма воспроизводится без изменений, хотя значительно чаще в меметических сообщениях слова героев подвергаются разного рода модификациям. Создатели мемов нередко прибегают к замене компонентов, чего подтверждением служит такой пример, высмеивающий вакцинацию от COVID-19 (рис. 8).



Рис. 8

В данном интернет-меме используется изображение героинь комедии *Любовь и голуби* Надежды, жены Василия, и Раисы Захаровны, его любовницы, с преобразованными репликами их диалога. Первоначальная форма крылатой фразы: „Сучка ты крашена! – Почему же крашена. Это мой натуральный цвет” (Кожевников 286), – подвергается изменению, обращаясь к современным условиям.

В следующих примерах (рис. 9, 10) изображение Антона Семеновича Шпака, надоедливого соседа Шурика из комедии *Иван Васильевич меняет профессию* (реж. Леонид Гайдай, 1973), сопровождаются надписями, представляющие собой измененные слова героя:

Алло, милиция? Милиция? Это говорит сегодняшний обокраденный Шпак... А я не по поводу кражи – у нас здесь дело почище: инженер Тимофеев в свою квартиру живого царя вызвал!.. Я непьющий... С кинжалом! Холодное оружие!.. Даю честное благородное слово. Жду!

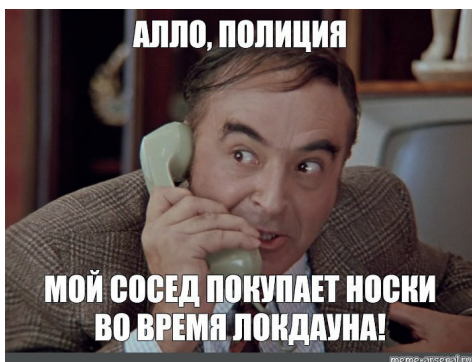


Рис. 9

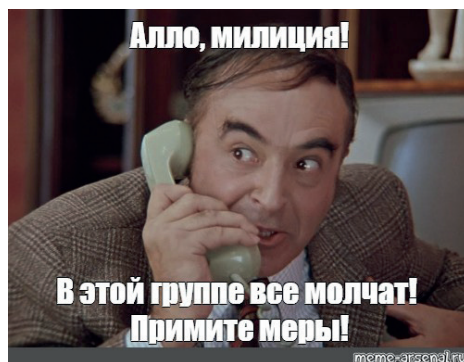


Рис. 10

Данный шаблон отличается особенной продуктивностью. В интернете можно найти мемы с тем же визуальным компонентом и надписями, например: „Алло, полиция?! А мой сосед вышел на улицу без собаки”; „Алло, милиция. Тут на мероприятие 51-й человек подъехал”. В мемах высмеиваются ограничение передвижения людей, специфика дистанционного обучения и пр.

Сходный механизм задействован в следующем примере (рис. 11).

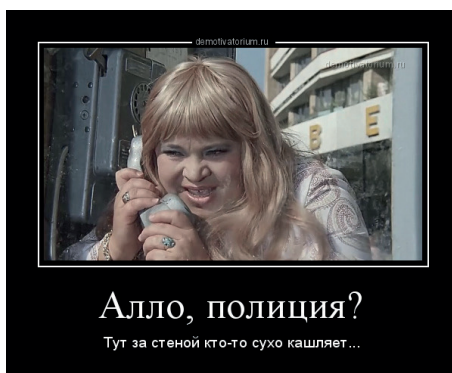


Рис. 11

Основой для создания интернет-мема послужило изображение Ульяны Андреевны, жены управдома Ивана Васильевича Бунши, ставшего царем Иваном Грозным. В фильме реплика героини звучит: „Алле! Алле! Психиатрическая больница?! У моего мужа белая горячка! На людей кидается, с ножом!”.

Следующий интернет-мем создан путем наложения преобразованной фразы, которую произносит один из героев, на кадр из фильма *Джентльмены удачи* (реж. Александр Серый, 1971). Фраза в оригинале звучит так: „Эй, гражданина! Ты туда не ходи, ты сюда ходи. А то снег в башка попадет. Совсем мертвый будешь!”

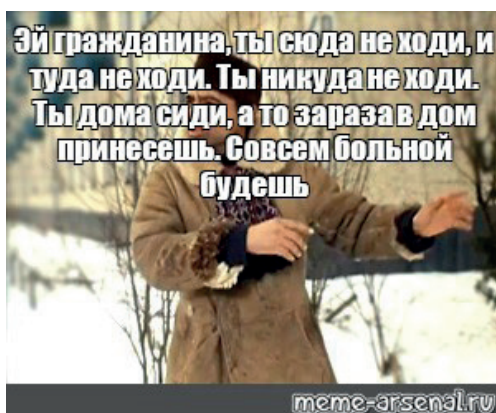


Рис. 12

Мелкий вор из Средней Азии, Василий Алибабаевич, недостаточно хорошо владеет русским языком, допуская частые нарушения и неправильности. Эта особенность его речи используется в интернет-меме (рис. 12), который благодаря замене и добавлению компонентов забавным образом комментирует пандемическую действительность.

Часть крылатой фразы находим в следующем примере.

Визуальный компонент интернет-мема составляет изображение одного из героев фантастической комедии *Кин-дза-дза!* (реж. Георгий Данелия, 1986). В этой сцене Уэф держит цак и произносит слова: „Так что ты цак надень и в пепелаце сиди. Ясно?”. Цак – это отличительный знак в форме колокольчика для носа, который должны носить представители низшей касты на данной планете. Каждый чатланин обязан носить цак на пацакской планете, а каждый пацак на чатланской планете. В интернет-меме словом „цак” называется маска, что в сочетании с иконической составляющей рассчитано на создание комического эффекта.



Рис. 13

И, наконец, последний пример отсылает к сцене из фильма *Кавказская пленница*, в которой герои обмениваются следующими репликами:

- Дача товарища Саахова?
- Ага.
- Санэпидемстанция.
- Вам кого?
- В районе эпидемия. Поголовные прививки. Ящур! Распишитесь! Обязательное постановление.
- Рубашку снимать?
- Как раз рубашку не обязательно. Ложитесь на живот.
- А! А-а...
- Спокойно. Я еще не колю.
- А.
- Нет еще.
- Скажите, а это не больно?
- Все зависит от диаметра иглы.
- Скажите, а у Вас диаметр... А-а... Уже, да?
- Спирт?
- Спирт.
- А.

Как можно заметить, в интернет-меме не осталось ни одного слова из оригинального диалога. Вместо слова „спирт” появилось название вакцины от коронавируса, а также слово „боярышник”, обозначающее лекарственную спиртосодержащую настойку из цветов и плодов данного растения. Во время пандемии коронавируса в России резко повысился спрос на настойки боярышника, календулы, пустырника и т. п. Прибегая к ним, люди снимали стресс. Поскольку вакцина была разработана немецкой биотехнологической компанией при сотрудничестве с американской, вместо междометия „А” в фильме появилась фраза на немецком языке „Das ist fantastisch!”.



Рис. 14

На основании рассмотренных примеров можно прийти к выводу, что создатели интернет-мемов охотно черпают вдохновение из советских комедий. Киноленты начинают в них „жить новой жизнью”.

Интернет-мемы недолговечны, комментируя происходящее, они легко потом забываются. В проанализированных примерах обыгрываются разные, актуальные в настоящее время аспекты пандемической действительности: самоизоляция, масочный режим, дистанционное обучение, вакцинация, система QR-кодов. Мемы, по словам Максима Кронгауза,

мгновенно исчезают, и мы не помним их через месяц или год. Но механизм образования мемов работает постоянно, с гораздо более высокой скоростью, чем раньше, и с большим постоянством, т. е. существенен не результат действия этого механизма, а сам механизм (*Fenomen memov v kino i internete*, электронный ресурс).

Механизм создания интернет-мемов состоит в использовании различных средств для достижения игры с получателями, среди которых наиболее продуктивными являются интертекстуальные приемы. Как показывает выбранный материал, интертекстуальные отсылки могут иметь форму кадра из советской комедии, киноцитаты или одновременно того и другого. Чтобы правильно закодировать и затем декодировать интертекстуальные знаки,

требуются соответствующие знания, знакомство с советским кино. Без хорошего представления об источнике интерпретация интернет-мема становится затруднительной, а сам мем не вызывает необходимой реакции.

В интернет-меме как поликодовом тексте визуальная составляющая дополняет, разъясняет, уточняет вербальную. Это является проявлением тенденции к визуализации информации в СМИ.

Известные многим высказывания из фильмов могут встречаться в интернет-мемах в исходной форме либо подвергаться разного рода структурно-семантическим трансформациям с заменой компонентов, расширением компонентного состава и пр. Выбор для обыгрывания той или иной крылатой фразы свидетельствует о ее актуальности для носителей русского языка. Обращение авторов интернет-мемов к известным фильмам советского кинематографа подтверждает то, что кинокомедии того времени прочно укоренились в русской культуре. Они, в отличие от мемов, которые их используют, так быстро не исчезают.

Библиография

- Bart, Rolan. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poëtika*. Per. Georgij Kosikov. Moskva, Progress, 1989.
- Belczyk-Kohl, Yvonne, Janusz Pociask. „O intertekstualności i interikonizacji na przykładzie komiksu *Kajko i Kokosz*”. *Język – obraz – dyskurs*. Red. Marek Cieszkowski, Anna Kapuścińska, Jacek Szczepaniak. Bydgoszcz, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 2017, s. 111–134.
- Chlebda, Wojciech. *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2005.
- Černâvskaâ, Valeriâ. *Lingvistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'*. Moskva, Knižnyj dom „Librokom”, 2009.
- Dušenko, Konstantin. *Bol'soj slovar' citat i krylatyh vyraženij*. Moskva, INION RAN, Èksmo, 2011.
- Elistratov, Vladimir. *Tolkovyj slovar' russkogo slenga*. Moskva, AST-Press Kniga, 2005.
- Fedorov, Aleksandr. *Tysâça i odin samyj kassovyj sovetskij fil'm: mneniâ kinokritikov i zritelej*. Moskva, OD „Informaciâ dlâ vseh”, 2021.
- Fenomen memov v kino i internete. Interv'û s lingvistom Maksimom Krongauzom*. Web. 18.08.2021. <https://nauka.tass.ru/lyudi-i-veschi/6820339>.
- Hendrykowski, Marek. *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Kanašina, Svetlana. „Internet-mem i precedentnyj fenomen”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*, 4 (193), 2018, s. 122–127.
- Karaulov, Ūrij. *Russkij âzyk i âzykovaâ ličnost'*. Moskva, Nauka, 1987.
- Koževnikov, Aleksandr. *Bol'soj slovar' : krylatye frazy otečestvennogo kino*. Sankt-Peterburg, Izdatel'skij dom Neva; Moskva, Olma-Press, 2001.
- Kuz'mina, Natal'â. „Intertekstual'nost' i precedentnost' kak bazovye kognitivnye kategorii media-diskursa”. *Media Stylistics*, 1, 2011. Web. 28.08.2021. <http://www.mediascope.ru/en/node/755>.
- Naruszewicz-Duchlińska, Alina. „Kilka refleksji na temat memów internetowych”. *Współczesne media – gatunki w mediach*. T. 2: *Gatunki w mediach elektronicznych*. Red. Iwona Hofman,

- Danuta Kępa-Figura. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, s. 251–263.
- Niekrewicz, Agnieszka Anna. *Od schematyzmu do kreacyjności. Język memów internetowych*. Gorzów Wielkopolski, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Jakuba z Paradyża w Gorzowie Wielkopolskim, 2015, s. 239–256.
- Nowak, Jakub. „Memy internetowe: teksty (cyfrowej) kultury językiem krytyki społecznej”. *Współczesne media. Język mediów*. Red. Iwona Hofman, Danuta Kępa-Figura. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013, s. 239–256.
- Nycz, Ryszard. „Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy”. *Pamiętnik Literacki*, 81/2, 1990, s. 95–116.
- Ożóg, Kazimierz. „Kilka uwag o intertekstualności w dobie ponowoczesnej”. *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Red. Jan Mazur, Agata Małyska, Katarzyna Sobstyl. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010, s. 60–69.
- Petrenko, Svetlana, Aleksandr Petrenko, Simuzar Mahir Kyzy Fatullazade. *Tekst i živopis': polikodovost' memov angloazyčnogo internet-diskursa*. Pätigorsk, PGU, 2019.
- Priemyševa, Marina. „Koronaáz, karantinosmeh i kovidnyj fol'klor”. *Russkij ázyk koronavirusnoj èpohi*. Sankt-Peterburg, Institut lingvističeskikh issledovanij RAN, 2021, s. 550–562.
- Sładkiewicz, Żanna. „Intertekstual'nost' fel'etonnaj publicistiki v svete strategii fascinacii”. *Od dźwięku do słowa i jeszcze dalej*. Red. Katarzyna Wojan, Ewa Konefał. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2013, s. 293–309.
- Sovremennyj mediatekst*. Red. Natal'á Kuz'mina. Moskva, Flinta, 2019.
- Šomova, Svetlana. *Memy kak oni est'*. Moskva, Izdatel'stvo „Aspekt Press”, 2019.
- Šurina, Ūliá. „Internet-memy kak fenomen internet-kommunikacii”. *Naučnyj dialog*, 3, 2012, s. 160–172.
- Wójcicka, Marta. *Mem internetowy jako multimodalny gatunek pamięci zbiorowej*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2019.
- Zdunkiewicz-Jedynak, Dorota. „Intertekstualność współczesnej komunikacji internetowej. Intertekstualne odwołania wewnątrzgatunkowe w memach”. *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, 32, 2016, s. 57–73.

Источники рисунков

- Рис. 1. Web. 18.08.2021. <https://zen.yandex.ru/media/id/59dfc888799d9d08925cf96a/memy-pro-samoizoliaciiu-kavkazskaia-plennica-i-karantin-5e87a9fae42ae3177731ec36>.
- Рис. 2. Web. 18.08.2021. <https://zen.yandex.ru/media/id/59dfc888799d9d08925cf96a/samoizoliaciia-istorii-v-memah-po-liubimym-filmam-5ea55fde7e79087ec36639d0>.
- Рис. 3. Web. 18.08.2021. <https://zen.yandex.ru/media/id/5e8f84c34a281b0cb1a41f9d/smehnye-memy-iz-filma-operaciia-y-i-drugie-priklucheniia-shurika-o-koronaviruse-5ea2f331ee850c65e-2aa72c8>
- Рис 4. Web. 18.08.2021. <https://peterburg2.ru/articles/luchshie-shutki-i-memy-pro-vakcinaciyu-i-qrkody-96396.html#slide0>.
- Рис. 5. Web. 18.08.2021. <https://demotivatorium.ru/demotivators/tags/коронавирус/>.
- Рис. 6. Web. 18.08.2021. <https://demotions.ru/46789-greshno-smeyatsya-nadnzherstvami-ege.html>.
- Рис. 7. Web. 18.08.2021. <https://demotions.ru/49863-kolossalnoe-znachenie-seychas-priobretayut-brovi.html>.

Рис. 8. Web. 18.08.2021. https://pikabu.ru/story/klassika_8283150.

Рис. 9. Web. 18.08.2021. <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/3835564>.

Рис. 10. Web. 18.08.2021. <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/870205>.

Рис. 11. Web. 18.08.2021. <https://demotivatorium.ru/demotivators/d/184715/>.

Рис. 12. Web. 21.08.2021. <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/4386762>.

Рис. 13. Web. 18.08.2021. <https://mak-50.livejournal.com/2404554.html>.

Рис. 14. Web. 18.08.2021. https://pikabu.ru/story/privivka_vaktsinoy_7928403/author.