

Philologia Rossica

Časopis pro ruskou filologii
a výuku ruského jazyka

3 (2020)

Redakční rada:

Ján Gallo (Nitra), Andrzej Charciarek (Katowice), Sergey Khvatov (Warszawa), Katarzyna Jastrzębska (Kraków), Simona Koryčánková (Brno), Jana Kostincová (Hradec Králové), Ljudmila Sergejevna Krjučkova (Moskva), Nella Mlsová (Hradec Králové), Ivo Pospíšil (Brno), Oldřich Richterek (Hradec Králové), Vasilij Ivanovič Suprun (Volgograd), Ludmila Stěpanova (Olomouc), Liudmila Vladimirovna Valova (Plzeň)

Redakce:

Jana Kostincová (vedoucí redaktorka)
Jindřich Kesner (výkonný redaktor, lingvistika)
Miroslav Půža (výkonný redaktor, lingvodidaktika)
Jaroslav Sommer (výkonný redaktor, literatura)

Adresa redakce:

Philologia Rossica, Katedra ruského jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové
Rokitanského 62
Hradec Králové

e-mail: jana.kostincova@uhk.cz, jindrich.kesner@uhk.cz,
miroslav.puza@uhk.cz, jaroslav.sommer@uhk.cz

Vydává:

Katedra ruského jazyka a literatury,
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové
Rokitanského 62
Hradec Králové
Výroba Pavel Mervart

ISSN 2694-8826

MK ČR E 23961

Obsah

Studie

- Miriama Bilčíková*
Výskyt citátových asociací vo voľnom asociáčnom experimente – slovensko-ruský aspekt
Occurrence of Quotation Associations in Free Association Experiment (Slovak-Russian Aspect) 7
- Ольга Кузнецова, Михаил Бочко*
Песенное творчество в практике преподавания русского языка как иностранного (из опыта работы по страноведению в чешской аудитории)
Songs in the practice of teaching Russian as a foreign language (from experience in country studies in the Czech audience) 22
- Alexej Mikulášek*
Kafkovy Proměny ve filmovém zrcadlení
Kafka's Metamorphoses in Film Mirrors 36
- Лукаш Плесник*
Аналитические прилагательные в форме кодовых определителей (на примере русского и чешского языков)
Analytical adjectives in the form of code determinants (on examples from the Russian and Czech languages) 57
- Иво Постшиил*
Тема память: кейс стади на материале современной литературы
The Topic Memory: A Case Study On the Material of Contemporary Literature 72
- Ivana Ryčlová*
Puškinův Boris Godunov v interpretaci Jurije Ljubimova
Yury Lyubimov's interpretation of Pushkin's Boris Godunov 90

<i>Тамара Викторовна Савинкова</i>	
Личность М. Горького в карнавальном дискурсе	
<i>M. Gorky's personality in the carnival discourse</i>	109
<i>Елена Николаевна Вакулова</i>	
Кириллическо-латинские взаимодействия в русской графике последних лет (идеологический компонент)	
<i>Cyrillic-Latin Interactions in the Russian Graphics of Recent Years (Ideological Component)</i>	119
<i>Татьяна Занько</i>	
Тематические и методические аспекты курсов повышения квалификации для учителей русского языка как иностранного в общеобразовательных и средних учебных заведениях	
<i>Thematic and Methodological Aspects of Improving Language Courses for Teachers of Russian as a Foreign Language at the Secondary and High Schools</i>	133
<i>Žaneta Zsarnóczyaiová</i>	
Emócie v slovných asociáciách (slovensko-ukrajinsko-ruský komparatívny aspekt)	
<i>Emotions in Verbal Associations (the Slovak-Ukrainian-Russian Comparative Aspect)</i>	149

Recenze

Olomoucká učebnice morfológie ruského jazyka (<i>Jindřich Kesner</i>)	165
---	-----

Zprávy

Setkání (nejen) rusistů na PdF UHK (<i>Jana Kostincová, Jaroslav Sommer</i>)	171
<i>Рокуну про ауторы</i>	172
<i>Руководство для авторов</i>	175

Studie

Výskyt citátových asociácií vo voľnom asociačnom experimente (slovensko-ruský aspekt)

Occurrence of Quotation Associations in Free
Association Experiment
(Slovak-Russian Aspect)

Miriama Bilčíková

Abstrakt:

Vplyvom rozličných faktorov členovia jazykových spoločností môžu reagovať na jeden a ten istý stimul odlišne. Jazykovo-komunikačná prax neustále dokazuje, že v procese používania jazyka konkrétnym národom sa vytvára mnoho stereotypných, neustále sa opakujúcich asociácií, ktoré sú najtypickejšie pre danú lingvokultúru. Tým, že asociácie odzrkadľujú vzájomné väzby, ktoré stabilne vznikajú v jazykovom povedomí príslušníkov danej lingvokultúry, sa môžu považovať za axiologické ukazovatele, ktoré odrážajú kultúrne hodnoty daného etnika. Na základe výsledkov asociačného experimentu sú objektom nášho záujmu tzv. citátové asociácie, ktoré odkazujú na diela literatúry a kultúry v slovensko-ruskej komparácii.

Abstract:

Due to various factors, members of linguistic communities can respond to one and the same stimulus differently. Linguistic-communication practice constantly proves that many stereotypical, ever-repeating associations are created in the process of using a language by a particular nation, which is most typical of a given linguistic culture. As associations reflect mutual

reflections that are created in linguistic consciousness of particular linguistic culture, they could be considered as axiological indicators that reflect the cultural values of the ethnic group. Based on the results of the association experiment, the object of our interest are so-called quotation associations that refer to works of literature and culture in Slovak-Russian comparison.

Kľúčové slová:

asociácia, voľný asocičný experiment, precedentná jednotka

Key Words:

association, free association experiment, precedent unit

Každý človek vidí za daným slovom istú množinu asociácií, získaných počas života vedome či nevedome. Iba málokedy sa stáva, aby dvaja rôzni ľudia mali na to isté slovo úplne totožné asociácie, pretože ani ich životy nie sú identické.

Vplyvom rozličných národno-kultúrnych, sociálnych, historických a iných faktorov členovia jazykových spoločenstiev môžu reagovať na jeden a ten istý stimul odlišne. Jazykovo-komunikačná prax neustále dokazuje, že v procese používania jazyka konkrétnym národom sa vytvára mnoho stereotypných, neustále sa opakujúcich asociácií, ktoré sú najtypickejšie pre dané lingvokultúrne prostredie. Tým, že asociácie odzrkadľujú vzájomné väzby, ktoré stabilne vznikajú v jazykovom povedomí príslušníkov danej lingvokultúry, sa môžu považovať za axiologické ukazovatele, ktoré odrážajú kultúrne hodnoty daného etnika (porov. Korina, Bilčíková 2017, Norman 2014, Krasnych 2003 a iné).

V centre bádateľského záujmu sa nachádzajú najmä stereotypné asociácie, ktoré sú vysoko reprodukovateľné (stabilné). G. A. Martinovič ankcentuje tvrdenie, že podstatné miesto medzi stereotypnými asociáciami zastávajú práve tie asociácie, ktoré vznikajú priamo na základe konkrétneho výskytu slov v textoch (Martinovič 1997). Sú to najmä slová, ktoré sú v bežnej reči najfrekvencovanejšie (*vysoká – hora, modrá – obloha*), a taktiež to môžu byť slová, ktoré tvoria ustálené slovné spojenia v širokom slova zmysle, t. j. nielen frazeologické, resp. frazeologizované,

ale aj gramaticky a uzuálne ustálené (*vysoká – škola, meno – priezvisko*). Do tejto skupiny patria podľa Martinoviča aj asociácie, ktoré odkazujú na diela literatúry a kultúry (*meno – ruže, starec – more*) (tamže). Práve tieto asociácie budú hlavným objektom nášho praktického výskumu, pretože apelujú na umelecké texty – dielo, hlavné postavy, názov diela, autora a pod. V psycholingvistike sa pre tento typ asociácií zaužíval pojem **citátové asociácie** (porov. Norman 2014), s ktorým budeme ďalej narábať aj my. Porovnáваме dva príbuzné slovanské jazyky – slovenský a ruský, s cieľom poukázať na národno-kultúrne špecifiká oboch národov v odkazovaní sa na umeleckú literatúru.

Opierať sa budeme o výsledky vlastného voľného asociačného experimentu, uskutočneného v slovenskom jazykovom prostredí, a taktiež o údaje podobných experimentov v ruskom jazykovom prostredí, ktoré sú zafixované v Ruskom asociačnom tezaure – RAT. Budeme sa snažiť poukázať na to, aké miesto zaujímajú citátové asociácie v jazykovom povedomí nositeľov ruského a slovenského jazyka, ktorí sa experimentu zúčastnili, pretože práve tieto asociácie sú nositeľmi precedenčných jednotiek rôznych úrovní (národno-precedenčné, univerzálno-precedenčné atď.).

Stanovili sme si za cieľ poukázať aspoň na najvýznamnejšie aspekty, najmä na tú úlohu, ktorú zohrávajú texty umeleckej literatúry v lingvokultúre vo všeobecnosti a hlavne v jazykovom povedomí nositeľa danej kultúry. Z tohto uhla pohľadu sa sústreďíme na asociácie, ktorých základom sú hotové (verbálne) texty rôznych umeleckých žánrov s literárnym podkladom nezávisle od formy ich realizácie (printová, audiovizuálna alebo iná): názvy literárnych diel, hlavné postavy či výroky z týchto literárnych diel a pod.

Asociácie, ktoré odkazujú na umelecké diela, bývajú zväčša identifikovateľné bežným (priemerným) nositeľom jazyka iba v tom prípade, ak sú tieto diela, ich autor a hlavní hrdinovia známe danému recipientovi. Znamená to, že asociácie tohto druhu môžeme pokladať za **realizácie precedenčných jednotiek**. Pod precedenčnými jednotkami môžeme v najširšom zmysle rozumieť osobitnú skupinu verbálnych alebo verbalizovaných jednotiek, ktoré sú „известны любому среднему представителю того или иного лингвокультурного сообщества и входят в когнитивную базу этого сообщества“ (Vorožcova 2006, 222).

Našimi respondentmi sa stali študenti vysokých škôl a vyšších ročníkov gymnázia. Výber respondentov sa robil na základe nasledujúcich kritérií: vek, pohlavie, ročník štúdia, doterajšie vedomosti a pod. V našom experimente bolo dôležité určenie vekovej kategórie, pretože „именно студенческая молодёжь характеризуется физиологической и интеллектуальной зрелостью, общественной активностью, достаточной степенью социализации и богатыми социальными потенциями“ (Navil'nikova 2009, 118). Naším zámerom bolo zostaviť takú vzorku respondentov, ktorí by mali čo najviac spoločných kľúčových charakteristík. Vychádzali sme z predpokladu, že práve zástupcovia mladého pokolenia veľmi rýchlo reagujú na zmeny v jazyku, a chceli sme zistiť, ako sa tieto zmeny prejavujú v asociačných reťazcoch. Hlavný kontingent experimentu predstavovali študenti vyšších ročníkov Gymnázia na Golianovej ulici v Nitre a vysokoškolskí študenti z Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (UKF) a Slovenskej poľnohospodárskej univerzity (SPU) vo vekovom rozmedzí od 18 do 28 rokov. Snažili sme sa o vyvážený pomer rôznych odborov, preto sme oslovovali predstaviteľov rôznych fakúlt a rozličných špecializácií (všeobecné zameranie – gymnázium, zameranie na ekonomiku – SPU, humanitné a prírodné vedy – UKF). Nášho asociačného experimentu sa zúčastnilo celkovo 800 respondentov, ktorých materinským jazykom je slovenčina. Takáto vzorka respondentov zabezpečuje spoľahlivosť získaných výsledkov a umožňuje určiť základné tendencie asociovania stimulov. Voľný asociačný experiment pozostával z dvoch dotazníkov, pritom každý obsahoval 50 stimulov. Na vypracovanie dotazníkov nám poslúžil zoznam stimulov, ktoré sa v rámci testovania tohto druhu považujú za základ. Sú to stimuly prevzaté od priekopníkov v oblasti psycholingvistickeho výskumu, Kentovej a Rosanoffa, ktoré sa používajú v experimentálnej praxi neustále od r. 1910. Zvyčajne asociačné experimenty, uskutočňované na báze konkrétneho jazyka, obsahujú tieto slová zo zoznamu Kentovej a Rosanoffa s perspektívou ich ďalšej komparácie s analogickými údajmi iných jazykov. Vďaka takémuto porovnaniu, v našom prípade dvoch príbuzných slovanských jazykov, je možné ľahšie vystihnúť univerzálne a národné v myslení ľudí a rovnako podčiarknuť to, čo majú tieto jazyky odlišné.

Výsledkom voľného asociačného experimentu bolo celkovo 40 000 reakcií, z toho bolo 21 700 odpovedí žien a 18 300 mužov. Nás zaujímali konkrétne tie reakcie, ktoré majú precedenčný význam. Slovenský materiál sme porovnávali s už existujúcim asociačným tezaurom ruského jazyka (Русский ассоциативный словарь – RAT), ktorý je voľne dostupný online: <http://thesaurus.ru/dict/> a združuje niekoľko ruských asociačných slovníkov naraz a neustále je dopĺňaný o nové údaje.

Slovenský korpus

Maximálny počet citátových asociácií na jeden stimul bol u slovenských respondentov 8, pričom individuálne reakcie registrujeme len zriedka (napr. Motýľ, Sentimentálny román a pod.) a prítomnosť dvoch a viacerých rovnakých reakcií nám už umožňuje vraviť o určitej zákonitosti. Nebudeme teda štatisticky spracúvať individuálne reakcie v počte 1. Ak máme brať do úvahy iba reakcie v počte 2 a viac a združiť reakcie, ktoré sa odvolávajú na to isté literárne dielo (napr. KOBEREC – *Aladín a lietajúci*, BYŤ – *Hamlet a byť, či nebyť*, KOCÚR – *v čižmách a čižmy*), **frekvencia citátových asociácií** v rámci tematickej skupiny Literatúra bude vyzerat nasledovne:

Hamlet – 101; Harry Potter a kameň mudrcov – 64; Kocúr v čižmách – 63; Aladín a čarovná lampa, Traja mušketeri – 59; Višňový sad – 48; Čakanie na Godota – 42; Dievčatko so zápalkami – 34; Biblia – 12, Mŕtve duše – 30; Traja kamaráti – 25; Búrlivé výšiny – 24; Dlhý, Široký, Bystrozraký – 19; Meno ruže, Starec a more – 18; Hlava XXII, Malý princ – 17; Utrpenie mladého Werthera – 15; Dom v stráni – 10; Otec Goriot, Mohamed – 8; Božská komédia, Červená čiapočka (Karkulka), Smrť Jánošíkova – 7; Kapitánova dcéra, Traja pátrači – 6; Discworld, Horký chlieb, Jeden deň I. Denisoviča, O troch prasiatkach, Sen noci svätajánskej, Tisícročná včela – 5; Hľadanie strateného času – 4; Osudy dobrého vojáka Švejka, Traja bohatieri – 3; Čas žitia a čas umierania, Nox et solitudo, Slávy dcera, Traja bratia – 2.

Z uvedenej štatistiky si môžeme všimnúť, že z hľadiska frekvencie medzi literárnymi dielami vedie najznámejšia divadelná hra *Hamlet* od anglického spisovateľa W. Shakespeara (101 reakcií). Druhé miesto obsadil prvý diel série siedmich kníh o mladom čarodejníkovi, *Harry Potter a kameň mudrcov* od J. K. Rowlingovej (64 reakcií). Táto kniha patrí k najpredávanejším, vo svete sa predalo už viac ako 4 milióny výtlačkov. Tretie miesto patrí rozprávke *Kocúr v čižmách* (63 reakcií) od Ch. Perraulta, ktorá je známa ako knihou, tak aj niekoľkými filmovými stvárneniami. Je zaujímavé, že sa do prvej trojky nedostalo ani jedno literárne dielo slovenskej proveniencie.

Ruský korpus

Odlisnú situáciu pozorujeme u ruských respondentov. Citátové asociácie excerpované z RATu oscilujú na škále od 1 do 17 a v rámci tematickej skupiny Literatúra majú nasledovnú podobu:

čarovné rozprávky + Старик Хоттабыч (ковёр-самолёт) – 175; Что такое хорошо и что такое плохо – 106; Гамлет – 65; Вишнёвый сад – 53; Баранкин, будь человеком! – 47; Магомет – 39; Старик и море – 34; На смерть Поэта – 21; Маленький человек – 20; Маленький Мук – 18; Голова профессора Доуэля, Маленький принц – 16; Горе от ума, Лев Толстой – 15; Библия, Судьба человека – 12; Ночь перед Рождеством, Опять, как в годы золотые..., Смерть героя – 9; Страдания юного Вертера – 8; Голова на плечах, Девочка на шаре, Русь изначальная – 7; Голова дракона, Муха-цокотуха, Смерть под парусом – 6; Мастер и Маргарита, Один, совсем один! – 5; Имя твоё – птица в руке..., Капитанская дочка, Лев и собачка, Хорошо, да худо, Три толстяка – 4; Двенадцать стульев, Имя розы, Кот в сапогах, Отец Сергей, Отцы и дети, Солнце, Сонет № 121, Три поросёнка, Три сестры, Честный вор – 3; Заяц во хмелю, Лев Кассиль, Ночь в степи, Смерть Тарелкина, Сон в летнюю ночь, Стрекоза и муравей, Три товарища – 2.

Kvantitatívnu analýzu sme zistili, že citátové asociácie na literatúru majú v ruskom lingvokultúrnom prostredí najširšie zastúpenie. Prvé miesto zaujali čarovné rozprávky (175 reakcií) najmä ruskej, ale aj zahraničnej proveniencie (*Старик Хоттабыч, ковёр-самолёт, боровик, лесовик* a pod.), čo svedčí o ich popularite aj v súčasnosti. Pravdepodobne má na to vplyv aj ich animované stvárnenie. Na druhom mieste sa umiestnila poéma V. V. Majakovského *Что такое хорошо и что такое плохо* (106 reakcií). Musíme však zdôrazniť, že je veľmi ťažké pri stimule *хорошо* určiť, koľko z reakcií má typický paradigmatický charakter (*хорошо – плохо*) a koľko z reakcií sa viaže na názov poémy, preto nemôžeme tento údaj brať ako smerodajný. Vzhľadom na tento fakt patrí v poradí druhý najvyšší počet reakcií literárnemu dielu *Hamlet* (65 reakcií) od W. Shakespeara. Pri tomto štatistickom údaji je možné skonštatovať, že Slováci ako aj Rusi asociovali veľmi podobne (SK: *byť, či nebyť, Hamlet, nebyť*; RU: *Гамлет, не быть, to be, ...*), pretože frekvenčné ukazovatele vykazujú najvyšší počet asociácií na literárne dielo (slovenskí študenti 106 a ruskí respondenti 65 reakcií). Vysvetľujeme si to tým, že toto dielo patrí do zlatého fondu svetovej literatúry a je celosvetovo známe, preto by bolo zaujímavé porovnať naše údaje s údajmi iných asociačných slovníkov pri tej istej vzorke respondentov. Na treťom mieste v tejto skupine sa nachádza *Вишнёвый сад* (53 reakcií) od predstaviteľa ruskej klasiky A. P. Čechova. Toto dielo je na jednej strane veľmi známe aj vo svete a na strane druhej patrí k povinnému čítaniu na školách v Rusku. Rovnakú asociáciu evidujeme aj u slovenských študentov (50 reakcií). Táto skutočnosť nás neprekvapila, pretože jednak sa táto dráma pravidelne hráva v slovenských divadlách (vrátane Divadla Andreja Bagara v Nitre – práve v Nitre sa konal experiment) a jednak medzi vzorkou opýtaných boli aj študenti humanitných vied, ktorí sú povinní toto literárne dielo čítať na vysokej škole.

Komparácia citátových asociácií v rámci tematickej skupiny Literatúra

Najviac zastúpenou skupinou medzi citátovými asociáciami je v oboch porovnávaných jazykoch práve literatúra. V tejto tematickej skupine sa precedentnosť realizuje prostredníctvom mien spisovateľov, názvov literárnych diel, mien hlavných postáv, či výrokov, ktoré sú pre bežného predstaviteľa každej slovenskej či ruskej lingvokultúry dôverne známe (*Shakespeare, Mŕtve duše, byť, či nebyť* a i.). Táto skutočnosť je zapríčinená najmä tradičnou popularitou týchto literárnych diel vo všeobecnosti.

V tejto skupine sa výrazne prejavuje rozdelenie jednotiek podľa miery precedentnosti na univerzálno-precedentné, národno-precedentné a individuálno-precedentné, avšak nie sú u ruských a slovenských respondentov rovnako zastúpené.

Svetová literatúra nám poskytla množstvo precedentných jednotiek, ako u slovenských, tak aj u ruských respondentov. Môžeme ich zaradiť k **univerzálno-precedentným jednotkám**. Mnohé z nich používame aj vtedy, keď nevieme, odkiaľ pochádzajú. Univerzálno-precedentné jednotky sa používajú najmä vtedy, keď chce hovoriaci uviesť analógiu opierajúc sa o literárne dielo, ktoré získalo svetovú popularitu a uznanie. Môžeme tu zaradiť výrok *byť, či nebyť*, ktorý sa stal známym vďaka W. Shakespearoví a jeho hre *Hamlet*. Tento výrok sa objavil pri stimule *byť* v slovenských (101 reakcií) aj v ruských (65 reakcií) citátových asociáciách. V rámci frekvencie sa stal v oboch jazykoch favoritom. Táto univerzálno-precedentná jednotka má globálny charakter, pretože sa dá predpokladať, že pri obdobnom výskume viacerých jazykov by sa objavila opäť. Ďalšou totožnou asociáciou v rámci nami skúmaných jazykov bola pri stimule *starec* reakcia *more* (*и море, море, Хэмингуэй, невод*), čo signalizuje veľmi známe dielo E. Hemingwaya. U slovenských respondentov sme zaznamenali 18 reakcií na toto literárne dielo a u ruských respondentov 34. K univerzálno-precedentným jednotkám môžeme priradiť aj ďalšie diela, ktoré sa vyskytli v asociačno-verbálnej sieti nositeľov oboch jazykov: *Kapitánova dcéra* (A. S. Puškin), *Utrpenie mladého Werthera* (J. W. Goethe), *Traja kamaráti* (E. M. Remarque) a iné. Špecifickou

črtou týchto univerzálnych jednotiek je to, že sú schopné existovať aj bez kontextu. Prekročili hranice tej kultúry, v ktorej vznikli, a začali sa aktívne používať predstaviteľmi iných kultúr. Používanie univerzálnoprecedentných jednotiek pochádzajúcich z cudzej kultúry v bežnej reči svedčí o úrovni individuálnej kultúry jedinca, no taktiež o osobitostiach formovania a rozvíjania jeho jazykovej osobnosti vo všeobecnosti. Ďalej výsledky nášho experimentu dokazujú, že u slovenských respondentov sa citátové asociácie vo väčšej miere orientujú predovšetkým na svetovú literatúru (univerzálnoprecedentné jednotky), ktorá je súčasťou štátneho vzdelávacieho programu (36 rôznych literárnych diel svetových (vrátane ruských) autorov, čo predstavuje približne 70 % citátových asociácií odkazujúcich na svetovú literatúru). Identifikovali sme 13 rôznych diel popredných slovenských spisovateľov (30 %), ktorí sú považovaní za klasikov slovenskej literatúry (Hviezdoslav, Kukučín, Jaroš a pod.). Ak by sme mali celkovo zhodnotiť citátové asociácie na literatúru, tak precedentnú bázu prevažnej väčšiny týchto asociácií tvoria literárne diela, ktoré patria k povinnému čítaniu na základných a stredných školách na Slovensku. Ocitli sa tu aj niektoré diela ruských autorov (Čechov, Puškin), ktoré študenti humanitných odborov musia čítať v rámci štúdia na vysokej škole. Diela ruskej klasiky sú populárne na Slovensku aj vďaka tomu, že si ich čitateľ môže prečítať v materinskom jazyku, pretože sú preložené do slovenčiny. Veľmi pozoruhodný je prípad, keď na stimul *один* ani jednému z ruských respondentov neprišla na um poviedka A. I. Solženicyna *Jeden deň I. Denisoviča*, ktorá sa u slovenských študentov regulárne objavila (5 reakcií). Je to zapríčinené tým, že dané dielo v Rusku nepatrí do povinného čítania a na Slovensku je populárne a na pôde vysokej školy ho študenti humanitných odborov musia poznať. Zaujímavým však je fakt, že na ten istý stimul sa objavila u ruských respondentov asociácia na všeobecne známu anekdotu o ovdovenom Gruzíncovi *Один, совсем один!* (5 reakcií), čo nepriamo potvrdzuje dôležitosť humornej kultúry v ruskom prostredí a precedentný charakter mnohých anekdot (porov. Archipova 2013).

Keď sa pozrieme na **národno-precedentné jednotky** ako na sféru kultúry a umenia, v ktorej sa odzrkadľuje tvorivá činnosť národa, tak

v nami analyzovanej vzorke môžeme k národno-precedentným jednotkám priradiť všetky citátové asociácie viažuce sa na domácich spisovateľov a ich tvorbu. V rámci slovenskej lingvokultúry to budú diela slovenských spisovateľov (13) a v rámci ruského lingvokultúrneho priestoru to budú diela ruských autorov (58). Už tu je badať evidentný nepomer. Slovenskí študenti asociovali na diela slovenských klasikov, no je nutné skonštatovať, že v nízkom počte. Ak nebudeme brať do úvahy rozprávky, tak najvyšší počet asociácií na jedno literárne dielo bol 10 (*Dom v stráni* – 10 respondentov), ostatné asociácie sa vyskytovali menej. Registrujeme aj individuálnu reakciu na stimul *mŕtve – Básne pre mŕtve dievčatá*. Na stimul *včela* 5 slovenských respondentov uviedlo literárne dielo *Tisícročná včela*, ktoré patrí do povinného čítania na školách. Je nutné zdôrazniť, že popularitu tohto diela umocnila aj jeho filmová adaptácia a zároveň sa táto scénická muzikálová freska nachádza už viac ako 5 rokov v repertoári Divadla Andreja Bagara v Nitre, kde sme oslovovali našich respondentov.

V asociáciách ruských respondentov môžeme sledovať opačnú tendenciu – prevahu národno-precedentných jednotiek oproti univerzálnu-precedentným jednotkám. V porovnaní so slovenskými študentmi asociovali ruskí respondenti predovšetkým na diela domácich autorov (58 literárnych diel rôznych autorov – 70 % citátových asociácií odkazujúcich na ruskú literatúru). Podľa nášho názoru je to spôsobené aj tým, že v Rusku sa na základných a stredných školách čítajú diela najmä domácich autorov, svetová literatúra sa číta v obmedzenej miere (čítanie na doma, cez prázdniny a pod.). Svetovú literatúru v medziach citátových asociácií reprezentuje 33 diel svetových autorov (30 %). Aj v dnešnej dobe považujú vedci umeleckú literatúru (najmä ruskú) za najväčší prameň precedentných jednotiek pre ruskú lingvokultúru (Archipova 2013, Vorožcova 2006, Kušneruk 2006, Popadinec 2010 a i.). Tieto závery vyvodili na základe komparácie s viacerými jazykmi (angličtina, nemčina), čo im umožnilo zhodnotiť mimoriadny význam literárnych prameňov pre vznik precedentných jednotiek ako osobitosť ruského lingvokultúrneho povedomia.

Odborníci na ruskú kultúru neustále zdôrazňujú jej literatúrocentrickosť, teda vyzdvihujú autoritu ruských spisovateľov a neustále odvolávanie

sa na umelecké texty v najrozličnejších sférach komunikácie. Literatúrocentricnosť je typickým javom ruskej kultúry, ktorý možno badať od 19. storočia, a spočíva v tom, že práve literatúra bola centrom duchovného života a kolískou ruskej inteligencie (Kondakov 2004, Sipko 2011, Dulebová 2015). Vďaka komparácii asociačných reťazcov ruského a slovenského jazyka môžeme skonštatovať, že pre predstaviteľov ruského lingvokultúrneho prostredia má sféra literatúry osobitný význam. Je pre ňu charakteristická oveľa častejšia apelácia ruského človeka na literatúru s cieľom analyzovať a zhodnotiť javy reálnej skutočnosti. Dá sa povedať, že literatúra Rusovi slúži ako meradlo hodnoty vecí a návod na vhodné konanie. Toto tvrdenie bolo možné overiť a aj sa nám potvrdilo. Práve u ruských respondentov je očividná vyššia snaha apelácie práve na tvorbu ruských autorov (58 rôznych diel). Napríklad v skupine *Ruská literatúra* sa nám objavili pri stimule *отец* hneď dve rôzne citátové asociácie (*отец русской демократии, отец Фёдор*) na to isté dielo *Двенадцать стульев* (prvá je prezývka hlavnej postavy Innokentija Vorobjaninova, druhá – meno jednej z postáv). Je nutné zdôrazniť, že tento román je v Rusku veľmi obľúbený, pretože je sarkazmom na dobu, v ktorej bol napísaný. Niekoľko filmových stvárnení tohto románu mu pridalo na popularite. Ďalej sa pri citátových asociáciách stretávame s javom, ktorý sa viaže na „čisto“ ruskú literatúru. Na stimul *маленький* sa vyskytla u 20 respondentov reakcia *человек*. Je to typ literárneho hrdinu, ktorý vznikol v ruskej literatúre spolu s nástupom realizmu a svoj názov dostal vďaka literárnemu kritikovi V. Belinskému. Vystupuje v dielach známych spisovateľov, akými sú napr. Puškin, Gogoľ a i., a je mimoriadne prízvukovanou témou v rámci povinného školského vzdelania. Aj z filozofického pohľadu je táto téma Rusom blízka, preto nie je prekvapujúce, že aj táto kultúrna jedinečnosť sa objavila v ich asociačných reťazcoch.

V rámci národno-precedentných jednotiek sme spozorovali ešte jeden zaujímavý jav. Ruskí respondenti nielenže vo vyššej miere asociujú na diela domácich autorov, ale v ich asociáciách sa stretávame so samotnými výrokmi z literárnych textov, t. j. s citátmi v plnom slova zmysle, čo sme u slovenských študentov vôbec nezaznamenali. Uvedieme niekoľko príkladov. Ruskí respondenti uviedli na stimul *судьба* reakciu *проказница*.

Týmito slovami sa začína epigraf známej Gribojedovej komédie *Горе от ума* a znie nasledovne: *Судьба проказница, шалунья / Определила так сама...* To isté dielo sa objavilo pri stimule *сон*, reakciou bolo *в руку*. Je to asociácia spojená s fragmentom textu tejto komédie: *Ах, батюшка, сон в руку...* Tento fakt nám dokazuje, že príslušníci ruského národa v rámci povinného čítania na školách čítajú množstvo (najmä domácej) literatúry a majú prehľad o literárnych dielach napísaných ich autormi a naozaj ich s obľubou využívajú v reči, pretože inak by sa nevyskytli v takej miere tieto výňatky textov ani v ich asociačných reťazcoch. Tento jav je príznačný len pre ruskú lingvokultúru a z komparatívneho hľadiska má v tomto prípade divergentný charakter. Ako ukazujú výsledky experimentu, používanie národno-precedentných jednotiek nositeľmi slovenského a ruského jazyka má odlišný rozsah v jednotlivých tematických skupinách (u Rusov výrazne prevládajú literatúra, filmy a piesne, u Slovákov zase televízne seriály a programy). V rámci ruských citátových asociácií možno badať aj **individuálno-precedentné jednotky**. Napríklad stimul *ночь* vyvolal asociáciu na poéziu A. Bloka *Ночь. Улица. Фонарь. Антека...*, ktorú sa Rusi učia na základnej škole. Blok v nej opisuje mestské prostredie. Tu sa nám potvrdzuje fakt, že aj samotná gramatická forma zadaného stimulu ovplyvňuje asociovanie respondentov (porov. Kalyuta 2007, Norman 2014). S istotou môžeme povedať, že ak by bol stimul zadaný napr. v množnom čísle alebo v inom páde, nevyskytla by sa práve táto citátová asociácia.

Výsledky experimentu preukazujú, že ruské citátové asociácie majú oveľa rozvetvenejšiu štruktúru: ak počet reakcií slovenských respondentov osciluje od 1 do 7, ruské reakcie na analogické stimuly sa pohybujú v rozmedzí od 1 do 17. Nechceme daný fakt absolutizovať, pretože obmedzená vzorka nášho experimentu (400 respondentov počas 1 roka) sa nedá kvantitatívne porovnať s ruským asociačným tezaurom, ktorého experiment prebiehal počas 10 rokov a sú v ňom zaznamenané reakcie 11 000 respondentov. Avšak počet slovenských respondentov je podľa existujúcich metódik (porov. Kaljuta 2014, Ul'janov 1999, Maršalová 1982 a ďalšie) postačujúci na zistenie určitých tendencií a zákonitostí, charakteristických pre danú lingvokultúru.

Náš výskum navyše názorne ukázal, že asociovanie vždy prebieha jednosmerne a progresívne. Regresívny smer asociovania sme nezaznamenali. Každý ďalší článok asociačného reťazca nadväzuje na jemu bezprostredne predchádzajúci a nezohľadňuje ďalšie predchádzajúce články, ktoré sú oproti nemu posunuté bližšie k začiatku reťazca. Dokazujú to výsledky tak z ruskej, ako aj zo slovenskej strany. Napríklad ruská citátová asociácia na poéziu A. Bloka *Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...* vznikla ako reakcia *улица, фонарь, аптека* na stimul *НОЧЬ*, avšak takisto prítomný v RAT stimul *УЛИЦА* nevyvolal ani jednu asociáciu na túto báseň – vyskytli sa prevažne také citátové asociácie, ktoré slovom *улица* začínali (*УЛИЦА: Бассейная; пьяна; широкая моя; ведущая к храму* atď.).

Kvantitatívne ukazovatele nášho výskumu dokazujú, že lexikálne jednotky majú vyšší asociačný potenciál, ak sú precedentné, resp. vystupujú ako komponenty viacslovného precedentného pomenovania, alebo odkazujú na precedentné jednotky. Lexikálne jednotky precedentného charakteru zohrávajú dôležitú úlohu v každej lingvokultúre, pretože sú odrazom syntézy jazyka a kultúry a ponúkajú dodatočné možnosti pre výskum tohto prepojenia.

Literatúra:

- Archipova, Aleksandra Sergejevna. 2013. „Štirlic šel po koridoru...“: *Kak my pridumyvajem anekdoty*. Moskva: RGGU.
- Dulebová, Irina. 2015. *Precedentné fenomény súčasného ruského jazyka*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Kaljuta, Aleksandr Michajlovič. 2014. *Slovar' asociativnych norm tureckogo jazyka: 160 000 asociacij*. Minsk: BGU.
- Kalyuta, Aleksandr Michajlovič. 2007. *Türk dilinin çağrışım normundaki ilk sözlüğü*. Ankara: Ebabel.
- Kondakov, Igor' Vladimirovič. 2004. „Образ мира в слове: явление: волнолитературоцентризма в истории русской культуры.“ In *Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве*, Nikolaj Andrejevič Chrenov, ed., 229–35. Moskva: Nauka.

- Korina, Natal'ja a Miriama Bilčíková. 2017. „Citatnyje asociacii kak vid intertekstual'noj svjazi.“ *SLAVICA NITRIENSIA* 6, č. 2: 34–55.
- Krasnych, Viktorija Vladimirovna. 2003. „Svoj“ sredi „čužich“: mif ili real'nost? Moskva: Gnozis.
- Kušneruk, Svetlana Leonidovna. 2006. *Sopostavitel'noje issledovanie precedentsnyh imen v rossijskoj i amerikanskoj reklame*: dizertačná práca. Čeljabinsk: Čeljabinskij gosudarstvennyj universitet.
- Martinovič, Gennadij Anan'jevič. 1997. *Verbal'nyje asociacii v associativnom eksperimente*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta.
- Maršálová, Libuša. 1982. *Psycholingvistická analýza vývinu lexiky*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Navil'nikova, Dar'ja Igorevna. 2009. „Provedenije asociativnogo eksperimenta i obrabotka polučennych dannyh (na materiale stimulov tematičeskoj grupy «jeda»)“ *Vestnik NGU. Serija: Lingvistika i mežkul'turnaja komunikacija* 2, č. 7: 116–23.
- Norman, Boris Justinovič. 2014. „Leksičeskije asociacii kak sostavnaja čast' jazykovej kartiny mira (na ruskom i beloruskom materiale)“ In *Jazykovaja kartina mira i kognitivnyje priority jazyka*, Natal'ja Korina, ed., 69–103. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Popadinec, Roman Vasil'jevič. 2010. *Precedentsnyje imena c soznanii ruskogo jazyka*: dizertačná práca. Kursk: Kurskij gosudarstvennyj universitet.
- Sipko, Jozef. 2011. *Teoretické a sociálno-komunikačné východiská lingvokulturologie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Ul'janov, Jurij Jevgen'jevič. 1999. *Psycholingvistika (s priloženijem latyšskogo i ruskogo asociativnych slovarej)*. Riga: Ulej.
- Vorožcova, Ol'ga Anatol'jevna. 2006. „Precedentsnyje imena v rossijskoj i amerikanskoj pečati.“ *Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta* 20, č. 45: 222–9.

Internetové zdroje:

Russkij asociativnyj slovar'. 2020. <http://thesaurus.ru/dict/>.

Mgr. Miriama Bilčíková, PhD.

Katedra rusistiky

Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Štefánikova 67

949 74 Nitra

Slovenská republika

mbilcikova@ukf.sk

Песенное творчество в практике преподавания русского языка как иностранного (из опыта работы по страноведению в чешской аудитории)

Songs in the practice of teaching Russian as
a foreign language
(from experience in country studies in the Czech audience)

Ольга Кузнецова, Михаил Бочко

Абстракт:

Статья посвящена вопросу использования песенного материала в практике преподавания РКИ на занятиях по страноведению на продвинутом этапе обучения. Авторы акцентируют внимание на том, что музыка и песни в процессе обучения иностранному языку могут положительно влиять на эмоциональное состояние и приводить к улучшению языковых навыков и речевых умений у студентов разных возрастов и этапов обучения, а также повышают мотивацию к изучению языка.

В статье рассматривается роль музыки и песен в познании языка и культуры. Прослушивание и исполнение песен на изучаемом языке выполняет важную коммуникативную функцию, расширяет знания о быте и традициях народа, отражая социальные и культурные реалии России.

Abstract:

The article is devoted to the use of song material in the practice of teaching Russian as a foreign language in the classroom on country studies at an advanced stage of training. The authors emphasize that music and songs in the process of learning a foreign language can positively affect the emotional state and lead to the improvement of language and speech skills of students of different ages and stages of learning, as well as increase the motivation to learn the language.

The article discusses the role of music and songs in the knowledge of language and culture. Listening and performing songs in the target language performs an important communicative function, expands knowledge about the life and traditions of the people, reflecting the social and cultural realities of Russia.

Ключевые слова:

русский язык как иностранный, новые технологии в образовании, песенный материал, прецедентные феномены, мотивация к изучению иностранного языка, народные и народно-стилизированные песни.

Key words:

russian as a foreign language, new technologies in education, song material, precedent phenomena, motivation to learn a foreign language, folk and folk-stylized songs

Современные исследования в области практического использования методики коммуникативного подхода к обучению иностранным языкам с помощью различных приёмов значительно расширили возможности представления материала по страноведению. Одним из таких неординарных приёмов обучения иностранным языкам в современной лингводидактике является музыка, а точнее, песни, представляющие собой неотъемлемую часть культуры, быта и традиций народа. Песни, несомненно, способствуют созданию благоприятного климата, необходимого для поддержания мотивации к изучению иностранного языка. В настоящее время не существует единого мнения о том,

насколько важны песни в практике преподавания иностранных языков. Некоторые преподаватели иностранных языков скептически относятся к этому вопросу, другие же, наоборот, говорят о пользе введения песенного материала в процесс обучения, что позволяет расширить возможности представления страноведческого материала, отражая более ярко и эмоционально социальные и культурные реалии страны изучаемого языка.

Общепризнанно, что любая теория требует эмпирического подтверждения, прежде чем её следует вводить в практику преподавания иностранных языков. В настоящее время не существует единого мнения о том, насколько важны песни для уроков русского языка как иностранного, особенно по страноведению. Несмотря на это, практическое применение музыкального материала в обучении иностранным языкам уже активно проводится в мире. Кроме того, сведения из различных источников свидетельствуют о том, что песни в качестве педагогического материала использовались ещё в Древней Греции, где заучивали стихи и тексты пением, а в Индии и других культурах – не только при обучении языку, но даже при обучении разным предметам, и это являлось весьма эффективным.

Исторический опыт доказывает полезность введения песенного материала в процесс обучения, а, значит, песни на уроках по страноведению также дают возможность по-новому представить страноведческий материал, повысить интерес к изучению культурных реалий страны изучаемого языка. Кроме того, они создадут настроение и благоприятную творческую атмосферу в аудитории.

Также можно с уверенностью констатировать, что для достижения положительных результатов в процессе обучения иностранным языкам необходимо использовать такие педагогические методы и приёмы, которые смогли бы эффективно вводить и закреплять новый материал, повышая интерес и мотивацию к обучению. Это, пожалуй, одна из самых важных организационных проблем, которая встаёт перед преподавателем. В то же время с практической точки зрения важно, по мнению некоторых авторов, чтобы обучение проводилось без значительной предварительной подготовки обучающихся (Ludke 2009, 10).

Ведь давно уже признано, что никакое «сухое» заучивание материала не способствует его закреплению в памяти надолго. Особенно остро эта проблема проявляется сейчас, в век высоких технологий, быстрого темпа насыщенной повседневной жизни, огромного информационного потока. Пение же считается эффективным способом закрепления и непроизвольного запоминания языкового материала как родного, так и иностранного языков. В связи с этим появляются новые технологии в методике преподавания иностранных языков. На основании вышеизложенного полагаем, что вопрос введения песенного материала в такую дисциплину, как страноведение, весьма актуален. Это мотивировано следующими факторами.

Во-первых, по словам исследователей в этой области, музыка и язык относятся к обширным коммуникативным средствам, с помощью которых информация, поступая от одного коммуниканта, обрабатывается, а затем передается к другому. Музыка рассматривается как определённая разновидность международного языка, а прослушивание и исполнение песен на изучаемом языке выполняет важную коммуникативную функцию (Besedová 2016, 647). Национальные песни расширяют знания о быте и традициях народа, отражая социальные и культурные реалии России.

Во-вторых, текстовое оформление песни в правильно подобранном музыкальном сопровождении хорошо воспринимается на слух. В результате, соединение музыки и текста фиксируется на подсознательном уровне реципиентов и непроизвольно возникает в их памяти в дальнейшем, в отличие от того, как это происходит с лексикой и даже поэтическими произведениями, представленными на занятиях. Это побуждает обучающихся воспроизводить и практиковать языковой материал за пределами аудитории.

В-третьих, текст, положенный на музыку, играет важную роль в процессе формирования и развития аудитивных умений и последующего их воспроизведения в речи (т. е. задействованы такие виды речевой деятельности как аудирование и говорение), при этом также происходит непроизвольное совершенствование фонетических

навыков обучающихся, запоминание грамматических форм, увеличивается словарный запас.

Тем не менее самым важным при изучении иностранного языка на продвинутом этапе обучения (B2, C1) является тот факт, что при введении песенного материала в практику преподавания РКИ акцент делается на лингвострановедении, на познании языка, культуры, истории и других элементов национальной картины мира в их взаимодействии через песню. Правильно отобранный песенный материал выступает прецедентным культурным феноменом. Этим объясняется повышенный интерес к народным песням, хорошо известным широкому кругу носителей языка вне зависимости от их возраста и рода деятельности. Через песню в непринужденной обстановке происходит знакомство с историей страны, именами и творчеством композиторов, их музыкальными произведениями. Кроме того, сами песни содержат глубокий смысл, передают огромный спектр разносторонних сведений. Они являются тем вербальным кодом, знакомство с которым необходимо при обучении иностранным языкам.

С целью повышения эффективности процесса обучения, привлечения интереса обучающихся к культуре, истории и традициям России, нами разработано несколько музыкальных уроков, которые успешно введены в практику преподавания страноведения. Для более полного понимания текста песен и его правильного озвучивания считаем целесообразным организацию работы по снятию языковых трудностей.

На творческих занятиях, посвящённых музыке и песням, следует обратить внимание на методику представления песенного материала.

I. Подготовительный этап. На наш взгляд, на этом этапе необходимо дать общее представление о песне: кратко описать музыкальный стиль, представить сведения о композиторе, исполнителе, историю создания песни, традиции, связанные с ней. Данная справочная информация вводится устно, при этом используется понятная несложная лексика и изученные ранее грамматические структуры, соответствующие

уровню владения языком. Не менее важным является также работа, направленная на предсказание содержания песни, исходя из её названия.

II. Работа над языковым материалом.

- 1) Фонетическая работа, связанная с отработкой произнесения слов песни. При этом следует обратить внимание на особые фонетические трудности: твёрдость и мягкость согласных звуков, шипящие звуки, редукцию гласных в безударной позиции, так как даже у российских исполнителей при пении мы замечаем нарушения таких фонетических правил, как отсутствие редукции гласных «о» и «е» в безударной позиции, слитного произнесения предлогов с последующим словом и другие. Немаловажным является проговаривание слов при прослушивании. Далее запись слов на слух (аналог фонетического диктанта). Интонирование предложений с различной интонационной окраской выражения удивления, сомнения, восторга и т. п., с вопросительной и утвердительной интонацией.
- 2) Лексическая работа. При работе над песней необходимо убедиться, что все слова известны, при наличии незнакомой лексики используются различные способы её семантизации: наглядность, толкование, смысловая догадка, перевод и т. д. Следует прокомментировать устаревшую или разговорную лексику, дать пояснения к многозначным словам, к их семантическому содержанию в конкретном контексте, выписать рифмующие слова, подобрать аналогичную рифму.
- 3) Грамматическая работа. Как правило, на этом этапе внимание обращается на определение падежной формы существительных, прилагательных и местоимений, в которой они используются в песне (например, во поле берёзонька стояла; там, в краю далёком); образование форм множественного числа от существительных и прилагательных, согласование падежных форм с определённым предлогом (в, с, без и т. д.), определение видových пар глаголов. Также обращаем внимание на грамматические

структуры, словосочетания глаголов с существительным/местоимением, сочетания существительного с глаголом и т. д.

III. Устная и письменная речь. При работе над материалом песни с учетом видов речевой деятельности предполагаются такие приемы, как чтение текста по ролям, индивидуально, хором. Слушая песню, следует обратить внимание на ключевые моменты, которые смогут облегчить понимание сюжета, темы песни.

Вначале очень важно понять, о чем песня заставляет думать, какие чувства и эмоции она вызывает (радость, грусть, печаль).

При повторном прослушивании целесообразно использовать задания типа: а) восстановите текст; подберите рифмующие слова; б) придумайте окончание песни.

Вместе с тем хотелось бы отметить, что не все приведённые виды работы следует использовать при представлении каждой песни, а подходить к этому избирательно в зависимости от языковых и лингвострановедческих трудностей.

Далее мы хотим представить конкретный опыт проведения страноведческих занятий по РКИ, направленных на ознакомление с русским песенным творчеством, в Кубанском государственном университете (город Краснодар, Россия) в группе студентов из 12 человек Университета Градец Кралове (Чехия), владеющих русским языком на уровне В2.

При отборе материала учитывалась не только эмоциональная окраска и мелодичность, но также и информативность текста песен, их причастность к традициям народа. Исходя из того, что «одной из ярких форм проявления культуры русского народа, выражения народных чувств и ощущений являются русские народные песни» (Fedorovskij 2016, 6), мы обратились к русскому фольклорному творчеству. Наряду с этим жанром, хотелось бы отметить и некоторые авторские песни, которые благодаря своей гармоничности, мелодичности и тематике, также ярко отражают менталитет и культуру русского человека. Такие песни стали настолько популярными в обществе, что уже давно приобрели метафорический смысл и теперь

считаются народными. Таким образом, понятие народной музыки, которое раньше подразумевало исконно фольклорные песни, подверглось коннотативным изменениям.

Как правило, тексты народных или народно-стилизированных авторских песен подчеркивают естественные ритмы языка, часто с небольшим диапазоном тонов и являются более лёгкими для исполнения, не напрягают голосовые связки. При подборе песенного материала и дальнейшем его анализе мы обратили внимание на то, что наиболее часто в народных песнях находит своё отражение такое чувство, как любовь во всех ее проявлениях, поэтому мы выбрали материал с соответствующими темами.

Так, известная во всем мире песня *Калинка*, уже давно ассоциируется с народной, хотя на самом деле имеет своего автора – Ивана Ларионова, русского композитора, литературоведа и музыковеда. *Калинка* впервые была представлена в 1860-ом году в Саратове и первой в нашей иностранной аудитории по целому ряду причин.

Во-первых, известность в мире: при первых аккордах иностранные обучающиеся узнали мотив песни.

Во-вторых, несложность текста и музыкальной линии. Простота композиции песни (повтор как музыкального, так и словесного текста) позволяет быстро усвоить материал.

В-третьих, динамичность и танцевальный характер побуждают к активности.

В-четвертых, текстовое наполнение. Несмотря на то, что текст песни не отличается особым содержанием, он включает слова, расширяющие страноведческие знания о растительном мире России (калинка или калина, ягода малина, сосна).

Нельзя не напомнить и о русской народной песне *Во поле берёза стояла*, которая, как и свойственно фольклорному жанру, имеет несложную музыкальную линию. Текст также не вызывает трудностей при исполнении, однако содержание этой песни настолько богато в страноведческом плане, что не может быть полноценно понято иностранными обучающимися без отдельного толкования ряда исторических и культурных реалий.

Песенный материал был представлен в следующей последовательности:

- 1) введение ключевых слов с помощью наглядности в виде фотографий к ним, затем и сам текст;
- 2) фонетическая отработка произношения в сложных словах и словосочетаниях;
- 3) представление страноведческого комментария к песне.

Народная песня *Во поле берёза стояла* повествует о древних русских языческих традициях, которые проводились во время Семичного девичьего обряда на праздник Семик, выпадающий на седьмой день Пасхи. В деревнях девушки «идут в лес, где с песнями завивают ленточки, бумажки и нитки на берёзе, завязывают ветки венками. Потом, сделав из берёзовых сучьев один венок, девки целуются (кумятся) сквозь него» (Snegirjev 2011, 320). Данный ритуал трактуется как примирение и установление крепкой дружбы.

Помимо этого, строчка из песни *белую берёзку заломати*, также требует комментария: традиция пошла от старинного русского обряда, когда девушки заламывали (наклоняли) берёзу и сплетали ветки дерева с травой, а затем устраивали хоровод.

Данную песню невозможно представить без видео одного из выступлений российского хореографического ансамбля русского народного танца *Берёзка*, что вызвало большой интерес и даже удивление со стороны иностранной аудитории. Дело в том, что ансамбль *Берёзка* известен далеко за пределами России благодаря уникальной технике танца, в частности при сопровождении песни *Во поле берёза стояла*. Особая походка девушек, их выверенный до миллиметра шаг создаёт впечатление, будто они перемещаются по сцене не самостоятельно, а сцена сама передвигает их, образуя хоровод.

Прислушав песню несколько раз, обучающиеся смогли запомнить её мелодию и спеть вместе с преподавателем, а затем и самостоятельно.

В качестве заключительного этапа работы над песней было проведено обсуждение темы образа берёзы в русской культуре.

Так, по словам профессора Светланы Тер-Минасовой, берёза занимает восьмое место в списке десяти наиболее частотных слов по результатам опроса *Россия и русские 2002* года (Тер-Минасова 2000, 142). Можно сказать, что берёза занимает особое место в русской культуре и это подтверждается многочисленными упоминаниями в разных направлениях русского искусства и творчества. «Берёза – самое любимое дерево русского человека, символ России. О берёзе поют в народных песнях, поэты пишут о ней стихи. О берёзе вспоминают русские люди вдали от Родины» (Кузнецова 2017, 285). Более того, берёза в России считается покровительницей девушек и символизирует женское начало, именно поэтому «О любимой девушке говорят: «стройная, как берёзка, светлая, как берёзка» (Кузнецова 2017, 285). Песня *Во поле береза стояла* известна с конца XVIII в. Ее любил напевать Александр Пушкин.

Кроме того, необходимо было провести параллель, поэтому в качестве домашнего задания было предложено написать сочинение на тему главных символов народных песен Чехии.

Благодаря такому подбору песенного материала были продемонстрированы разные виды общеизвестной народной музыки, контраст между активным танцевальным характером *Калинки* и умеренным темпом песни *Во поле берёза стояла*.

Небезынтересна для иностранной аудитории популярная песня *Миленький ты мой*, которую можно считать городским романсом, известным каждому русскому человеку. Предполагая дуэтную форму исполнения, произведение позволяет разделить текстовый материал на женский и мужской. Такой вопросно-ответный вид музыкального общения в шуточной форме вызвал у аудитории сильные положительные эмоции, а бытовой сюжет песни о человеческих чувствах и взаимоотношениях побудил к дискуссии и выражению различных мнений о её содержании. При этом на материале данной песни успешно проводилась работа, направленная на снятие фонетических трудностей: твёрдость и мягкость звука «л» в словах песни, на редукцию в безударном положении гласного о [Λ] **МОЯ, ВОЗЬМИ, с тобой, назовёшь**; гласного е в предударном положении [и] **сестра, не нужна,**

тебя, меня; гласного **е** после **ж** в предупредительном положении женой [ы]; интонирование фраз *Есть у меня жена* и *Есть у меня сестра* с различными интенциями: утверждения, удивления, сомнения, сожаления, восторга и т. д. При работе над лексикой акцент делается на использовании уменьшительных форм (*милый – миленький, милая – миленькая*), подборе антонимов (*чужой – родной, далекий – близкий*). Грамматический аспект работы включал такие задания, как: выпишите из текста песни все существительные вместе с прилагательными и местоимениями и определите падеж, в котором они употреблены в песне; – трансформируйте прямую речь в косвенную.

Что касается письменной и устной речи, то продуктивным оказалось задание по написанию и обсуждению эссе, на тему: Что стало с героями? Как сложилась бы их судьба в разные эпохи?

В качестве завершающей песни было представлено одно из самых знаменитых произведений композитора Александры Пахмутовой и поэта Михаила Матусовского *Старый клён*. Впервые прозвучавшая в знаменитом фильме *Девчата* в 1962-ом году песня *Старый клён* приобрела огромную популярность и очень полюбилась русским людям. Возможно, это обусловлено и тем, что образ клёна очень часто встречается в текстах русских поэтических произведений и, несомненно, является символом любви, доброты и силы. Обращение к образу клена в поэтических произведениях неслучайно. Дело в том, что вокруг этого растения всегда витал мистический ореол, а за долгие века накопилось много легенд, примет и поверий. В славянской традиции клён всегда считался непрым загадочным деревом. Необычная форма кленового листа требовала особого трепетного к нему отношения: наши предки были уверены, что на самом деле это человек, превращённый в растение некими злыми силами, в листьях видели раскрытые человеческие ладони.

Считается, что клен – это дерево, обладающее большой положительной жизненной энергетикой, мягкой и ласкающей. Прикасаться к нему полезно при депрессиях и душевных ранах – неприятности уйдут из жизни сами по себе, уступив место гармонии и тихому спокойствию. Поэтому песни, в которых упоминается клен, – душевные,

напевные, с глубоким смыслом. Существует также примета-ритуал на привлечение чистой неземной любви: в солнечный день нужно трижды осыпать себя семенами клена. Кроме того, клен – дерево, защищающее от атак темной силы. Два дерева, посаженные рядом, символизировали счастливую супружескую пару. Такой зелёный тандем давал жилищу и его обитателям сильную магическую защиту от злых существ, привлекал под семейный кров любовь и богатство. Другое поверье утверждает, что клён, растущий во дворе – отличный оберег от молнии. Кроме того, он защищает дом и от других стихийных бедствий: пожара, смерчей и паводков (Legkost' Vetra 2018). Поэтому в песне *Старый клен* он стучит в оконное стекло, поскольку растёт рядом с домом.

Даже кленовые ветви, закреплённые над калиткой или входной дверью, способны помешать злым и завистливым людям переступить порог дома. Точно так же действует и дерево, посаженное у ворот или рядом с крыльцом. А в сказке-пьесе Евгения Шварца *Два клена*, двух мальчиков Баба-Яга превратила в кленовые деревья. Заметим, что береза, как мы уже отметили, ассоциируется с образом девушки, а клен – с молодым человеком.

Клен – необычайно певучее дерево, потому из него всегда делали музыкальные инструменты: скрипки, гусли.

При помощи этой песни происходит логичный переход к следующей теме, посвящённой русскому кинематографу.

Песенный материал на занятиях по страноведению создаёт позитивную, доброжелательную атмосферу в аудитории, способствует более глубокому и разностороннему знакомству с историей и культурой страны изучаемого языка и вызывает интерес к необычной интерпретации русских традиций и обычаев, представленных в текстах песен.

По нашему мнению, занятия по страноведению не могут быть полноценными без ознакомления с национальной музыкальной культурой страны. Народные или авторские песни, написанные в народном стиле, легки для восприятия, и, как показывает опыт, успешно используются в практике преподавания страноведения на занятиях

по русскому языку как иностранному. Такие инновационные формы работы приводят к эмоциональной разгрузке обучающихся, создают дружелюбную атмосферу в аудитории, что благоприятно воздействует на умственную и речевую деятельность. Более того, учебный процесс становится увлекательнее, интереснее, разнообразнее. Причастность иностранного обучающегося к русской культуре возрастает, что вызывает у него желание ещё глубже познать мир изучаемого языка.

Таким образом, исследования и эмпирический опыт свидетельствуют о том, что музыка и пение народных, народно-стилизированных и современных песен в целом оказывает положительное влияние на процесс изучения иностранных языков.

Литература:

- Besedová, Petra. 2016. "Music as an intercultural medium of foreign language teaching." *The European Proceedings of Social and Behavioural Sciences*, č. 16: 646–62. <http://dx.doi.org/10.15405/epsbs.2016.11.68>.
- Fedorovskij, Vladimir Jevgen'jevič. 2016. *Russkije narodnyje pesni*. Jekaterinburg: Izdatel'skije rešenija.
- Kuznecova, Ol'ga Ivanovna. 2017. *Šag za šagom. Učebnik po ruskomu jazyku dlja inostrannyh učaščichsja*. Krasnodar: Kubanskij gosudarstvennyj universitet.
- Legkost' Vetra. 2018. "Legendy o derev'jach – Klen." Mify, legendy, skazanija. Dostupné 28. 9. 2020. http://vsegda.moy.su/publ/mify_legendy_skazanija/kljon/8-1-0-357.
- Ludke, Karen M. 2009. *Teaching foreign languages through songs*. Edinburgh: University of Edinburgh, Institute for Music in Human and Social Development.
- L'vov, Nikolaj Aleksandrovič, a Ivan Prač. 1955. *Sobranije narodnyh russkich pesen s ich golosami*. Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo.

Snegirev, Ivan Michajlovič. 2011. *Russkije prostonarodnyje prazdniki i sujevernyje obrjady*. Moskva: Kulikovo pole.
Ter-Minasova, Svetlana Grigor'jevna. 2000. *Jazyk i mežkul'turnaja komunikacija*. Moskva: Slovo.

Ольга Ивановна Кузнецова, к. филол. н., доцент
Кафедра русского языка как иностранного
Кубанский государственный университет
Ставропольская 149
350040 Краснодар
Россия
kuznetsova_rki@mail.ru

Михаил Михайлович Бочко, магистрант
Кафедра русского языка как иностранного
Кубанский государственный университет
Ставропольская 149
350040 Краснодар
Россия
bochkomichael@gmail.com

Kafkovy Proměny ve filmovém zrcadlení

Kafka's Metamorphoses in Film Mirrors

Alexej Mikulášek

Abstrakt:

Studie pojednává o třech filmových adaptacích Kafkovy prózy Proměna, a to celovečerním hraném filmu ruského režiséra Valerije Fokina nazvaném Превращение (2002, založeném na stejnojmenné divadelní hře z roku 1995), dále televizní adaptaci nazvané Die Verwandlung českého režiséra Jana Němce (1975, založené na scénáři, který vznikl už v šedesátých letech a na němž se podílel i jeho bratranec, filozof Jiří Němec), a konečně o krátkém filmu španělského režiséra Carlose Atanese La Metamorfosis de Franz Kafka (1993, scénář relativně volně navazující na literární text napsali Joan Lloró a Gemma Delgado). Ve všech těchto úpravách jsou evokovány paralely mezi Franzem Kafkou jako faktickým autorem a zachyceným fiktivním příběhem. Ve všech je rovněž tematizována alienace (odcizení tělesnosti i rodiny) jako interpretační klíč k textu a jistě i tematický svorník filmového ztvárnění.

Abstract:

The study deals with three film adaptations of Kafka's famous story Proměna (Die Verwandlung, 1915). The first one was directed by Valerij Fokin under the name Превращение (2002, based on Fokin's stage play from 1995). The second adaptation is a television play named Die Verwandlung by a Czech director and screenwriter Jan Němec (1975, based on a screenplay that was written in the 1960s by a Czech director Jan Němec and his cousin, a Czech philosopher Jiří Němec. And the third attempt was presented by a short film of a Spanish director Carlos Atanes and named La Metamorfosis de Franz Kafka (1993, Atanes directed his

adaptation very freely; the screenplay was written by Joan Lluró and Gemma Delgado). All these adaptations depict the fabulous character of Gregor similar to real Kafka's fate. The main theme is the alienation as key crux and key-stone of these film stories and its forms as well.

Klíčová slova:

Franz Kafka, Proměna, filmová a televizní adaptace, interpretace, alienace

Key Words:

Franz Kafka, Metamorphoses, film and TV adaptation, interpretation, alienation

Předmětem naší studie budou v zásadě tři filmové adaptace prózy Franze Kafky *Proměna* (*Die Verwandlung*¹), které představují tři relativně vyhraněné cesty filmového uchopení literární látky. Jde o film *Препращение* ruského režiséra Valerije Fokina² (2002), televizní film *Die Verwandlung*

¹ Jak můžeme číst v katalogu k výstavě *Tripolis Praga. Die Prager Moderne um 1900* (Schmitz, Udolph 2001, 223–4), podle deníkových záznamů M. Broda předčítal Kafka poprvé svoji prózu přátelům 15. 12. 1912, podruhé pak 1. 3. 1913 pod titulem *Die Wanzensache*, tedy *Věc štěnice*. Lektor nakladatelství Franz Werfel upozornil na novelu nakladatele Kurta Wolffa, který napsal Kafkovi, v dopise ale už uvádí *Die Wanze*. Při uveřejnění v periodiku *Die Weißen Blätter* v roce 1915 a krátce nato ve Wolffově nakladatelství v Lipsku nesla próza ovšem název, pod kterým se proslavila – *Die Verwandlung*. Kafkova próza vyšla v roce 1915 v edici *Der jüngste Tag*, sv. 22/23. Knihu ilustroval Ottomar Starke a k němu se také Kafka nepřímou obracel, když napsal dne 25. 10. 1915 nakladatelství, že „...by možná chtěl nakreslit ten hmyz samotný. To ne, prosím jen to ne! Nechci omezovat jeho působnost, pouze prosím na základě své přirozeně lepší znalosti příběhu. Hmyz sám se na kresbě nesmí objevit. Nemá se však ukazovat ani z dálky...“ (citováno podle katalogu k výstavě: Wichner, Wiesner 1995, 36).

² Tomuto filmu jsme věnovali samostatnou studii (Mikulášek 2018, 87–109). Scénář napsali Ivan Popov a Valerij Fokin. V hlavních rolích se představili Jevgenij Mironov, Taťána Lavrovová a Igor Kvaša. Vyrobeno ve studiu LUČ a RITM v roce 2002; exteriérové scény byly natáčeny v Praze.

českého režiséra Jana Němce³ (1975) a *La Metamorfosis de Franz Kafka* španělského režiséra Carlose Atanese⁴ (1993).

Na úvod připomeňme dvě důležitá metodologická východiska.

Tím prvním je sdílené přesvědčení, že Kafkovo⁵ dílo je extrémně mnohovýznamové (nabízí mimořádně široký rejstřík významových

³ Jan Němec krátce po odchodu z Československa do Německé spolkové republiky natočil v roce 1975 cca 52 minut trvající inscenaci nazvanou *Die Verwandlung*. První pokus o tzv. zfilmování Kafky ovšem vznikl už v roce 1965, kdy byl připraven scénář. Kameramanem německé verze byl Thomas Mauch, hudbu složil Eugen Illin (Evžen Illín); v hlavních rolích se představili Heinz Bennent jako Otec, Zdenka Procházková jako Matka, Edwige Pièrre jako Dcera, Tamara Kafka jako služka, Achim Strietzel coby Prokurista, Gregora, resp. Gregorův hlas, tlumočil Gunnar Holm-Petersen, jako podnájemníci se představili Karl Renar, Alfred Baarovy a Herbert Klein, hlas vypravěče prezentoval Dieter Kettenbach, scénografie se ujal Gerd Krauss. Inscenace byla natočena ve filmovém studiu Mnichov v koprodukcí ZDF a ORF. Nepříliš kvalitní kopie je dostupná online.

⁴ Na Atanesových webových stránkách (www.carlosatanes.com) můžeme číst: „Two years after finishing film studies, Carlos Atanes, great fan of Franz Kafka, directed this adaptation very freely. He made the risky decision to don't limit himself too much to the text. He took advantage from what produc[t]ion achieved (as a magnificent location with a library with more than 60,000 volumes). He added some winks to other Kafka's works (and Borges', and Piranesi's...) and above all, he dressed the story with a lot of allusions and references to the author's private and familiar life, especially to his father, Hermann Kafka, whom Franz always had complicated relationship. This identification between fictitious family (the Samsas) and true family (the Kafkas) also inspired a change into the time context: the story is placed at Central Europe subjugated by national socialism, grotesque regime that Franz Kafka didn't know, but it was what, some years after his death, annihilated his family. Even the title takes part into the double biographical / literary meaning: "The Metamorphosis of Franz Kafka" is "The Metamorphosis" by Franz Kafka and also the metamorphosis of Franz Kafka. Logically so heterodox adaptation of a so venerated text has caused very polarized reactions, and Carlos Atanes is still receiving angry condemnations from the most purist kafkians long time after this medium-length film was published in internet“ (Atanes n.d.). Scénář napsali Joan Lloró a Gemma Delgado, v jednotlivých rolích se představili Antonio Vladimír, Manuel Solàs, Arantxa Peña, José María Nunes, Anne Sofie Nilsson a Xavier Villena.

⁵ Toto dílo má několik „identit“, dimenzí: je možné je chápat jako součást literatury německé, neboť psal a publikoval německy, němčina mu byla nejbližší už proto, že studoval na německých školách; stručně řečeno šlo o jednoho

konkretizací, vyslovuje se k řadě témat dobového i našeho života), dále mnohoznačné (tedy jeho význam a významy, resp. „konečný“ smysl nám nejednou uniká, jeví se jako významově zcela nejasné, činí nás nejistými až k bezradnosti), současně parabolické, popř. jakoby parabolické, cosi jako šifra, která má jedno řešení (budí dojem, že je nositelem jednoho „konečného“ a „pravého“ smyslu, jednoho výlučného a skrytého poslání, diskurzivně vyjádřitelného) a samozřejmě představuje i extrémní výzvu čtenáři, kterého nutí zaujmout jistý vyhraněný postoj, hodnocení, pokus o konkretizaci a interpretaci, vysvětlení jeho smyslu. V prostoru sledovaného literárního textu nalezneme řadu „míst nedourčenosti“,⁶ ve

z představitelů „pražské německé literatury“ první poloviny 20. století. Současně byl a zůstává představitelem literatury židovské, protože oba jeho rodiče byli židovského původu, sám se s „židovským osudem“ identifikoval, živě se zajímal mj. o sionistické hnutí, ve svém díle rovněž vyjadřoval pocity příslušníka židovské diaspory (osamocenenost, odcizení, problémy s komunikací). Je rovněž zástupcem literatury české, minimálně z pohledu areálových studií, protože žil v Praze a Prahou byl výrazně ovlivněn, jeho rodiče měli českožidovské kořeny, byl rovněž inspirován českou literaturou, také česky uměl relativně velmi dobře etc. Totéž platí pro jeho začlenění do literatury rakouské. Lze jej chápat jako představitele literatury středoevropské, v níž důležitější než etnicita, národní kultura, jazyk a náboženské přesvědčení se jeví klíčové vědomí příslušnosti k tomuto prostoru – popř. (jakkoliv problematická) existence pocitu středoevropanství. To vše samozřejmě s hodnotovým přesahem k literatuře světové.

- ⁶ Problematické „míst nedourčenosti“ věnoval Roman Ingarden oddíl 38 v monografii *Umělecké dílo literární*, kapitolu nazvanou *Místa nedourčenosti znázorněných předmětů* (1989, 248–56). Uvádí mj. jako jednoduchý příklad narativní větu „Na stole seděl starší muž...“, z níž plyne, že seděl právě na stole, nikoli na židli, „avšak vůbec není řečeno, zda je dřevěný nebo železný, má-li tři nebo čtyři nohy atd., a zůstává tu tudíž – u ryze intencionálního předmětu – neurčeno. Materiál, z něhož byl zhotoven, se vůbec nezmiňuje, ačkoli z něčeho být musí“ (1989, 251). Pro filmovou či televizní adaptaci má fakt, že literární dílo je „schematickým útvarem“ (1989, 266), zásadní význam. Navíc je třeba podtrhnout, že fragmentárnost je konstrukční zvláštností Kafkova způsobu a strategie psaní a že se mj. projevuje „chybějícími“ odpověďmi na dotazy zvědavého /naivního/ čtenáře, např. co podobnou proměnu způsobilo a proč Gregor jako jediný zachovává klid (ani po příčině nepátrá, vlastně na sebe vůbec nemyslí, jeho vědomí je zaplněno starostí o rodinu, Grete/Markétu, strachem ze ztráty zaměstnání etc. – na rozdíl od Josefa K. v románu *Proces*, jenž pátrá po podstatě obvinění, ovšem zcela bezvýsledně, takže nakonec přijímá svůj úděl v něčem stejně trpělsky jako Gregor Samsa).

smyslu Ingardenovy fenomenologické teorie i v širším smyslu slova, která si nárokují konkretizaci, ať již pod tímto slovem míníme vizualizaci, přímou ostenzi, ozvučení etc. A to ponechávám stranou jiná „místa neurčitosti“, tedy např. „chybějící“ odpovědi na předpokládané otázky naivního nebo realistickou estetikou ovlivněného čtenáře, který vše vnímá jako obraz reality a jako soubor odpovědí na podněty.

Druhým východiskem je přesvědčení o tom, že filmový (popř. televizní) obraz nelze redukovat na to, do jaké míry se shoduje či neshoduje s obrazem slovesným, s textem jako takovým. Samozřejmě je možná i taková cesta, ale neplatí, že by dílo, které chce být co nejvěrnějším filmovým přepisem, bylo také nejlepší adaptací. Filmový obraz má svá specifika a filmový tvůrce (film je rovněž svého druhu kolektivním dílem) má právo na vlastní přístup k dílu: to se v adaptačním záměru mění v látku, které dává film konečný tvar, strukturu, podobu a také smysl. Přestože se jeví Kafkova *Proměna* jako mnohovýznamová a mnohoznačná, svědčí nejrůznější filmové adaptace, tedy od „přepisů“ až po úpravy takřikajíc volné a psané jen jako variace „na Kafkovy i kafkovské motivy“, o některých invariantách, o něčem, co spojuje myšlení a poetiku rozdílných filmových tvůrců. A jakkoli bychom film neměli vnímat jednostranně literárním pohledem jako „aplikovanou literaturu“⁷ – tento „odliterárněný“ přístup k umění filmové adaptace je dnes zcela běžný –, můžeme se současně ptát, do jaké míry je pohled scenáristy, kameramana a dalších subjektů filmového umění na literární text novátorský, jaké vrstvy v něm zvláště režisér, ale i herec odhalují, jakou jeho stránku zvýrazňují či zvýznamňují – i filmová recepce je recepcí svého druhu, jde o recepční bytí „textu“ ve „filmovém obraze“.

Aniž bychom rekapitulovali vnější tematickou osnovu povídky/novely *Proměna*, zaměřme se na několik „míst nedourčenosti“, na jejich přítomnost

⁷ Srov. např. studii Petra Bubeníčka *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu* (2010, 7–21), v níž autor polemizuje s „logocentrickým“ pohledem na vztah literatury a filmu a s posuzováním hodnoty filmového a jiného díla na základě prevalence slovesných měřítek a „originálu“. Autor mj. navazuje na výzkumy Lindy Hutcheonové shrnuté v monografii *Teória adaptácie* (2012).

či nepřítomnost ve filmovém obraze a na jejich podobu. Konkrétně půjde o tři tematické elementy. **První výzvou je už vlastní podoba Gregora Samsy.** Kafkův vypravěč popisuje tuto postavu po proměně a nezůstává u pouhého obecného konstatování, že se proměnil „v jakýsi nestvůrný hmyz“, ale hned poté pokračuje, že ležel „na hřbetě tvrdém jak pancíř“, že jeho břicho bylo „vyklenuté, hnědé“, že bylo „rozdělené obloukovitými výztuhami“, že jeho končetiny (vlastně „žalostně tenké nohy“, alespoň vzhledem „k ostatnímu objemu“ těla, ovšem „četné“) mu „bezmocně komíhaly před očima“ (Kafka 2009, 53). Jakkoliv je tento popis konkrétní, jde o typicky kafkovské detaily, které nevedou, spíše zavádějí – zvláště pokud v díle vidíme šifru, podobenství. Kdyby ležel na hřbetě „s měkkými, jako gel poddajnými krovkami“, kdyby jeho břicho bylo „zapadlé a žluté“, šupinaté či zrohovatělé „s černými tečkami uprostřed“, jeho nožky by nebyly četné, ale krátké, silné a třeba jen čtyři, etc., mělo by to stejný efekt. Přitom se nedozvíme vůbec nic o tom, jak vypadal před proměnou, jakkoliv jeho charakter svědomitého obchodního cestujícího, milujícího bratra a starostlivého živitele rodiny je sdostatek znám – z vypravěčova monologu.

Ve filmové konkretizaci jsme svědky několika řešení úkolu, jak Gregora coby postavu (před proměnou, i po ní) představit. Aditivními složkami? Eliminací? Kontaminací? První cestou je možnost eliminovat jeho podobu a sledovat fiktivní skutečnost jen jeho očima. Tou se vydal režisér a scenárista Jan Němec a v jeho stopách někteří další (maďarský režisér Sandor Kardos je z nich snad nejúspěšnější). Gregor je představen tzv. subjektivní kamerou jako pohled, tedy nikdo z diváků netuší, jak skutečně vypadá po proměně. Podoba před proměnou je v Němcově inscenaci (jde o inscenaci pro německou a rakouskou televizi) řešena čímsi jako leitmotivem fotografie Franze Kafky ve vojenské uniformě visící v obývacím pokoji; v Kafkově textu „visí na stěně“ zasklený a zarámovaný Gregorův portrét, fotografie muže ve vojenské uniformě a ve vojenském postoji. Divák Němcovy inscenace tak na základě několika motivů nabývá dojmu, že Gregor je jakýmsi jino-bytím Franze Kafky coby tvůrce a že se k němu po proměně všichni lidé chovají jako k obludnému hmyzu, čemusi odpornému a současně hrůznému. „Subjektivní

kamera“ je tak v intencích Kafkových, který si nepřál, aby byl Gregor po proměně nějak vizuálně ukazován, jakkoli portrétován či kreslen. I v Kardosově filmu sledujeme tzv. subjektivní kameru jako pohled Gregorův, nepřirozenost pohledu je však sugerována tím, že kamera obsáhne celý prostor, takto extrémně deformovaný, nejen jeho výšeč viděnou lidskýma očima. Gregor ustupuje ze zobrazení i v jiných adaptacích, zato v rozhlasových slyšíme jeho lidský hlas, jenž vystupuje z diegetického světa;⁸ v něm je vnímán jen jako cosi zvířecího, sýčivého, nelidského.

Druhou cestou se vydal ruský režisér Valerij Fokin, využívaje divadelní adaptace, která se stala základem scénáře filmu. Podobu vtiskl Gregorovi Jevgenij Mironov, a to před proměnou i po proměně, ovšem po proměně přestal ovládat vizuálně stále ještě lidské tělo, naznačeny jsou jeho animální pohyby po zdech a stropě stejně jako několik jiných atributů non-lidské podoby: není schopen slovesně komunikovat, ale divák už jen na základě mimiky dobře tuší, co se děje v jeho lidském nitru (upozorňujeme už zde, že lidskost postavě Gregora Samsy neupírá ani Franz Kafka, ani nikdo z adaptátorů jeho *Proměny*). Celovečerní film ovšem připisuje řadu scén a situací, z nichž připomeňme jen příjezd do města, cestu domů za vytrvalého deště, večeři s rodiči a Markétkou, hovor s ní, intimní rituály před spánkem, ale také noční sen před proměnou a podobně. Podobně ztvárnil Gregora i italský režisér Marco Paolo Pavese: četnými detailními záběry na tvář Gregorovu zdůrazňuje jeho lidskost, křehkost, zranitelnost, ale především existenciální tíseň; ta je Mironovem představena beze slov, jen s velmi ojedinělými komentáři filmového vypravěče, u Paveseho však v jakémsi vnitřním monologu.

Základem třetího typu ztvárnění Gregora je snaha, Kafkovi cizí, ale do jisté míry také legitimní, ukázat Gregorovu podobu tak, jak byla slovy popsána, popř. jinak, ale jako hmyz či zvíře. Touto částečně kontroverzní cestou se vydali autoři komiksů, ale i španělsí tvůrci, částečně Carlos

⁸ V rozhlasové dramatizaci Josefa Henkeho ztvárnil roli Gregora/Řehoře Josef Haničinec: svými četnými monology a komentáři k dění svých blízkých, svými sny, estetickými a bytostně rodinnými potřebami tento důležitý aspekt nejen respektuje, ale naléhavým hlasem zdůrazňuje.

Atanes, jistě Josefina Molina. Jestliže v případě inscenace *Metamorfosis* pro druhý program španělské televize koncem šedesátých let lze hovořit o jednoznačném neúspěchu – Gregora má reprezentovat gigantická moucha pohybující se po zdech pokoje a okenním skle –, v případě Atanesově vidí divák dílem člověka, dílem zvíře, jehož podobou prosvítá lidská tvář a hlavně emoce – lidské tělo tu bylo zohyzděno jakýmiś trny, výstupky, hmyzí či krabí končetinou místo ruky, polovinu obličeje tvoří deformovaná hmyzí fyziognomie. Zdá se, že sugerovat dojem Gregora jako zvířete v sobě skrývá nebezpečí, že vše, co mu rodiče a další osoby přítomné jako subjekty dělají, je konec konců oprávněné, protože Gregor přestal být jejich synem, přestal být člověkem a stal se netvorem, který „musí pryč“, jak emotivně vykřikne Grete (Greta, Markéta, tedy Gregorova sestra a druhý subjekt proměny – ostatně próza by se docela dobře mohla jmenovat *Proměny, Die Verwandlungen*). To ovšem neznamená, že by všechny pokusy představit Gregora po proměně jinak než jeho hlediskem či lidskou tváří a pokřiveným tělem musely být odsouzeny k neúspěchu, jen je třeba mít na paměti to nejzákladnější – že Gregorovo jinobytí z něj ještě nedělá zvíře, obludný hmyz, který může kdokoli zlikvidovat jako cosi nebezpečného, odporného, zapáchajícího, nakažlivého, slovem – nelidského. Pokud bychom *Proměnu* četli v tomto kódu, museli bychom rehabilitovat chování otce, Grete i matky, snad i posluhovačky, prokuristy a všech dalších zúčastněných jako přiměřené, normální a hlavně pochopitelné – kdo by s něčím takovým chtěl bydlet, že...? Carlos Atanes si pravděpodobně byl vědom tohoto nebezpečí, a jakkoliv má jeho Gregor po proměně zveličené hmyzí rysy, neztrácí některé rysy lidské tváře, a podobně tělo, ruce a nohy, jakkoliv mu jeho proměna brání ve vzpřímené chůzi a deformace jej děsivě zohyzdují. Detailní záběr na nepřirozenou a částečně jakýmiś kusadly prorostlou tvář dává najevo, že se pod nelidskou slupkou tají lidská duše, vnímající lidská bytost, kterou Gregor nepřestává být ani v Kafkově textu; i jeho de facto sebevražda hladem je daná snahou nebýt rodině na přítěž. Gregorovo lidství navíc podtrhuje fakt, že (podobně jako Jan Němec) Carlos Atanes vede přímou spojnici mezi Gregorem Samsou a Franzem Kafkou už jen volbou protagonisty, jenž se Franzi Kafkovi podobá. Svůj film také nazval tak,

že jej můžeme číst jako *Proměna Franze Kafky*, nikoli *Proměna* /od/ Franze Kafky.

Druhou výzvou je jev, který zde označíme za **identitu jednajících postav, a to náboženskou, etnickou, kulturní, areálovou etc.** v textu *Proměny*. Ta se jeví pro potřeby filmového (naznačujícího, ale i „ostenzivního“) obrazu jako zásadní. Můžeme se oprávněně ptát, jakého původu a jaké národnosti je Gregor? V kterém městě se nachází dům, v jehož zdech se rodí děsivá lidská tragédie? Kdy se příběh odehrává? Fabule *Proměny* nenasvědčuje, alespoň při doslovném čtení, téměř ničím, že by se odehrávala v Praze začátkem minulého století, že by Gregor a jeho rodina byli židovského, německého nebo dokonce českého původu, nebo česko-německo-židovského, chybí rovněž jednoznačné zmínky místopisné i časové, což představuje výzvu pro filmové uchopení. V textu *Proměny* se sice dočítáme, že Samsovi slaví Vánoce a že rodičům ani Grete nejsou cizí křesťanské rituály (po smrti Gregora se dokonce pokřičují a vzdávají díky Bohu), čteme také, že Gregor byl vyplácen ve „zlatkách“, což byla měna rakousko-uherská před zavedením rakouské koruny, ale to samo o sobě podstatné není. Text je psán německy, vypravěč v tomto jazyce tlumočí narativ, monology a dialogy postav, aniž by dával najevo, že je čtenáři „překládá“. Stejně tak by však tvůrce mohl vytvořit iluzi, že postavy komunikují česky, holandsky, francouzsky nebo maďarsky, aniž by opustil svůj literární jazyk. A v tomto směru identifikační konkretizace postavy – jejího kulturního a jiného zázemí, místa a času děje – postupují sledované tři adaptace různými cestami, proto opět najdeme tři základní typy.

Ten vyhraněný je spojen s Fokinovou úpravou, která velmi jemnými, téměř neznatelnými narážkami a symboly vede spojnici mezi Gregorem a samotným tvůrcem. Jde o narážky, které mohou zůstat skryté, diváky neaktualizované – např. když Gregor v předsmrtném snu běží přes hřbitov a zastaví se před svým náhrobkem s rokem narozením stejným, jakým byl rok narození Kafky, tedy 1883 (pravopis je poruštěný, na náhrobku čteme výraz „Zamsa“). Fokin situoval svoji adaptaci jednoznačně do Prahy, snad počátku století dvacátého; exteriérové scény, jichž je v *Proměně* velmi málo, točil na Starém Městě, na Malé Straně, snímal Karlův most

i most Legií, ostatně hned v úvodu vidíme vlak přijíždějící na pražské nádraží (s dvojjazyčným nápisem) etc. Evokuje i atmosféru pražských uliček a „putyky“ s hudbou, kouřem a pivními sklenicemi, hospodu, do níž Gregor, vracející se z obchodní cesty, nahlíží. Fokin nám tedy „říká“ jednoznačně – děje se v Praze, na Starém Městě, v některém z jeho měšťanských domů s výhledem na malé kulaté náměstí, děje se v Kafkově současnosti, Gregor je metaforou Kafkovou. A jakkoli v textu chybí jednoznačně uchopitelný židovský motiv, symbol nebo dokonce jednoznačné téma (postavy nekomunikují hebrejsky ani jidiš, absentují přímé kulturní kódy, neznají nebo nerespektují židovské svátky ani rituály a předpisy etc., byť spekulativně je možné do Kafkových vět a scén cosi takového vnášet nebo shledávat na principu analogie), do Fokinova zobrazení vstupuje toto téma výrazně. Jednak postavami tří nájemníků, zde poměrně konzervativních židů, kteří se před jídlem hebrejsky modlí, a jejich zjevem (výraznými pejzy a účesem): dávají najevo své židovství a kulturní „cizost“. A rovněž nepřímo, např. atonální hudbou, šeplovými jidiš hlasy podbarvujícími už úvodní sekvence (Grete se začíná učit jidiš, aby mohla obsloužit zákazníky v obchodě, kam nastoupila – u Kafky se však začíná učit francouzštinu) a nesrozumitelnými, snad kvazi hebrejskými atonálními zvuky, jež jako kdyby hrozily členům rodiny za to, jak se ke Gregorovi chovají. Neuchopitelné a skryté židovské božství, jež snad promlouvá v bouři a závanech větru, v tomto filmu tvoří jakýsi nadosobní rámec, autoritu, iracionální a nepochopitelnou, přesto blízkou a hroživou.

Druhou cestou se vydal Jan Němec, jenž opouští mnohoznačnou, jakoby irealistickou a místy surrealistickou poetiku směrem k absurdnímu dramatu a grotesce. Němcova adaptace je jediná, která se snaží o věrnost textové předloze, chtělo by se napsat o „maximální věrnost“⁹ jakkoli

⁹ Ukázka z původního českého scénáře byla publikována v edici Jiřího Janouška (1969, 189–201). Jan Němec opatřil ukázkou krátkou předmluvou, kterou si zde celou ocitujeme: „*Proměna* vypráví o pohnutém osudu Řehoře Samsy. A my se pokusíme pomocí kamery po celou dobu jeho života dívat se na svět jeho očima; znamená to tedy, že film bude subjektivním vyprávěním zcela do důsledků – Řehoře Samsu nikdy nespatříme, každý jeho pohyb, hnutí bude pohybem kamery; bude-li někdo k němu mluvit, učiní tak přímo do objektivu. Při jeho

žádná adaptace nemůže být absolutní. Počet nově vepsaných scén je minimální, místy jako by autor kamerou tlumočil slovesný narativ, slyšíme dokonce výrazný hlas vypravěče (tzv. Sprecher, jenž u Fokina zazní jen sporadicky, resp. na úvod a na závěr, kde doslova tlumočí věty Kafkova vypravěče), rovněž vnitřní monology Gregorovy (u Fokina jen zpočátku tlumočí jeho obavy filmový vypravěč), dodrženy jsou i jednotlivé sekvence prozaického vyprávění. Chybí jakákoli přímá zmínka, že místem děje je či není Praha, čas není rovněž přímo vymezen; co se týče artefaktů, odpovídají době, v níž vznikla Kafkova *Proměna*, jde nesporně o měšťanskou rodinu. Chybí jediný nápis, index, jediný údaj v kalendáři, peněžní jednotka, historická událost ve výroku postavy, tedy něco, co by adaptaci – stejně jako prózu – pevněji časoprostorově ukotvilo.

O rozdílech mezi „ukázáním“ Gregora u Fokina a jeho skrytou podobou u Němce (tzv. subjektivní kamera) jsme již psali, proto upřeme pozornost na to, zda režisér Němec nějak příběh konkretizuje a čím, když ne časově nebo přímou lokalizací. Odpovídá tomu několik motivů, jež jsou ovšem nápadité a jistě invenční. Především je to jistá míra animalizace postav, které vnějším chováním opravdu cosi zvířecího připomínají, např. vzhledem (jeden příklad za všechny: jeden z nájemníků, jenž připomíná výrazem tváře hlodavce, snad krysu, se snaží porcovat

zvláštním osamocení se často okolní svět zúží na zvuky – i my jim pak přivykneme a z kroků, drobných hluků, útržků slov i jednotlivých vět se brzo naučíme učinit si přesnou představu o okolním dění. Bude-li Řehoř Samsa na zemi, budeme se dívat z hlubokého pohledu, poputuje-li na stěnu, bude se odtud dívat i kamera. A také se přizpůsobíme jeho novému zraku: značně širokouhlý objektiv, zaostřený do nekonečna s poněkud neostrým popředím. Ale to všechno jen po dobu jeho života. Proto poslední část filmu bude zcela objektivně a naopak velmi dynamicky sledovat děj, žádné pohledy a snímání jen z jednoho směru, kamera v normální poloze, v živém kontaktu s akcí vytvoří tak velmi osvobodivou, příjemnou a takřka pohodou naplněnou atmosféru, naprosto v kontrastu s předchozí částí filmu“ (Ibid., 188). Německý televizní film v podstatě tuto zásadu naplňuje, jakkoli srovnání českého scénáře a filmu ukazuje některé dílčí posuny, např. hned úvodní scéna popsaná ve scénáři by měla být ponořena do tmy a ozvučena jen hlasem vypravěče-komentátora, po němž by se mělo „rozetmít“ (ibid., 189), filmová verze ovšem evokuje od prvního okamžiku ranní svit, který proniká přes okenní sklo.

hlavu pečeného selete, a vzniká přitom paralela mezi vepřovou hlavou s pootevřenou tlamou a lidskou tváří „požírač“¹⁰). Je využito paradoxu, že po Gregorově proměně ve zvíře mají postavy „neproměněné“ ve svém chování rysy zvířecí – ruka otcova pohybující se po podlaze připomíná obrovského pavouka, otec vylizuje talíř jako domácí zvíře misku, matka i otec mají potřebu „spářit se“ v nejméně vhodné době (jako by v reakci na stres), cosi zvířecího je v porcování a požívání selete atp. Postavy se chovají ke Gregorovi jako ke zvířeti, po jeho smrti se radují, že „to zdechlo“, ale sami jsou lidé jen po vnější straně, protože postupně odhodili etické zábrany a povinnosti ke svému synovi. Přesto není Němcova adaptace naturalistická, všechny znaky, kódy a výrazové pohyby svědčí spíše o absurdizaci, o pojetí *Proměny* jako absurdního podobenství – tomu nasvědčují zvláště strojové a koordinované pohyby tří nájemníků, absurdní situace, kterou rodiče vnímají jako danost, jako neštěstí, jako hotovou věc, na jejíž příčinu se neptají (tak i Gregor). Totéž se týká židovských motivů, jež přímo v Kafkově textu absentují – ani v Němcově filmu nenajdeme jediný (!). To samozřejmě neznamená, že některé nemohou být čteny, recipovány v tomto kódu – opulentní porcování selete je možné aktualizovat jako přestoupení zákazu požívat nečisté jídlo, stejně jako rozpory mezi aplikovanými křesťanskými rituály a nekřesťanským chováním k „bližnímu svému“ (nejbližšímu, tedy synovi a bratrovi) mají též jistou vypovídací hodnotu.

Vyhraněnou cestou filmové fikce, jak si ukážeme ještě později, postupoval Carlos Atanes, který přisoudil Gregorovi a celé rodině identitu židovskou a zasadil příběh do vyhraněně antisemitského prostředí německé Třetí říše, kde znějí nacistické písně a marše, členové SS arogantně vstupují do domu Samsových, vítání jen služkou Annou, prokurista se chová rovněž panovačně a nese „mluvící“ jméno Hassler (lze jej číst jako „Ten, který nenávidí“), nad hlavami Samsových visí Davidova hvězda a minimálně jeden z nájemníků se netají svým stereotypním, vůči židům ne právě příznivým postojem (jsou „divní“, jsou to „cizinci“, mají „špatnou

¹⁰ Na nepřirozenost aktu přijímání potravy v díle Franze Kafky upozorňuje mj. Petr Kučera.

kuchyni“, jak „všichni vědí“, a také čtou jen knihy svých „soukmenovců“, protože při prohlídce knihovny nalézají jen knihy „židovských autorů“).

Jak naznačuje Atanesův film, je třetí výzvou problém, **zda zachovat věrnost originálu**, tedy respektovat počet jednajících postav a jejich „charaktery“, Kafkou vymezené prostředí a jeho předmětné detaily, kompozici „vyprávění“ jako sled jednotlivých událostí, to vše dokonce v předmětně uchopitelných detailech (smyslově vnímatelných – odehrává se tam a tam, od tehdy do tehdy, v té a té zemi...), **nebo se textem jen inspirovat**, psát úpravu volnou, „na motivy“, „na námět“, která by se chovala k textu jen jako k látce, s níž je následně možné relativně volně pracovat. Lze se také ptát jinak: jak velký je podíl nových, připsaných, aditivních scén, těch věrně kopírujících, resp. jen vizualizujících literární text, popř. těch, které byly vypuštěny, eliminovány, na něž musel filmový obraz rezignovat (minimálně přítomnost či „zmizení“ subjektu vypravěče). Existují nějaké scény /z/kontaminované?¹¹

Pietní postoj ke Kafkovu textu zaujal Jan Němec, a také podíl jím eliminovaných či naopak aditivních elementů je relativně nízký. Některé z nich už byly připomenuty, neboť souvisely s „biografizací“¹² Gregora jako jinobytím samotného autora (leitmotiv portrétní fotografie) a přirozenou eliminací vypravěče jako epického subjektu (resp. tento je omezen jen na občasného komentátora vizualizovaného dění, přičemž toto

¹¹ Pod pojmem *eliminácia* vystupuje „redukcia pôvodného textu, vynechanie niektorých jeho častí – tematických i kompozičných“. *Adícia*, popř. *amplifikácia* pak predstavuje „pridávanie niektorých častí, napr. obohatenie nového diela o niektorú postavu (postavy)“. *Kontaminácia* se pak jeví jako „použitie viacerých textov a ich skríženie v štruktúre nového textu“ (Žilka 2015, 49).

¹² Nejen analyzované filmové adaptace ztotožňují Gregora jako hlavní postavu *Proměny* se spisovatelem samotným, s autorem Franzem Kafkou. Eduard Goldstücker vyjádřil toto přesvědčení velmi lapidárně: všichni Kafkovi hrdinové „představují svého autora. Všichni jsou obchodníci, úředníci a umělci. Obvyčejně je, pohlčené vřavou života, v nestřeženém okamžiku zaskočí myšlenka, že jejich život je prázdný a pomýlený“ (1969, 39). Biografický (auto-biografický) přístup k textu jako výrazu autorova osobního života, ztělesňující zvláště jeho konflikt s otcem a na anonymních autoritách založené společnosti, bude dominovat mnoha dalším adaptačním pokusům, vedoucím přímou spojnici mezi Samsovými a Kafkovými, mezi autorem a hlavní postavou.

dění je prezentováno jakoby očima Gregorovým, tedy tzv. subjektivní kamerou, jinou roli pak mají záběry „objektivní kamery“). Snad jen jedna scéna je opravdu aditivní, v textu ji nenajdeme ani v zárodečné podobě. Je to právě ona závěrečná, kdy Samsovi jedou v tramvaji, kolem nich se k životu probouzejí stromy a keře, rodiče si uvědomí, jak Grete zkrásněla. Tyto sekvence se přidrží textu *Proměny*, ale potom aktéři uvidí pana prokuristu v parku, s ním se pozdraví a rodiče si Grete představí v jeho doprovodu, společně s jinou „nabilitou“. Připomene scény zasazené do rakousko-uherských parků nebo městského korza. Tato scéna nemá přímou oporu v textu, ale je v intencích přání rodičů – Grete, proměněnou v krásnou mladou dívku, výhodně a dobře provdat. Tedy proč ne za prokuristu...? Všechny další scény jsou svého druhu jednou z možných vizualizovaných a „ozvučených“ ilustrací (slovesným médiem zprostředkovaných) Kafkových/kafkovských motivů a situací.

Valerij Fokin i Carlos Atanes, na rozdíl od Jana Němce, připisují řadu scén a situací, které v textu doslovnou oporu nemají. Za všechny takto aditivní jmenujme u Fokinova celovečerního filmu detailní zobrazení toho, co „mohlo předcházet“ onomu rannímu probuzení. A tak divák sleduje Gregorův příjezd (Mironov v této roli připomíná svým obličejem nevinné dítě toužící po pohlazení, matce a rodinném teple) vlakem na pražské nádraží (Prag/Praha), slyší a vidí monotónní kapky deště (ten jako by po celou dobu neustával), dokonce přívaly deště a liják a mlhu znásobenou syčením parní lokomotivy. Sleduje obtížnou cestu křivolakými pražskými uličkami, jistě uličkami Starého Města (snad Zlatou, Liliovou a Řetězovou), přihlíží tomu, jak Gregor nahlíží do oken hospůdky s „pivaři“ a radujícími se „obyčejnými“ lidmi, jeho setkání s rodinou, otcem, matkou, Markétkou, služkou, také poslech Markétčiny naděje, ale ještě neumělé hry na housle. Ukazuje všechny pracovní „rituály“ před ulehnutím ke spánku, taktéž noční rozloučení s Markétkou, jíž slibuje zaplatit studia na konzervatoři. Až na motiv slibu (v textu povídky nevysloveného) je vše výsledkem fikce scenáristovy a režisérovy. Překvapivě však „reálné fikce“, která není v rozporu s důležitou vrstvou, kterou ukrývá i samotný text, a tou je obraz Gregora jako milujícího, vnímavého a odpovědného člena rodiny.

Důležitý je nově vepsaný řetězec snových sekvencí, který proměně předcházet – Kafkův prozaický text jen lakonicky konstatuje, že se Gregor (Řehoř) Samsa „jednou ráno probudil z nepokojných snů“ (2009, 53). Zvláště první „filmový sen“, po němž budou následovat ještě další (setkání s prodavačkou, jízda s Markétkou po mostě, několik sekvencí na hřbitově) je surreální až hororový, jistě však absurdní, včetně hudebních a akustických efektů – šelestů, skřípění, neurčitých hlasů, atonálních variací (housle, viola, violoncello); vše pak přechází v bláznivě se zrychlující zvuk vlaku, zvuk padajícího kamení útočí na ušní bubínky. Jde o tyto sekvence: Jako absurdní vyhlíží nástup do vlakového vozu spolu s dalšími „anonymně“ oblečenými muži v buřinkách. Mrazivý je pohled přísného Gregorova otce v obleku průvodčího, zle zahlízejícího na syna. Markétka vstupuje do téhož vozu (v pozadí je vidět kreslené kulisy, jako na divadle), avšak v uličce se mu kamsi ztratí. Špalír mužů v „kafkovských“ buřinkách stojí podél vozu, jenž se začíná bláznivě rychle rozjíždět. Z některých kupé zmizely všechny přepážky a proti Gregorovi kráčí uličkou jiný přísný muž, o němž se později dozvíme, že je prokuristou. Cizost, nepřátelství a neuchopitelnost prostředí podtrhuje znovu se objevující postava otce, jenž v uzavřeném kupé „hraje na housle“: s téměř nepřičetným výrazem ve tváři, bez smyčce, zato pilkou – hudební nástroj rozřezávající (ovšem Gregor si rád vyráběl věci lupénkovou pilou, jak stojí v textu *Proměny*). Dezorientovaný Gregor se před prokuristou ukryje ve volném kupé, v němž je posléze zasypáván zeminou jako v hrobě. A náhle zvoní budík, který Gregora ze snu probouzí – i tento motiv je nový, neboť v povídkce snad Gregor zaspal, zvonění přeslechl. Přesto je i z tohoto výčtu zřejmé, že film široce konkretizuje „*místa nedourčenosti*“, ono lakonické sdělení vypravěče o „nepokojných snech“.

Diegetický svět filmové fikce však tematizuje i další „sny“, v textu naznačené jako vnitřní vidění či zcela absentující. Gregor proměněný ve zvíře (hmyz) zůstává duší člověkem, což dokládají i jeho sny „s otevřenými očima“, doprovázející a v něčem snad i zmírňující (nebo naopak drásající) krutou realitu pozvolného Gregorova umírání. Jde o sen o návštěvě dívky (v kloboučnictví), kterou měl rád, ale jíž se bál vyjavit své city, sen o harmonickém dětství, v němž se setkává se sebou samým coby

dítětem (využit motiv dvojího zrcadlení – dítěte v zrcadle a spatření sebe sama v zrcadle dítěte). Výčet scén a motivů „vepsaných“ do filmového světa bez přímé opory v textu by byl extrémně dlouhý, tedy jen pro ilustraci uvedeme několik dalších, namátkově vybraných. Vedle výše připomínaných snů je nově připsána kupř. epizoda s obřadným vstupem komisního pana prokuristy do bytu Samsových, pána v černém klobouku („tvrďáku“), důstojného a hrozivě vyhlížejícího i vystupujícího muže, sebejistě a beze studu nahlížejícího do soukromí členů domácnosti, před nímž se oba rodiče Samsovi hrbí, ponížují, z něhož mají očividně strach. Je však v souladu s „instrukcemi“ vepsanými do Kafkova textu, že prokurista (v ruské verzi *зосподин управляющий*) je kožený, panovačný, „akurátní“ jako představený, nadřízený úředník vědomý si svého postavení a moci. Jeho výtky, pronášené důrazným a rozkazovačným hlasem, se opakovaně vrývají do mysli diváků. Rodiče se chovají jako přestrašené loutky, i chování prokuristovo připomíná loutku. Ještě gestičtější, okázalejší, plně expresionistická je situace, při níž rodiče i prokurista hledí na proměněného Gregora bezprostředně poté, co on ústy odemkl a otevřel dveře. Následující sekvence jsou záměrně strojené, zachycují gestické reakce postav.

Některé aspekty textu musely být eliminovány, a nejednou ty, které souvisejí s nezastupitelnou rolí vypravěče v epickém díle – aniž by to však bylo nutné chápat jako umělecký nedostatek. Přesněji vzato, bylo to jen naznačeno jinými prostředky: dlouhé úvahy, např. o tom, co a jak si počít s nesloužícím tělem, jak se obhájit před zaměstnavatelem, četné další a další reflexe, které čteme v próze zprostředkované vypravěčem, jsou filmem konkretizovány jen v podobě gestikulace a mimiky, pohybů Gregorovy tváře a těla. To, co se čtenáři jeví jako podstatné pro sledování Gregorových osudů, co je vypravěčem dokonale popsáno a představeno, tedy vnitřní svět Gregorův, k němuž „má přístup“ jen vypravěč, nikdo ostatní (pro všechny přítomné postavy je Gregor jen „němá tvář“), to vše je Mironovem v roli Gregora pouze naznačeno, popř. absentuje. Vedle divadelního východiska (text byl původně adaptován pro potřeby divadla) se zde uplatňují i postupy neozvučeného filmu.

Carlos Atanes také výrazně rozšiřuje počet replik a sekvencí, jde však podstatně dále než V. Mironov, resp. V. Fokin. Jde o volnou adaptaci,

kteřá se textem inspirovala, ale nepřidrřuje se jej, v mnoha detailech i sekvencích. Jak už bylo uvedeno dřívě, zasadil příběh do doby nacismu a nejspíše do Německa Třetí říše (jakkoli se v anotaci filmu píše o jakési zemi ze „střední Evropy“). Tomu odpovídají německé vojenské písně a nacistický pochod. Postavu Gregorovu přiblížil tvůrci, tedy Franzi Kafkovi, i výběrem herce, jehož vytáhlá postava a hubená a poněkud komisní tvář i tmavé vlasy sčesané na pěšinku nesou některé fyziognomické rysy Franze Kafky v době napsání *Proměny*. Prokurista má německé civilní příjmení Hassler, ale s přesazením do německého prostředí souvisí i nacistické uniformy dvou mužů vstupujících do domu Samsových, i wagnerovská hudba, i záběry na nacistický pochod. Samsově matce přibylo jméno Sophie (Kafkova matka se však jmenovala Julie), zato Gregorův otec má jméno identické s otcem Kafkovým: je také Hermann.

S řadou aditivních motivů souvisí i řada motivů eliminovaných, vypuštěných. Patří k nim celé sekvence, v nichž vypravěč líčí nejen Gregorovo probuzení a rozpoznávání nového „těla“, ale i dialog (či pokus o něj) s rodiči, kteří mu připomínají jeho pracovní povinnosti. Vše, co se děje v pokoji za dveřmi, je eliminováno, divák se ocitá mezi těmi „přede dveřmi“, jako otec a prokurista. Naopak vstup prokuristy je okázalý, stejně jako jeho přivítání, jeho řeč je prudká a místy přechází v hlasitý ostrý tón, po zhlédnutí Gregora se chová hystericky a nepřičetně. A otec od prvního okamřiku toto „monstrum“ nenávidí, křikem ho zahání do knihovny, vyhrořuje mu holí, dokonce usmrčením.

I přímo vloženou židovskou tematiku, „připsané židovské motivy“, můžeme jistě chápat jako aditivní. V literárním textu *Proměny* nenajdeme tuto problematiku přímo představenou, je latentně přítomna jen v možných čtenářských konkretizacích a v ryzí spekulaci, podle níž *Proměna* souvisí s Kafkovým hlubokým zájmem o židovství a sionistické hnutí, nebo že proměnu Gregora můžeme chápat jako narážku či šifru proměny Kafkovy – v žida/Žida, v antisemitském zrcadle tedy v „obludný hmyz“. Aditivního původu je tedy např. Davidova hvězda visící v jídelně, kterou však vidíme jen dvakrát a nestává se leitmotivem jako portrétní fotografie Kafkova ve filmu J. Němce. Přesazení do nacistického, tedy vyhraněně antisemitského prostředí vytváří podobný rámec jako nepřízeň

počasí, která následuje po celou dobu Gregorova „jinobytí“ v textu (vyčásí se až po jeho smrti: jedna z „proměn“ tematizovaných v díle¹³). Filmová adaptace sice redukuje počet nájemníků na dva, ale konkretizuje je – nikoli jen tvářemi. Jeden z nich je (s nadsázkou?) označen jako „sentimentální anarchista“ a druhý, který jej takto označil, sám sebe vidí jako „sentimentálního marxistu“. Jídlo, které jim Samsovi předkládají, jim moc nechutná (jeden z nich to doprovází větou, že všichni vědí, „jak špatná je židovská kuchyně“), Samsovi jsou podle něj sice milí lidé a Grete hezká, ale současně v nich vidí „cosi divného“ či cizího. A konečně při prohlídce obrovské knihovny je nepříjemně udiven tím, že všichni autoři knih jsou židé.

Popis připsaných scén by byl velmi bohatý, došlo k zásadním posunům nejen v lokalizaci a „dataci“ příběhu, ale i ke změnám interiérovým (Samsovi vlastní rozlehlý dům), Gregor obývá velkou knihovnu, která se nachází nad jídelnou, a může pozorovat členy své odcizující se „rodiny“. Po smrti Gregora si rodiče udělají výlet k moři, ve slavnostním úboru, a jejich

¹³ Povídka/novela je nazvána *Proměna*, ale my nemůžeme nesledovat motiv změny a proměny jako leitmotiv, trvale přítomný motiv, jenž prochází celým textem a vtiskuje mu specifické významové odstíny – od počátku, tedy od faktu uvědomění proměny svého těla Gregorem Samsou, dále náhlou proměnu vztahu rodičů (zvláště otce) k němu, proměnu postoje Grete, proměnu už „proměněného“ Gregora v extrémně vyzáblou trosku až po proměnu Grete/Markétky v krásnou mladou ženu (v kontrastu se změnou Gregorovou, jenž je strádáním vyhublý na kost a umírá). Proměňuje se pokoj Gregorův, stává se z něj cosi jako smetiště plné odpadků, také skladiště nepotřebných věcí, s nadsázkou jakési „doupě“, jehož se štítí. Proměňuje se i počasí – nejdříve konstantně sychravé se mění ve vlídné, jarní etc. Změny plánují rodiče, sní o tom, že se přestěhují, a hodlají se poohlédnout po budoucím nápadníkovi krásné „Markétky“. S Gregorovou smrtí se vyčásí, etc. etc. I v adaptaci posluhovačka otevírá okno a všichni si uvědomují, jaké venku vládne slunečné počasí, ptáci zpívají, pokoj je prozářen slunečním svitem. Na první pohled se zdá, že tyto „změny“ a „proměny“, kromě výchozího motivu, nemají žádný podstatný význam, že nejsou semioticky důležitými příznaky obecnější tendence (i próza nese název v jednotném čísle). Podrobnější rozbor by patrně ukázal, že nikoli náhodou próza začíná tím, že si Gregor uvědomuje fakt své proměny „v jakýsi nestvůrný hmyz“ (Kafka 2009, 53), a končí pohledem manželů na jejich „čím dál čilejší dceru“, která „rozkvetla v krásnou a kyprou dívku“ (ibid., 105–6).

dcera vyhlíží jako mimořádně přitažlivá dívka „na vdávání“. Zcela eliminovány naopak zůstaly Gregorovy úvahy a reflexe, pro text stěžejní, tlumočené vypravěčem, neboť právě ten byl eliminován, ale chybí i Gregorův zápas s vlastním novým tělem a potřeba jej ovládnout, jeho zoufalá snaha komunikovat s rodiči a s Grete, jejichž slovům rozumí, ale oni jemu nikoli, etc.

Prostor dílčí studie neumožňuje komplexnější uchopení tématu, přesto však už z naznačených motivů, dílčích analýz a srovnání vyplývá jedna důležitá skutečnost: všichni uvedení filmoví tvůrci vnímají text nikoli jako cosi neuchopitelného, tajemného, neproniknutelného, přístupného jen elitním znalcům, nikoli jako cosi absolutně mnohoznačného, mnohovýznamového, parabolického, k čemu vede literární text badatele nebo zvědavé čtenáře – nevidí v něm ani něco posvátného, hieratického, mystického, transcendentálního. V jejich interpretaci je látka svědectvím o samotném tvůrci, je výrazem jeho zkušeností; Gregor má také řadu charakterových, psychických, a dokonce i fyziognomických vlastností (tak u Atanese) přisuzovaných autorovi. Naprosto zásadní roli hraje Gregorovo lidské Já, jeho lidskost a křehkost, „duše“ (zvláště ve Fokinově adaptaci), která postupuje „hmyzí“ nebo jinou non-lidskou podobou. Toto lidské Já je opuštěno nejbližšími a týrané fyzicky (hladem, posluhovačkou etc.) a zvláště psychicky, a tak dovedeno k tragickému konci (Gregor nepředstavitelně vyhublý na kost umírá hladu). Lze tedy mluvit o zobrazení odcizení, alienace, která se stala v analyzovaných filmových dílech stěžejním interpretačním klíčem k textu i tematickým svorníkem filmového ztvárnění.

Literatura:

Atanes, Carlos. n.d. „The Metamorphosis of Franz Kafka.“ 20. 7. 2020.

<https://www.carlosatanes.com/the-metamorphosis-of-franz-kafka>.

Bernard, Jan. 2014. *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I, 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

Bernard, Jan a kol. 2016. *Jan Němec. Enfant terrible forever. Díl II, 1975–2016*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

- Bubeníček, Petr. 2010. „Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu.“ *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 22, č. 1: 7–21.
- Eco, Umberto. 2015. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Praha: Argo.
- Fedrová, Stanislava, ed. 2010. *Česká literatura v intermediální perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, Akropolis.
- Goldstücker, Eduard. 1964. *Na téma Franz Kafka*. Praha: Československý spisovatel.
- Hutcheonová, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně.
- Ingarden, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- Janoušek, Jiří, ed. 1969. *Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek. 3 ½ podruhé*. Praha: Orbis.
- Kafka, Franz. 2009. *Proměna a jiné povídky*. Praha: Československý spisovatel.
- Kosík, Karel. 1993. *Století Markéty Samsové*. Praha: Český spisovatel.
- Kučera, Petr. 2013. „The Disappearance of Identity in Franz Kafka’s Prose Metamorphosis.“ In *A Search for Identity*, eds. Ivona Mišterová a Eva Skopeczková, 99–122. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.
- Mathauser, Zdeněk. 1989. *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*. Brno: Blok.
- Mikulášek, Alexej. 2020. „Kafka’s The Metamorphosis as an ‘Identified Stereophonic Composition.’“ In *Silk Road 2019 Conference Proceedings*, ed. M. Arslan, 72–81. Tbilisi: International Black Sea University.
- Mikulášek, Alexej. 2019. „Kafkova Proměna v televizní adaptaci Jana Němce.“ *World Literature Studies* 11, č. 3: 63–79.
- Mikulášek, Alexej. 2018. „Konkretizace jako forma interpretace: filmová adaptace povídky Franze Kafky *Proměna* (s přihlédnutím k dalším konkretizačním pokusům).“ In *Česká literatura a film V*, ed. Štefan Timko, 87–109. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Schmitz, Walter, a Ludger Udolph, eds. 2001. *Tripolis Praga: die Prager Moderne um 1900*. Dresden: Thelem.

- Uherková, Daniela, ed. 2007. *Kafka a Čechy: sborník příspěvků z mezinárodní literárněvědné konference uspořádané Společností Franze Kafky 2. října 2006 v Praze*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky.
- Wichner, Ernest, a Herbert Wiesner. 1995. *Pražská německá literatura od expresionismu po exil a pronásledování*. Praha: Aula.
- Žilka, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

Filmové adaptace:

- La Metamorfosis*. 1969. Režie Josefina Molina, video.
- La Metamorfosi*. 1971. Režie Marco Paolo Pavese, video. <https://www.youtube.com/watch?v=PX77McKHeZo>.
- Die Verwandlung*. 1975. Režie Jan Němec, video. <https://www.youtube.com/watch?v=94mfxO9IU9Y>.
- The Metamorphosis of Franz Kafka*. 1993. Režie Carlos Atanes, video. <https://www.carlosatanes.com/the-metamorphosis-of-franz-kafka>.
- Prevrášeníje*. 2002. Režie Valerij Vladimirovič Fokin, video. <https://www.youtube.com/watch?v=jDvqgAuZZy0>
- Metamorphosis: Immersive Kafka*. 2010. Režie Sándor Kardos, video. https://www.imdb.com/video/vi1470471449?ref_=tt_pv_vi_aiv_1.

Rozhlasová adaptace:

- Kafka, Franz. 1967. *Proměna*. Režie Josef Henke, audio.

PaedDr. et PhDr. Alexej Mikulášek
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr
Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita
Konštantína Filozofa v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
alexej.mikulasek@seznam.cz

Аналитические прилагательные в форме кодовых определителей (на примере русского и чешского языков)

Analytical adjectives in the form
of code determinants
(on examples from the Russian and Czech languages)

Лукаш Плесник

Абстракт:

Настоящая статья посвящена проблематике так наз. кодовых определителей, представляющих собой одну из разновидностей морфологически неопределенных лексических единиц, т. е. аналитических прилагательных. Термин «кодовый определитель» был впервые использован лингвистом М. В. Пановым в рамках обширной диахронной классификации 19 типов аналитических прилагательных. Кодовые определители обладают интернациональным характером и принимают активное участие в образовании многочисленных аналитических конструкций современного русского и чешского языков.

Abstract:

This article focuses on the issue of so called code determinants that represent one part of morphologically unformed lexical units, i.e. analytical adjectives. The term "code determinant" was used for the first time by linguist M. V. Panov in an extensive diachronic classification of 19 classes of analytical adjectives. Code determinants have an international character and take

an active part in the formation of numerous analytical constructions of modern Russian and Czech languages.

Ключевые слова:

аналитическое прилагательное, кодовый определитель, аналитическая конструкция, аналитизм, агглютинация, русский язык, чешский язык

Key Words:

analytical adjective, code determinant, analytical construction, analytism, agglutination, Russian language, Czech language

Аналитические прилагательные представляют своеобразный класс слов, своей семантикой и позицией по отношению к управляющему члену (препозиция, постпозиция) выполняют атрибутивную функцию. Они выступают в качестве определителя, не имея при этом стандартного внешнего облика имен прилагательных. Проблематику аналитических прилагательных можно рассматривать с нескольких точек зрения относительно их понимания, которые условно обозначаем как узкое (аналитические прилагательные узкого понимания) и широкое (аналитические прилагательные широкого понимания)¹. Настоящая статья посвящена аналитическим прилагательным в форме так наз. **кодовых определителей**, которые воспринимаются на уровне аналитических прилагательных узкого понимания.

¹ Согласно Л. А. Ким, в современной русистике сформировались два подхода к пониманию аналитических прилагательных, т. е. широкий и узкий. Аналитические прилагательные широкого понимания – несклоняемые атрибутивные компоненты, представленные, как правило, префиксоидами и греко-латинскими препозитивными терминологическими элементами. Аналитические прилагательные узкого понимания – несклоняемые прилагательные или несклоняемые атрибутивные компоненты, выступающие в качестве графически самостоятельной лексической единицы (Ким 2009).

Основную теоретическую базу аналитическим прилагательным положил российский лингвист **М. В. Панов**, высказав мнение, что основанием для определения единиц типа *фото...*, *пресс...*, *СКЧ...* и др. как аналитических прилагательных является их неспособность согласовываться с существительными, к которым они примыкают (Панов 1971). М. В. Панов таким образом продолжает теорию **А. А. Реформатского**, который первым высказал мнение, что сложные слова типа *профбилет* можно разделить на два самостоятельных слова (*проф* + билет), причем препозитивные лексические единицы (*проф...*, *глав...*, *спец...* и др.) представляют собой новую категорию морфологически неопределенных аналитических, т. е. несклоняемых слов (Реформатский 1937).

Первые примечания по поводу аналитических прилагательных были сформулированы в монографии *Русский язык и советское общество. Социолого-лингвистическое исследование* (часть *Лексика современного русского литературного языка*), изданной под ред. М. В. Панова в 1968 году. Аналитическим прилагательным уделяется внимание с терминологической точки зрения, поскольку М. В. Панов говорит о том, что создается своего рода напряжение: «длинные составные термины выгодно строить с точки зрения регулярности системы и невыгодно с точки зрения употребительности. Это напряжение ликвидируется в терминологических системах благодаря возможности строить словосочетания несколько другого плана – при помощи аналитических форм прилагательных и особых аналитических частиц» (Панов 1968, 155). Речь идет о таких агглютинативных элементах, как *радио...*, *изо...*, *био...*, *гидро...*, *супер...*, *диа...* и др. «Предельная агглютинативность этих слов дает простор необыкновенно широкой сочетаемости их с разными словами, при которой проявляются строго однозначные соотношения между разными частями таких словосочетаний» (Панов 1968, 155).

М. В. Панов глубоко изучал проблематику аналитических прилагательных в начале 70-х гг. XX века. В 1971 году он опубликовал статью *Об аналитических прилагательных*. В данной статье лингвист предложил обширную диахронную классификацию 19 типов аналитических

прилагательных, которые изучил как с теоретической, так и с практической точек зрения (подробнее см. Панов 1971, 241-50). Классификацию аналитических прилагательных М. В. Панова можно представить следующим образом: к классу аналитических прилагательных наряду с несклоняемыми прилагательными типа *беж, коми, хаки* и др. принадлежат интернациональные компоненты сложных слов типа *авиа..., кино..., радио...* и др., морфемы *гос..., пед..., проф...*, первые части сложных слов типа *лже..., стекло..., хлебо...*, наречия в конструкциях типа *яйцо всмятку, жулик поневоле*, предложные конструкции именного характера типа академия *после работы*, символы и аббревиатурные лексические единицы типа *x-..., СКЧ-..., гамма-...* и др.. По мнению М. В. Панова, можно считать все приведенные выше единицы аналитическими прилагательными, так как «эти единицы обладают свободной сочетаемостью – основным признаком слова. Морфемы (приставки, части сложных слов) ведут себя как части фразеологизма: значение их варьируется в разных словах так, что предсказать тот семантический кунштюк, который выкинет слово в данном контексте – в данном слове, в сочетании с такими-то морфемными соседями, как правило, невозможно. Лишь только часть слова становится семантически стабильна в сочетании с любой единицей данного типа, она перестает быть частью слова. Она дорастает до отдельного слова. Так и появляются многие аналит-прилагательные» (Панов 1999, 160-1).

Последняя упомянутая группа представляет собой аналитические прилагательные в конструкциях типа *гамма-излучение, ку-лихорадка, скин-эффект, СКЧ-двигатель, x-лучи (икс-лучи)*. Аналитические прилагательные, принимающие участие в роли активного составляющего элемента данных аналитических конструкций, М. В. Панов назвал термином **кодовый определитель**.

Следует еще уточнить, что проблематика аналитических прилагательных освещалась и далее в работах многих лингвистов (Е. А. Земская, Л. П. Крысин, Д. В. Бондаревский, Е. И. Голанова, Е. В. Маринова), посвятивших лингвистические исследования данному классу слов. Из многочисленных определений аналитических прилагательных

можно подчеркнуть слова Е. В. Мариновой, которая воспринимает аналитические прилагательные, между прочим, как морфологическую группу, свидетельствующую о тенденции развития аналитизма. По ее мнению, «аналитическим прилагательным считается неизменяемая языковая единица, обозначающая непроцессуальный признак и выполняющая в пост- или препозиции (при любом варианте написания, включая слитное) атрибутивную функцию по отношению к имени существительному» (Маринова 2010, 628).

В чешской лингвистике лексическим единицам, имеющим в своей структуре аналитическое прилагательное, уже с 70-х гг. XX века систематическое внимание уделяет О. Мартинцова. Лингвист высказывается по поводу аналитических прилагательных в ряде своих научных работ². В статье *Nová víceslovná pojmenování* (2005) определяет наименования, в состав которых в функции определяющего выражения выступает сокращенное слово (*PET láhev, CD přehrávač, MP3 formát*). Такого рода компоненты можно считать аналитическими прилагательными в форме кодовых определителей. Лингвист одновременно отмечает, что данные лексические единицы не обладают стабильной позицией по отношению к управляющему слову и могут выступать как в препозиции, так постпозиции. Однако доминирующей позицией является препозитивное расположение (Martincová 2005).

Отчасти нами исследуемой проблематике уделяет внимание также авторский коллектив Й. Кеснер, В. Лингартова и П. Зоубкова в статье *О неизменяемом препозитивном определении в русском и чешском языках* (2011). Авторы статьи занимаются вопросом несклоняемых (неизменяемых) препозитивных определений типа ДСБ статистика, VIP-больница, SMS zpráva, O₂ extraliga и др., упоминая, что «препозитивный компонент в словосочетаниях с таким определением иногда характеризуется как несклоняемое прилагательное,

² Ср., например, *K problematice lexikálních neologismů* (1972), *Hybridní slova a některé obecné otázky neologie* (1987), *Nová slova v češtině. Slovník neologismů 1* (1998), *Nová slova v češtině. Slovník neologismů 2* (2004), *Nová víceslovná pojmenování* (2005).

хотя в большинстве случаев имеет субстантивный характер» (Kerner, Linhartová, Zoubková 2011, 52). Авторы статьи учитывают синтаксический подход (исследование неизменяемых препозитивных определений), но мы стараемся воспринимать неизменяемые лексические единицы с атрибутивной функцией, скорее всего в качестве уже упомянутых выше аналитических прилагательных, выступающих в форме кодовых определителей.

Итак, **аналитические прилагательные в форме кодовых определителей** представляют собой лексические единицы, выполняющие по отношению к управляющему слову атрибутивную функцию (отдел ЗАГС, СВЧ-оборудование, система ЭКГ; *CD nosič, PET fólie, SMS zpráva*). Таким образом, термин *кодовый определитель* мы воспринимаем как специальную лексическую единицу, выступающую наиболее часто в виде символа или аббревиатуры, которая своей семантикой определяет управляющее слово (имя существительное).

Массив языковых данных аналитических прилагательных в форме кодовых определителей был выбран из словарей современного русского и чешского языков. Источники кодовых определителей русского языка – *Русский орфографический словарь* (2015) В. В. Лопатина и О. Е. Ивановой (ред.), *Большой универсальный словарь русского языка* (2016) В. В. Морковкина (ред.) и *Новый словарь иностранных слов* (2008) Е. Н. Захаренко, Л. Н. Комаровой и И. В. Нечаевой. Источники кодовых определителей чешского языка – *Pravidla českého pravopisu* (2000), созданные авторским коллективом Института чешского языка Академии наук Чехии, *Nová slova v češtině. Slovník neologizmů 2* (2004) О. Мартинцовой (ред.) и *Nový akademický slovník cizích slov* (2007) Й. Крауса (ред.). Наше внимание уделяется, прежде всего, аналитическим прилагательным в форме кодовых определителей, которые выступают в виде аббревиатур или символов, имеющих зачастую облик заглавных букв³. Примеры аналитических конструкций, содержащих

³ Примеры выписанных аналитических прилагательных в форме кодовых определителей в русском языке: *ВИП, ВИЧ, ГМ, ГТО, ДВ, ДНК, ЖК, ЗАГС, ИК, икс/х, ИП, КВ, МГД, ММ, ОСП, ПВХ, РЛ, РЭ, СВ, СВЧ, СЕКАМ, СКЧ*,

в своей структуре аналитическое прилагательное были подобраны на основе поисковой системы Основного корпуса Национального корпуса русского языка (НКРЯ) (ruscorpora.ru) и корпуса *syn2015* Чешского национального корпуса (ЧНК) (korpus.cz).

На основе анализируемого материала **русского языка** самой высокой частотностью употребления пользуются аналитические прилагательные в форме кодовых определителей из области науки и техники. Преобладают именно лексические единицы из области аудиовизуальной техники, телекоммуникации или радиовещания. Свое место среди аналитических прилагательных данного типа имеют также кодовые определители, относящиеся к области здравоохранения, здорового образа жизни или общества в общем смысле слова.

К аналитическим прилагательным из области аудиовизуальной техники следует отнести кодовые определители, как, например, *CD/ЦД* (< англ. *Compact Disc*) (*CD*-диск, *CD*-проигрыватель, *CD*-чейнджер), *DVD/ДВД* (< англ. *Digital Versatile Disc*) (*DVD*-диск, *DVD*-плеер, *DVD*-проигрыватель; *ДВД*-диск, *ДВД*-плеер), *SEKAM/СЕКAM* (< фр. *Séquentiel couleur avec mémoire*) (функция *SEKAM*, система *SEKAM*; функция *СЕКAM*, система *СЕКAM*). Для данных лексических единиц характерно их изображение на письме как в кириллическом варианте написания, так и на латинице. Однако, так как они по своей семантике относятся к области ИТ, в рамках которой сильную позицию занимает английский язык, использующий для графического переноса латиницу, кодовые определители кириллического варианта вытесняются (или уже почти вытеснены) кодовыми определителями варианта на латинице. К примеру, в НКРЯ у кодового определителя *DVD* – 473 вхождения, у кодового определителя *ДВД* – 29 вхождений.

Среди кодовых определителей из области телекоммуникации высоко продуктивен кодовый определитель *СМС* (< англ. *Short Message*

СМ, СМС, ТВ, УВЧ, УЗ, УКВ, УФ, ЧМ, ЭКГ, CD, DVD и др.; примеры выписанных аналитических прилагательных в форме кодовых определителей в чешском языке: *CD, DVD, GМО, GSM, HIV, HR, IT, MD, MMS, MP3, PC, PET, PR, SMS, TV, VIP, WAP* и др.

Service). Он выступает в роли активного строительного компонента в ряде аналитических конструкций, например, СМС-банкинг, СМС-голосование, СМС-заказ, СМС-запрос, СМС-маркетинг, СМС-опрос, СМС-рассылка, СМС-связь, СМС-сообщение, СМС-услуги. Сравнимая кириллический вариант написания и вариант написания на латинице, кириллический вариант написания – 101 вхождение (СМС-сообщение, СМС-уведомление, СМС-рассылка), вариант на латинице – 208 вхождений (сообщение в формате SMS, SMS-спам, SMS-информирование).

В области радиовещания высокой частотой пользуются кодовые определители, определяющие своей семантикой диапазон радиоволн: КВ, СВ, ДВ. Кодовый определитель КВ (< *короткие волны, коротковолновый*) представляет собой диапазон радиоволн с частотностью от 3 МГц до 30 МГц и образует аналитические конструкции типа КВ-диапазон, КВ-передатчик, КВ-приемник. Кодовый определитель СВ (< *средние волны, средневолновый*) изображает диапазон радиоволн с частотой от 300 кГц до 3 МГц и встречается в аналитических конструкциях типа СВ-радиоканал, СВ-связь, СВ-передатчик. Кодовый определитель ДВ (< *длинные волны, длинноволновый*) представляет собой диапазон радиоволн с частотой от 30 кГц до 300 кГц и образует аналитические конструкции типа ДВ-диапазон, ДВ-связь, ДВ-станция. Проблематике диапазона радиоволн также близки кодовые определители, выражающие частоту микроволнового излучения. Речь идет о лексических единицах СВЧ (< *сверхвысокая частота, сверхвысокочастотный*) и УВЧ (< *ультравысокая частота, ультравысокочастотный*). Кодовый определитель СВЧ образует конструкции типа СВЧ-диапазон, СВЧ-разряд, СВЧ-транзистор, кодовый определитель УВЧ встречается в конструкциях типа УВЧ-диапазон, УВЧ-терапия.

Среди других аналитических прилагательных, выступающих в форме кодовых определителей в области науки и техники, можно отметить компоненты ЖК (< *жидкокристаллический*) (ЖК-монитор, ЖК-панель, ЖК-проектор), ИК (< *инфракрасный*) (ИК-диапазон, ИК-излучение, ИК-спектрометр), ИП (< *интернет-протокол*) (ИП-адрес,

ИП-телевидение, ИП-телефонист), МГД (< магнетогидродинамика, магнетогидродинамический) (МГД-генератор, МГД-насос, МГД-волна), ТВ (< телевидение, телевизионный) (ТВ-анонс, ТВ-аппаратура, ТВ-вещание) и др.

В области здравоохранения к наиболее частотным аналитическим прилагательным, имеющим форму кодового определителя, можно отнести аналитические компоненты ЭКГ, УЗ, РЛ, РЭ или ВИЧ. Кодовый определитель ЭКГ (< электрокардиограмма, электрокардиография, электрокардиографический) образует аналитические конструкции типа ЭКГ-диагностика, ЭКГ-мониторинг, ЭКГ-мониторирование, кодовый определитель УЗ (< ультразвук, ультразвуковой) встречается в качестве составного элемента в конструкциях типа УЗ-генератор, УЗ-излучение, УЗ-колебания. Кодовые определители РЛ и РЭ образованы одинаковым препозитивным строительным компонентом – префиксоидом латинского происхождения *радио...* (< лат. *radiare* – излучать, испускать). Аналитическое прилагательное РЛ (< *радиолокационный*) входит в состав конструкций типа РЛ-антенна, РЛ-маяк, РЛ-сигнал, аналитическое прилагательное РЭ (< *радиоэлектронный*) образует конструкции типа РЭ-противодействие, РЭ-система, РЭ-управление.

Очень продуктивен кодовый определитель ВИЧ (< *вирус иммунодефицита человека*), представленный в НКРЯ 1 756 вхождениями. Таким образом данное аналитическое прилагательное способно образовать высокое количество конструкций, например, ВИЧ-анализ, ВИЧ-больной, ВИЧ-диагностика, ВИЧ-инфекция, ВИЧ-инфицированный, ВИЧ-контроллер, ВИЧ-позитивный, ВИЧ-профилактика и т. п.

Весьма высокой продуктивностью пользуются также кодовые определители, которые по их семантике можно отнести к обществу в общем смысле слова или имеют тесную связь со здоровым образом жизни. Самыми продуктивными определителями такого рода считаются аналитические прилагательные ВИП и ГМ.

Кодовый определитель ВИП относится к аббревиатуре английского происхождения *VIP – Very Important Person*. Высокую продуктивность данного аналитического компонента подтверждает факт,

что в *Русском орфографическом словаре* под ред. В. В. Лопатина и О. Е. Ивановой он выступает в качестве строительного компонента в свыше 30 разнообразных аналитических конструкциях, как, например, *ВИП-автомобиль, ВИП-бар, ВИП-гость, ВИП-зона, ВИП-класс, ВИП-клиент, ВИП-парковка, ВИП-ресторан, ВИП-сектор, ВИП-трибуна* и др. Одновременно интересна также точка зрения графической записи. Форма *ВИП* в НКРЯ содержит 70 словоупотреблений, а форма *VIP* встречается уже 377 раз, например, *VIP-версия, VIP-ложа, VIP-отель, VIP-участок, VIP-клуб, VIP-апартамент, VIP-рейс, VIP-пакет* и др.

Кодовый определитель *ГМ* имеет отношение к продуктам или продукции, которая генетически модифицирована, т. е. он представляет собой сокращение словосочетаний *генетическая модификация, генетически модифицированный* или *генно-модифицированный*. Данное аналитическое прилагательное также можно отнести к числу самых продуктивных компонентов, о чем свидетельствуют многообразные аналитические конструкции типа *ГМ-источник, ГМ-картофель, ГМ-корм, ГМ-культуры, ГМ-объект, ГМ-организм, ГМ-продукт, ГМ-растение, ГМ-технология* и др.

На основе анализируемого материала **чешского языка** нами исследуемые лексические единицы можно распределить подобным образом, как и в русском языке. В чешском языке преобладают аналитические прилагательные в форме кодовых определителей, которые по их семантике относятся к области науки и техники. Встречаются также кодовые определители, имеющие связь с областью здравоохранения или общества в общем смысле слова.

К области аудиовизуальной техники следует отнести аналитические прилагательные *CD, DVD, MD* или *MP3*. С точки зрения частоты употребления безусловным лидером являются кодовые определители *CD* и *DVD*, обладающие в ЧНК самой высокой частотностью употребления (*CD* – 2 025 раз, *DVD* – 1 929 раз). Кодовый определитель *CD* (< англ. *Compact Disc*) входит в состав аналитических конструкций типа *CD přehrávač, CD nosič, CD disk, CD mechanika, CD komplet* и др., кодовый определитель *DVD* (< англ. *Digital Versatile*

Disc) образует аналитические конструкции типа *DVD jednotka*, *DVD formát*, *DVD nosič*, *DVD mechanika*, *DVD přehrávač* и др. Кодовый определитель *MD* (< англ. *Mini Disc*) встречается редко, однако на основе своей семантики он относится к области аудиовизуальной техники. Компонент *MD* входит в состав аналитических конструкций типа *MD rekordér*, *MD přehrávač*, *MD přístroj* и др. К области музыки мы относим аналитическое прилагательное *MP3* (< англ. *MPEG-1/2/2.5 Layer 3*), образующее конструкции типа *MP3 přehrávač*, *MP3 formát*, *archiv MP3*, *MP3 soubor*, *MP3 singl* и т. п.

Высокой продуктивностью в современном чешском языке пользуются кодовые определители, которые относятся к области телекоммуникационной связи. Речь идет об аналитических прилагательных *SMS*, *MMS* или *GSM*. Среди них самой высокой частотностью употребления обладает кодовый определитель *SMS*, представленный в базе данных ЧНК 1 786 вхождениями. Аналитическое прилагательное *SMS* (< англ. *Short Message Service*) является строительным компонентом многих аналитических конструкций, как, например, *SMS brána*, *SMS přenos*, *SMS text*, *SMS zpráva*, *forma SMS*, *SMS příkaz*, *SMS hlasování*, *klávesa SMS*, *SMS zpravodajství*, *SMS jízdenka* и др. Аналитическое прилагательное *MMS* (< англ. *Multimedia Messaging Service*) встречается реже. Оно выступает как составная часть аналитических конструкций *MMS zpráva*, *MMS služba*, *MMS centrum*, *MMS pohlednice*, *forma MMS* и др. Кодовый определитель *GSM* (< фр. *Groupe Spéciale Mobile*; англ. *Global System for Mobile Communications*) представляет собой аналитическое прилагательное, образующее аналитические конструкции *GSM síť*, *GSM přístroj*, *GSM operátor*, *GSM telefon*, *GSM banking* и др.

К области компьютерных технологий можно отнести аналитические прилагательные *IT*, *PC* или *WAP*. Весьма продуктивны именно кодовые определители *IT* и *PC*, обладающие высокой частотностью использования на основе базы данных ЧНК (*IT* – 3 384 раз, *PC* – 1 633 раз). Аналитическое прилагательное *IT* (< англ. *Information Technology*) образует конструкции типа *IT specialista*, *IT manažer*, *IT systém*, *IT dodavatel*, *obor IT*, *IT služba*, *IT firma*, *IT infrastruktura*,

IT zakázka, IT výdaje, IT odvětví, IT obchod, IT oddělení, IT sféra, IT kontakt и т. п. Следует отметить, что среди всех анализируемых аналитических прилагательных в форме кодовых определителей компонент *IT* образует на основе базы данных ЧНК самое высокое число аналитических конструкций. Обоснованием данного факта может послужить сильный интернациональный характер кодового определителя *IT* и, главным образом, его широкое семантическое поле, позволяющее таким образом образовать многочисленные аналитические конструкции. Кодовый определитель *PC* (< англ. *Personal Computer*) принимает участие в качестве строительного элемента в конструкциях *PC karta, PC stolek, PC technik, PC panel, PC výrobek* и др., кодовый определитель *WAP* (< англ. *Wireless Application Protocol*) образует аналитические конструкции, как, например, *kanál WAP, WAP data, WAP server* и др.

К сфере общества или здравоохранения можно отнести такие аналитические прилагательные, как *VIP, HR, GMO, HIV, PET* и т. п. Кодовый определитель *VIP* (< англ. *Very Important Person*) образует конструкции типа *VIP prostor, VIP restaurace, VIP servis, VIP sekce, VIP zákazník* и др., аналитический компонент *HR* (< *Human Resources*) – *HR manažer, HR ředitel, HR web, HR oddělení, HR business partner* и др., кодовый определитель *GMO* (< *Genetically Modified Organism*) – *GMO potraviny, GMO produkty, GMO varianta, GMO plodiny, GMO krmiva* и др., кодовый определитель *HIV* (< *Human Immunodeficiency Virus*) – *HIV test, HIV pozitivita, virus HIV, HIV infekce, HIV prevence* и др., аналитическое прилагательное *PET* (< *polyethylene terephthalate*) – *PET láhev / PET lahev, PET víčko, PET plast, PET drť, PET materiál* и др.

Специфический тип аналитических прилагательных представляют кодовые определители в виде инициальной аббревиатуры чешского прилагательного, образованного первоначально от лексической единицы, заимствованной из английского языка, т. е. *e-... < elektronický < англ. electronic (e-banka, e-byznys, e-kniha), i-... < internetový < англ. Internet (i-noviny, i-kavárna, i-zóna), m-... < mobilní < англ. mobile (m-bankovníctví, m-byznys, m-komerce).*

В заключение нашего анализа хотелось бы отметить, что все кодовые определители, представленные в настоящей статье, имеют интернациональный характер. По нашему мнению, данный факт указывает на возможность анализируемых аналитических прилагательных принимать активное участие в образовании многочисленных аналитических конструкций в современном русском и чешском языках. Сравнивая русский и чешский языки, можно констатировать, что в русском языке кодовые определители в виде аббревиатур продуктивнее, что подтверждает высокое количество аналитических конструкций, имеющих в своей структуре аналитическое прилагательное в форме кодового определителя (*DVD-плеер, СМС-сообщение, ЭКГ-диагностика*). Исследуемые нами аналитические прилагательные способны образовывать аналитические конструкции также в чешском языке, однако их количество по сравнению с русским языком ниже (*MP3 přehrávač, IT firma, GMO krmiva*). Данный факт подтверждают многочисленные примеры аналитических конструкций с аналитическими прилагательными в форме кодовых определителей в базах данных НКРЯ и ЧНК. Более высокое количество такого рода конструкций в современном русском языке свидетельствует о тенденции развития аналитизма и агглютинации, которая находит свое отражение, главным образом, на лексическом уровне языковой системы.

Литература:

- Kesner, Jindřich, Linhartová, Veronika, a Petra Zoubková. 2011. „O neizmenjajemom prepozitivnom opredelenii v russkom i češskom jazykach.“ *Novaja rusistika* IV, č. 1: 51-65.
- Kim, Lija Aleksandrovna. 2009. „Vopros ob analitečeskich prilagatel'nyx v sovremennoj rusistike.“ *Visnyk Dnipropetrovs'kogo universytetu. Serija: Movoznavstvo* 15, č. 3: 47-54. <http://www.stattionline.org.ua/filologiya/52/7111-vopros-ob-analiticheskix-prilagatelnyx-v-sovremennoj-rusistike.html>. 27. 12. 2018.

- Marinova, Jelena Vjačeslavovna. 2010. „Vopros ob analitičeskich prilagatel'nyh v otečestvennoj i zarubežnoj lingvistike.“ *Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N. I. Lobačevskogo* 4, č. 2: 628-30.
- Martincová, Olga. 2005. „Nová víceslovná pojmenování.“ In *Neologizmy v dnešní češtině*, Olga Martincová, ed., 212-31. Praha: ÚJČ AV ČR.
- Panov, Michail Viktorovič, ed. 1968. *Ruskij jazyk i sovjetskoje obščestvo. Sociologo-lingvističeskoje issledovanije. Leksika sovremennogo ruskogo literaturnogo jazyka*. Moskva: Nauka.
- Panov, Michail Viktorovič. 1971. „Ob analitičeskich prilagatel'nyh.“ In *Fonetika. Fonologija. Grammatika*, Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij, ed., 240-53. Moskva: Nauka.
- Panov, Michail Viktorovič. 1999. *Pozicionnaja morfologija ruskogo jazyka*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Plesník, Lukáš. 2018. *Fungování analytických adjektiv v ruštině, češtině a polštině. Disertační práce*. Brno: Masarykova univerzita.
- Plesník, Lukáš. 2019. *Typologická charakteristika tzv. analytických adjektiv (na příkladovém materiálu ruštiny, češtiny a polštiny)*. Ostrava: Ostravská univerzita.
- Reformatskij, Aleksandr Aleksandrovič. 2016. *Vvedenije v jazykoznanije: Učebnik dlja vuzov*. Moskva: Izdatel'stvo „Aspekt Press“.
- Reformatskij, Aleksandr Aleksandrovič. 1937. „Uporjadočenie ruskogo pravopisanija (stat'ja vtoraja).“ *Ruskij jazyk v škole* 6, č. 1: 83-4.

Словари и базы данных:

- Zacharenko, Jelena Nikolajevna, Komarova, Ljubov' Nikolajevna, a Ija Veniaminovna Nečajeva. 2008. *Novyj slovar' inostrannyh slov: svyše 25 000 slov i slovosočetanij*. Moskva: Azbukovnik.
- Lopatin, Vladimir Vladimirovič, a Ol'ga Jevgen'jevna Ivanova eds. 2015. *Ruskij orfografičeskij slovar' okolo 200 000 slov*. Moskva: AST-PRESS KNIGA.

- Morkovkin, Valerij Veniaminovič, Bogačeva, Galina Fedorovna, a Natalija Michajlovna Luckaja. 2016. *Bol'šoj universal'nyj slovar' ruskogo jazyka*. Moskva: Slovare XXI veka, AST-PRESS ŠOLA.
- Hlavsa, Zdeněk, Hrušková, Zdeňka, Hůrková, Jiřina et al. 2000. *Pravidla českého pravopisu*. Praha: Academia.
- Kraus, Jiří ed. 2007. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.
- Martincová, Olga ed. 2004. *Nová slova v češtině. Slovník neologizmů 2*. Praha: Academia.
- Nacional'nyj korpus ruskogo jazyka*. 2018. <http://ruscorpora.ru/>.
- Český národní korpus*. 2018. Praha: Ústav Českého národního korpusu FF UK. <http://korpus.cz/>.

Mgr. Lukáš Plesník, Ph.D.
Katedra slavistiky
Filozofická fakulta, Ostravská univerzita
Reální 5
701 03 Ostrava
Česká republika
lukas.plesnik@osu.cz

Тема память: кейс стадии на материале современной литературы

The Topic Memory: A Case Study On the Material of Contemporary Literature

Иво Поспишил

Абстракт:

Автор настоящей статьи анализирует тему, поэтику и жанровую природу произведений, стоящих на грани литературы факта/документальной литературы и беллетристики, т. е. художественной, эстетически значимой словесности, подчеркивая жанр мемуаров или же мемуарной литературы, но и другие жанровые формы, содержащие разные тематические слои, на материале прежде всего чешской литературы, частично и русской, словацкой и украинской. Акцентируется частота такого рода литературы, предвосхищающей переломные моменты истории, т. е. и сейчас, в ожидании грядущих роковых событий.

Abstract:

The author of the present study analyzes the topic, poetics, and genre substance of literary artefacts standing on the boundary of documentary literature and belles lettres, i. e. artistic, aesthetically relevant literature accentuating the memoirs or memoir literature, but also some other genre forms containing various thematic strata on the material, above all, of Czech literature, partly also Russian, Slovak, and Ukrainian. He accentuates the high frequency of such a kind of literature anticipating the turning moments of history i. e. also nowadays, in expectation of future fatal events.

Ключевые слова:

литература факта и эстетически значимая литература, мемуары, мемуарная литература, предвосхищение переломных моментов истории

Key Words:

documentary literature and aesthetically relevant literature, memoirs, memoir literature, anticipation of turning moments in history

В мировой литературе последнего времени усиливается тенденция к интегрированию некоторых тематических и поэтологических пластов, которые раньше так сильно не культивировались, а именно жанров, стоящих на грани фикшн и нонфикшн, т. е. публицистики, документальной литературы, литературы факта и художественной литературы, belles lettres, беллетристики. Кажется, что именно такие тематические и морфологические структуры постепенно овладели литературой как таковой. Сначала, я думал, настоящее изложение будет касаться как чешской, так и русской литератур, наконец-то решил избрать только некоторые примеры чешской, словацкой, украинской и русской литератур, т. е. более широкий круг произведений, в особенности опыт чешской литературы и в связи с сотой годовщиной со дня возникновения Чехословацкой Республики, так как именно в позапрошлом году появились произведения, реагирующие более или менее на это событие. Обо всех названных произведениях я писал, иногда и несколько раз в разных контекстах – кроме интернет-журнала *Proudý* именно в словацкие журналы *Slovenské pohľady* и *Romboid*.

Именно пограничные жанры выражают тему память наиболее выразительным образом. Тема память обнаруживается в разных формах и жанровых структурах. Среди них ключевое место занимают мемуары или, по нашей терминологии, мемуарные жанры или пласты, связанные, сверх того, с другими жанровыми построениями, носящими черты документальности и историзма, которыми я в прошлом не раз занимался (Pospíšil 2016a, 2016b, 2017).

В давнем прошлом, т. е. примерно 35 лет назад, я систематически занимался проблематикой хроники и романа-хроники или романической или же романной хроники в русской литературе и в общем масштабе. В итоге были опубликованы десятки статей, две книги, в которых рассматриваются разные жанровые формы существования хроники, и отдельные главы или пассажи в книгах, посвященных другим, более широким или близким темам.

В наших двух книгах, посвященных специально роману-хронике, в особенности в *Лабиринте хроники*, который носит более общий характер, приводится основная типология хроники и связи с другими пограничными жанрами. Типология основана на концепции противопоставления метода и жанра, которые переплетаются таким образом, что материал жанра на определенной стадии развития ликвидирует метод, который изменяется, изменяя одновременно и самую сущность жанра, т. е. трансформируясь в другую жанровую форму. В связи с такими критериями мы пришли к типологии хроники на эмбриональную, т. е. древнюю хронику античного времени и средневековья, романизованную хронику, т. е. эмбриональную хронику, обогащенную замкнутыми историями, роман-хронику, т. е. жанровый гибрид в форме романа с временно последовательной организацией сюжета, и хроникализированный роман, в котором хроника присутствует только некоторыми элементами и не имеет решающего влияния на построение жанра как такового. Хроника как стержневой жанр в нашей концепции оказалась, таким образом, в передаче комплекса разных жанров, начиная с мифа и кончая публицистическими формами. В связи с развитием хроники и романа речь идет о сплочении методологии и терминологии: кроме романа встречаются такие термины, как история или новелла в смысле романа. Строение такого жанрового комплекса усложняется и „литературированием истории или историографии“, т. е. переплетением жанров научных и эстетически значимых.¹

¹ Более подробно о нашем исследовании жанра хроники см. статью Pospíšil, Ivo. 2019. „Аксиологическая ось пограничных жанров.“ In *Revitalizace hodnot: umění a literatura IV*, ed. Josef Dohnal, 109–20. Brno: Tribun EU.

Именно мемуарные жанры, у которых своя типология, стоят близко к хронике и хроникальным структурам. Тогда мы исходили из тезиса, что мемуары и хроника связаны еще с давнего прошлого тесными узами и что внутри широко понимаемых мемуаров виднеется гибкий предел, образующий щели, через которые пробивается хроника, идущая насквозь, поперек разных типов мемуарной литературы. Разумеется, что жанров „на грани“ больше, включая биографический и автобиографический роман; сплочение мемуаров как индивидуалистического жанра и хроники как объективистской жанровой формы происходит через повествователя: цель – внедрить в призму индивидуалистического повествования объективную точку зрения извне или, наоборот, в объективирующий поток повествования – индивидуальный отпечаток, отпечаток.

Наиболее частым типом мемуаров является компромиссная структура с документальной основой и внутренними беллетристическими пластами, которые придают повествованию эстетические измерения, не теряя документальной значимости. Важнее всего то, что, несмотря на меру беллетристической стилизации мемуаров, они никогда полностью не теряют отношения к внеэстетической правдивости исторического типа, т. е. документальности, хотя с индивидуальным преломлением. В этом случае обретает смысл выражение „правда и ложь мемуаров“.

Именно современность, т. е. период на рубеже XX и XXI веков, является временем ожидания больших коренных изменений во всем мире. Хотя сначала казалось, что во всем мире наступает почти идиллическое бесконфликтное время, события 90-х годов прошлого века и последующий период скорее показали не только новые кризисные явления, но, откровенно говоря, и роковые перевороты. Мир привели в движение подспудные течения. Мемуары в странах Центральной и Восточной Европы, с одной стороны, ностальгически говорят о прошлом, резюмируя развитие общества вплоть до конца 80-х годов, или описывают события 90-х годов прошлого века, т. е. время обновления капитализма, приватизации, конфликтов

и экономических интересов, усиливающейся коррупции – и среди всего этого – судьбы отдельных персонажей.

Общепринятым является тезис, согласно которому лучше мемуары не писать, так как нельзя достигнуть их исторической правдивости. Это определено их внутренним строением, а также известными внешними факторами, давлением общественной и политической ситуации на автора, которое приводит к тому, что мемуарист слишком сильно старается избегать конфликтов, судебных дел, вообще того, что могло бы ему повредить, например, в быту, в профессии и т. д., как мы об этом писали. В современном обществе такие опасения вполне оправданы, так как человек больше, чем когда-либо в прошлом, является лишь игрушкой подспудно и потаенно правящих сил, которые нельзя точно идентифицировать. Так что сейчас угрожает всё всему и все всем. Некоторые думают, что именно этот факт является первопричиной того, что такое долгое время не было войны и что постоянно ожидается третья мировая, хотя на самом деле она давно уже происходит, только мало кто ее замечает. Это, с другой стороны, пожалуй, наиболее показательный успех скрытых правителей мира сего. Я уже не раз о нем писал, в последнее время в книге эссе, статей, глосс и комментариев на чешском языке *Когда не разгуляется или Сумерки* (Pospíšil 2015a, 100).

Это то, что характеризует современные мемуары и что тесно связано с вопросом об их гетерогенности и их завуалировании. Мемуары выступают зачастую в скрытой и завуалированной жанровой форме, в нарративных масках, в которых собственные авторские взгляды мемуаристов спрятаны под пластом других высказываний, мета- или же метаметатекстов; все подается косвенным образом, так что размытость, расфокусирование, неуверенность, эвфемистичность, уклончивость являются главными признаками современного этапа развития мемуарной литературы.

Если примером более или менее современных мемуаров, относящихся ко второй половине 20 века, можно считать известные мемуары чешского специалиста по романским литературам, литературного

критика и издателя известного *Критического ежемесячника* (*Kritický měsíčník*), подписанта *Харты 77*, то можно лишь добавить, что это типичные мемуары „angry old man“, разгневанного интеллектуала Вацлава Черного (1905–1987). Они – плоды „драконового посева“ – представляют собой классическую мемуарную структуру, т. е. анализ судьбы человека в давлении исторического времени (Šterný 1992, 1994). Мемуары были бескомпромиссны в своих оценках и, следовательно, вызывали еще при жизни автора противоположные реакции за границей бывшей Чехословакии (здесь могли официально издаваться лишь после 1989 года). Примером современного варианта классических мемуаров могут служить мемуары Ладислава Штайдла, известного чешского композитора, представителя „среднего течения“ чешской популярной музыки 60–80-х годов 20 века (Štáidl 2003, Pospíšil 2006, 237–50). Эти мемуары представляют своего рода его жизненный баланс. Важно и то, что автор занимается только мало исследуемым периодом чехословацкой нормализации (1970–1989). Единственной нарративной маской мемуариста остается ироническое расстояние, сдержанность и трезвость. С этим связан и определенный сдержанный пессимизм и, может быть, легкий, но опять-таки субъективно правдивый цинизм мемуаров.

В виде исключения встречаются мемуары духовной жизни, скрытые под дневником читателя, как, например, в книге Антонина Гоштылка (Hošťálek 2015).

Особый вид мемуаров образуют воспоминания политических лиц или людей, которые стояли близко к важным событиям политической и культурной жизни. Таковы, например, мемуары Ярославы Вондрачковой (Vondráčková 2014) об известном писателе и переводчике с русского языка Йиржи Вейле (Jiří Weil, 1900–1959). Именно в этом тексте видно, что классификация или типология мемуаров вытекает также из нарративной стратегии. В некоторых мемуарах речь идет, главным образом, об изображении среды и людей, в других это скорее автобиография мемуариста, темой является особый эгоцентризм автора – все сосредоточивается на нем и на его проблемах и страданиях. Таковы мемуары словацкого литературоведа

Юлиуса Вановича (Vanovič 2014), т. е. их функциональный эгоцентризм, четко выраженная точка зрения, что касается и строгих оценок некоторых представленных лиц. Близко к мемуарам Вановича стоят воспоминания профессора Карлова Университета, известного чешского русиста и балтиста Радегаста Паролека (Parolek 2013): гиперболизация лица мемуариста, который является центром всего, метод портретов видных лиц, описание которых зависит от их отношения к мемуаристу.

Совсем иными кажутся мемуары с продолжением другого профессора Карлова Университета Милана Гралы, известного специалиста по русской советской литературе, в особенности сатире, и транслатологии (Hrala 2010, 2014, 2007). Концепция его воспоминаний исходит из мозаики историй, маленьких глав или разделов, зачастую анекдотического характера.

Особым типом мемуаров являются политические воспоминания о разных периодах истории: авторы – видные деятели политики и культуры или их родственники. Среди них специфическое место занимают мемуары чешского драматурга и политика Милана Угде (Uhde 2013).²

Тема память встречается, однако, и в других литературных жанрах, в том числе и в лирической поэзии. Таковы сборники стихов брненского литературоведа, историка, критика литературы, поэта Ладислава Солдана/Юрковича (Jurkovič 2018). Его стихотворения являются записью переживаний и комментарием прошлого и настоящего – они насыщены десятками имен, названий и разного рода ситуаций, зачастую выраженных сочным юмором, сатирой и вульгаризмами. Поэт публикует свои стихи в последнее время ежегодно, так как они постепенно перерастают в особый поэтический анализ текущих событий (Pospíšil 2018). Почти тот же самый характер особой

² Более подробное перечисление разных типов мемуаров в чешской литературе см. нашу статью: Pospíšil, Ivo. 2016b. „Правда и ложь мемуаров.“ *Conversatoria Litteraria. Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*, č. 10: 21–35.

смеси современности, старости и прошлого, т. е. молодости, представляют собой сборники стихов Иво Одегнала (Odehnal 2018). Тема память связана и с новой оценкой или же с переоценкой видных лиц чешской литературы (обычно по случаю их годовщин, например, Карела Чапека и Петра Безруча), и с заново обнаруженной перепиской (Cetkovský 2018, Všetická 2018).

Воспоминания, мемуарные тексты, дневниковые записи иногда касаются и доминантных лиц чешской политики прошлого и почти настоящего, в том числе Томаша Масарика, Яна Масарика и Вацлава Гавела. В этом случае преобладают тексты, стоящие скорее на стороне документальности, истории, литературы факта, чем беллетристики (Pospíšil 2017, Glockner 2018).

В истории чешской нации и чехословацкой государственности выдающуюся роль играют два чешских и чехословацких политика – отец и сын – Томаш Гарриг Масарик (1850–1937) и Ян Масарик (1886–1948). Оба они представляют – будто бы символически – два пути сильных индивидуумов-политиков.

Отец попал в политику через университетскую карьеру как известный социолог и историк философии, частично и как философ истории, который стал заниматься политикой сравнительно поздно; сын как типичный американский *selfmademan*, первоначально *loser*, неудачник, неуспешный студент, скорее человек практики, который свой жизненный опыт приобрел с помощью отца и его знакомых в США и который постепенно стал помощником, консультантом и близким человеком министра иностранных дел д-р Эдварда Бенеша и позже – министром иностранных дел Чехословакии в течение Второй мировой войны в Лондоне и в освобожденной Чехословакии, воплощал преемственность с первой Чехословацкой Республикой вплоть до коммунистического переворота, после которого он трагически погиб. С одной стороны, успешный политик, в международной жизни известный и почитаемый общественный деятель, серьезный, но не всегда, с другой – самоучка, который стал успешным силой своей личности, обаянием, зачастую нетрадиционными подходами и сочным юмором типичных чешских анекдотов, и это сближало его с народом.

У обоих была и сокровенная жизнь, скрытая сторона их личности, оба прошли своим путем, который ознаменовал изменения в их психике и жизненных философиях.

Отец Т. Г. М. – моравский юноша, который вел себя как все в его среде, т. е., как сам признает в разговорах с Карлом Чапеком, пил вино, позже и курил, не чуждался женского пола, однако затем под влиянием жены, американской протестантки датско-французского происхождения (гугеноты) стал аскетичным, критичным к своему образу жизни в венской университетской молодости. После кончины своей жены в глубокой старости он тайком возвращался к своим потаенным страстям, именно и к женщинам. Известно его любовное отношение к писательнице Олдржишке (Олдре) Седлмайеровой (Oldřiška Sedlmayerová, 1884–1954), которая стала интимной подругой президента Чехословакии в период 1928–1934 (Masaryk 2006). В своих письмах президент не избегал страстных исповедей и искренних признаний, свидетельствующих о настоящих интимных связях. Под давлением семьи, главным образом его дочери, строгой пуританки Алицы, может быть, и под влиянием других обстоятельств, в том числе его роли и ореола президента, скорее однако его „мифа“ будто бы нравственной чистоты и, вполне возможно, определенной доли разочарования в интеллектуальной силе писательницы, их отношения охладели и закончились.³

Мифологизация Т. Г. Масарика – это термин, скорее преувеличивающий некоторые черты его личности и их интерпретацию на протяжении десятилетий, чем отражающий реальный процесс мифологизации личности, как это обычно происходит в XX веке. Все-таки некоторые аспекты требуют более тщательного изучения жизненных и ментальных фактов. Один аспект уже упоминался в связи

³ Олдржишка Седлмайерова написала ряд интересных книг, скорее популярного характера, см. Wikipedie. 2020. „Oldra Sedlmayerová.“ 14. 7. 2020. https://cs.wikipedia.org/wiki/Oldra_Sedlmayerov%C3%A1., Databazeknih. 2020. „Oldra Sedlmayerová.“ 29. 7. 2020. <https://www.databazeknih.cz/vydane-knihy/oldra-sedlmayerova-66128>.

с противоречием между строгим, аскетичным, нравственно закаленным философом и динамическим, откровенным, страстным человеком со здоровыми биологическими инстинктами. Второй аспект связан с его таинственным происхождением, о котором меньше писали, но зато больше говорили и рассуждали.⁴

В последние годы были опубликованы две книги, которые бросили новый свет на обе личности с огромным мифологизирующим потенциалом. Первой является книга со странным названием *Президент императора* (Glockner 2015). Она основана на гипотезе, которая не раз упоминалась в чешской прессе в прошлом, но скорее намеками и сдержанно, что Т. Г. Масарик был сыном предпоследнего австрийского/австро-венгерского императора Франца Йосефа Первого. Гипотезы, касающиеся происхождения будущего президента, были разные: от Меттерниха по богатого еврейского предпринимателя, чем одновременно объяснялось и положительное отношение Масарика к евреям. Гипотеза об императорском происхождении подкреплялась в 90-х гг. новыми сведениями. Автор и соавтор книги, настоящее имя которого Владимир Дундр (род. 1971), написал несколько книг, главным образом из области литературы факта⁵; соавтор является и совладельцем авторских прав. Тема очень деликатная, в большей степени для чехов, чем для словаков или австрийцев и габсбургов, скорее потаенная в качестве неуместной, непригодной. Казалось невероятным, чтобы мать Масарика, сравнительно образованная женщина, говорящая по-немецки и ознакомленная с образом жизни господ, вышла замуж за полуграмотного кучера, который потом, однако, поднимался по ступенькам социальной иерархии,

⁴ См. Brněnský deník. „Vědci: Otcem Masaryka byl možná rakouský císař František Josef I.“ *Brněnský deník.cz*, 18. 9. 2007. http://brnensky.denik.cz/rozhovor/rozhovoro_historik_vykoupil_ma.html., Zídek, Petr. 2015. „Masaryk, syn Franze Josefa.“ *Lidové noviny. Orientace*, 8.–9. 8. 2015, 20. (Рецензия на новую книгу, см. ниже.)

⁵ Например, Glockner, David. 2009. *Satanovo vejce*. Řitka: Daranus., Glockner, David. 2010. *Zlý sen*. Praha: Epocha., Glockner, David. 2013. *Dvě. Když vás pronásleduje minulost jménem Mengele*. Praha: BVD.

что поддерживало гипотезу о том, что император постоянно посредством ряда лиц следил за своим побочным ребенком.

Можно сослаться и на блестящую рецензию редактора приложения газеты *Лидове новины*. *Ориентаце* Петра Зидека, бывшего коллеги автора, который упоминает о самом убедительном свидетельстве о настоящем отце будущего чехословацкого президента, а именно об исследовании профессора философии Отакара Фунды (Otakar Funda, род. 1943), который в 1994 г. имел в Вене возможность заниматься архивными материалами о Масарике и Франце Йосефе I, включая и известную заметку в дневнике императора „Kropaczek erl.“ – т. е. „erledigt“, следовательно, „Кропачкова – оформлено (ad acta)“ – эта немецкая версия имени матери в дневнике императора появляется не раз. Фунда, как здесь утверждается, свои определения (в архиве ему не позволили ни снимать копии, ни делать выписки) включил в *Меморандум*, адресованный некоторым чешским институциям, включая и Институт Т. Г. Масарика в Праге, но не хотел, так как он очень уважает Масарика, прославиться таким образом⁶.

Мифизация сына Т. Г. М. Яна Масарика (1886–1948) связана с его поведением, откровенным подходом к людям, обостренным социальным чувством. Недаром на его ночном столике постоянное место занимали *Библия* и *Бравый солдат Швейк*. Ему приписывается и целый ряд сочных анекдотов; в письменном виде их запечатлели мемуары Виктора Фишля (Viktor Fischl)⁷. Но главный элемент мифизации

⁶ См. рец. П. Зидека: Zidek, Petr. 2015. „Masaryk, syn Franze Josefa.“ *Lidové noviny. Orientace*, 8.–9. 8. 2015, 20.

⁷ Fischl, Viktor. 1991. *Hovory s Janem Masarykem*. Praha: Mladá fronta. Текст был впервые опубликован в Израиле в 1951 (Тель-Авив), позже в издательстве Йосефа Шкворецкого Sixty-Eight Publishers (Toronto), позже несколько раз в Чехословакии и в Чешской Республике. В 1968–1969 текст распространялся в качестве самиздата в Чехословакии; таким образом я с ним впервые и ознакомился, точнее говоря, в течение одной ночи, так как его циркуляция была – по известным причинам – временно ограничена. Виктор Фишль (в Израиле он принял новоеврейское имя Авигодор Даган, род. 1912 Градец Кралове – скончался 2006 Иерусалим), был чешским, еврейским и израильским поэтом и прозаиком, упоминается и в известной *Истории чешской*

связан с его преждевременной трагической смертью, провозглашенной сначала самоубийством после коммунистического парламентского переворота.⁸ Пересмотр следствия его смерти пошел по трем этапам. Первый связан с уже упомянутым нами открытым письмом-заявлением на пересмотр дела философа Ивана Свитака, которое было адресовано генеральному прокурору Чехословацкой Социалистической Республики в 1968 г.; второй – с периодом после 1990 г., третий – с последними пересмотрами и следствиями – заключения разные, но в большинстве своем они тяготеют к вердикту заговора и убийства, в котором обвиняются тайные службы СССР и чехословацкой коммунистической Государственной Безопасности.⁹ Настоящая книга вносит в казус новые факты, открывая новое „окно“ совсем в другую сторону (Janečková 2015). Прорубленное „окно“ в смысле новых заключений в деле трагической смерти министра иностранных дел Чехословакии Яна Масарика не окно, из которого он „выпал“ или из которого его кто-то выбросил на внутренний двор Чернинского дворца, но путь в другое направление следствия. По моему мнению, речь идет не только о новом направлении в конкретном

литературы А. Новака от 1936 г. Также см. книгу Thiele, Vladimír. 1969. *Úsměvy Jana Masaryka*. Melantrich, Praha.

- ⁸ См. Wikipedie. 2020. „Smrt Jana Masaryka.“ 23. 7. 2020. https://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt_Jana_Masaryka.
- ⁹ Sum, Antonín a kol. 2005. *Jan Masaryk, (úvahy o jeho smrti)*, ed. Ladislava Kremličová. Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu., Bass, Ludvík. 2002. *Akta Masaryk. Román ze studené války*. Praha: Gemini 99., Davenportová, Marcia. 1991. *Jan Masaryk. Poslední portrét*. Praha: Panorama., Havel, Jan. 1998. *Smrt Jana Masaryka očima kriminalisty. Ve stínu úvah a ve světle dokumentů*. Vizovice: Lípa., Kettner, Petr, a Ivan Milan Jedlička. 1990. *Proč zemřel Jan Masaryk?* Praha: Horizont., Kosatík, Pavel, a Michal Kolář. 1998. *Jan Masaryk. Pravdivý příběh*. Praha: Mladá fronta., Lockhart, Robert H. B. 2003. *Jan Masaryk. Osobní vzpomínky*. Krnov: Vladimír Kořínek., Sterlingová, Claire. 1991. *Případ Masaryk*. Praha: Leprez. (1. české vydání 1972. Mnichov: CCC Books. Překlad anglického originálu 1969. *The Masaryk Case*. Harper & Row.), Sum, Antonín. 2000. *Otec a syn. Tomáš Garrigue a Jan Masarykové ve vzpomínkách přátel a pamětníků*. Praha: Pragma., Vaněk, Vladimír. 1994. *Jan Masaryk*. Praha: Torst.

деле, но об общем сдвиге в рассмотрении периода, пожалуй, с 1938 по 1956 год и, может быть, еще дальше.¹⁰

Интересной, недавно нашумевшей книгой является текст Йитки Воднянской, которая была долгое время, даже в ключевые моменты истории, подругой будущего президента Вацлава Гавела и даже ожидала с ним ребенка (Vodňanská 2018). С одной стороны, некоторые критики осудили книгу как сенсационную и с литературной точки зрения слабую, другие старались писать о ней содержательно и трезво, объективно. Мне кажется, что главной чертой ее мемуаров, которые содержат и дневниковые записи и корреспонденцию, является искренность и откровенность, даже художественный уровень текста хороший и приемлемый.

В конце нашего изложения о теме память стоят три произведения утопического и одновременно дистопического характера, пронизанные историософическими элементами. Автор первого – видный русский писатель, популярный во всей Европе – Евгений Водолазкин.

Его роман *Лавр* (Vodolazkin 2014) состоит из пяти разделов, а именно: Прологомена, Книга познания, Книга отречения, Книга пути и Книга покоя. Смотреть на структуру романа с точки зрения религий и философий, понимающих человеческую жизнь как своего рода путь, было бы недоразумением, так как роман в целом гораздо сложнее и проще одновременно: жизненный путь представляет собой цепи тысячи деталей, связанных воедино и отражающих друг друга в громадных зеркалах бытия, в которых время постепенно исчезает, растворяется в чередующихся пространствах, рисуя наглядно биологические этапы жизни от вступления, входа к охвату мирового опыта до колебаний и пересмотра, ревизии, т. е. до отречения, испытаний и до конечного этапа предсмертного покоя. Преодоление времени представлено, прежде всего, извечными языковыми формулами,

¹⁰ Более подробно см. нашу статью (Pospíšil 2017, 23–33). См. также беллетристическое выражение концепции автора в его романе на одинаковую тему (Glockner 2018).

связанными с церковнославянизмами, которые используют некоторые лица в определенные моменты и в определенных ситуациях.

Действие романа происходит в центральной России, а также на пути в Европу и на Восток к Гробу Господню, где Арсений/Лавр принужден смотреть на смерть своих близких и где он был тяжело ранен, но проявляет свой врожденный альтруизм (здесь он снова близок персонажам ефремовских романов), помогая все преодолеть вплоть до последнего вздоха. Непоколебимая, мнимо наивная вера в победу добра, ненасилия, мягкости, т. е. лучшего понимания мира и вселенной, представляют собой идейную доминанту романа.

С другой стороны, интерес к истории в форме какой-то „новой истории“, который охватывает как науки, так и беллетристику, связывает роман Водолазкина с подобными романскими структурами в других национальных литературах. Эта струя художественной словесности имеет свои корни, связывающие по ее поэтике – как мы ее когда-то назвали – „литературой виртуальной аутентичности и экзистенциальной неуверенности“; это термин, который мы использовали в нескольких статьях и книгах (Pospíšil 2013).

На самом деле, речь идет о преодолении одностороннего синхронного подхода, который именно в XX веке доминировал посредством имманентных, функциональных методов в науке и искусствах. Может быть, преклонение перед синхронным подходом и пренебрежение к историзму, диахронии привели к некоторым бесповоротным событиям в современной истории Европы и мира. Возобновление интереса к истории, диахронии примерно с половины XX века связано с новым историзмом, новыми поисками строения истории, в искусстве – с новыми приемами исторической беллетристики, которая больше не ограничивается фактографией прошлого, а вдохновляется образованием единого пространственно-временного целого.

Утрата линейного времени приводит к сплочению разных эпох в одно ценностное целое. Парадоксальным образом усиление историчности приводит к утрате истории и к образованию вневременного, или, точнее, сверхвременного комплекса людей и событий.

В романе *Авиатор* (Vodolazkin 2016) автор использует, кажется, и воспоминания своего медиевистского учителя Д. С. Лихачева о его заключении в Соловках. Игра со временем является и здесь тематической и морфологической доминантой произведения, разные временные пласты, нарушение границы прошлого, настоящего и будущего и, главным образом, грусть и ностальгия и непобедимость законов космоса являются доминантой сюжета и идейной ориентации романа; с этой стороны точность и эстетическая действенность ослабевают. Связь с приемами романов Дэна Брауна¹¹ бросается в глаза. Однако кажется, что авторская поэтика находится на важном перекрестке.

Другим примером является роман украинской писательницы, дочери славного отца Юрия, Софии Андрухович о прошлом Галиции, который напоминает когда-то популярный роман чешского романиста и новеллиста Ладислава Фукса *Герцогиня и кухарка* (*Vévodkyně a kuchařka*, 1986) – тема – сумерки империи.¹²

Чешским вариантом произведения, которое тему память связывает с жанром дистопии и утопии является роман Михаэла Дубека *Неприспособление* (Doubek 2017) с мотивом исторического лица Парацельса (1493–1541) и жанровой доминантой смеси утопии и дистопии и перекрестка истории человечества.

Дубек отвечает на читательский спрос темными представлениями будущего человечества, функционирующих политических систем, связанных с фантастическими и магическими мотивами.

Тема память, обнаруживающаяся, главным образом, в широком поясе жанров на грани публицистики, науки, популярной литературы и беллетристики, касается, разумеется, и чисто историографических исследований, которые, как сейчас принято в рамках олитературивания общественных наук и философии, носят выразительно

¹¹ Brown, Dan. 2017. *Origin*. London: Transworld., čes. Brown, Dan. 2018. *Počátek*. Praha: Argo., slov. Brown, Dan. 2018. *Pôvod*. Bratislava: Ikar.

¹² См. чешский перевод (оригинал 2014): Andruchovyč, Sofija. 2017. *Felix Austria*. Brno: Větrné mlýny.

нарративный и эстетически значимый характер, например, книги молодого историка Михала Махачека о Густаве Гусаке или книги чешско-немецкого историка Эвы Гановой. Все они появляются в переломные моменты нашей истории и ожидания новых, потрясающих событий. Как мы показали когда-то в связи с жанром романа-хроники, произведения такого рода всегда оглядываются, сравнивая прошлое с настоящим, встречаясь именно в такие моменты истории. Они сигнализируют о новых переворотах, доказывая, что литература имеет и антиципационную роль, функцию особого предвосхищения.

Литература:

- Cetkovský, Petr, ed. 2018. *Dopisy Petra Bezruče*. Algomed.
- Černý, Václav. 1992. *Paměti II. 1938–1945. Křik Koruny české*. Brno: Atlantis.
- Černý, Václav. 1994. *Paměti I. 1921–1938*. Brno: Atlantis.
- Doubek, Michael. 2017. *Nepřizpůsobivost*. Křenovice: Kmen.
- Glockner, David. 2015. *Císařův prezident: tajemství rodiny Tomáše Garrigua Masaryka*. Praha: Knižní klub.
- Glockner, David. 2018. *Císařův levoboček. Byl Masaryk kostlivcem ve skříni Františka Josefa? Historický román*. Praha: Euromedia Group.
- Hošťálek, Antonín. 2015. *Deník čtenáře 2014–2015*. Brno: Moravskoslezský kruh.
- Hrala, Milan. 2007. *Ruská moderní literatura 1890–2000*. Praha: Karolinum.
- Hrala, Milan. 2010. *Všecko bylo trochu jinak*. Ústí nad Orlicí: Oftis.
- Hrala, Milan. 2014. *Všecko bylo trochu jinak. Dodatky*. Ústí nad Orlicí: Oftis.
- Jandečková, Václava. 2015. *Kauza Jan Masaryk (Nový pohled). Doznání k vraždě a tajný přešetřovací proces StB z let 1950–1951*. Domažlice: Nakladatelství Českého lesa.
- Jurkovič, Ladislav. 2018. *Až pod zuby slov. Básně z roku 2018*. Brno: Tribun EU.

- Macháček, Michal. 2017. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad.
- Masaryk, Tomáš Garrigue. 2006. *Dopisy Oldře*. Praha: In život.
- Odehnal, Ivo. 2018. *Úklid neklidu – Neklid úklidu (2017–2018)*. Brno: Barrister & Principal.
- Parolek, Radegast. 2013. *Kruté i krásné dvacáté století. Memoárová mozaika v pěti dílech*. Praha: Academia.
- Pospíšil, Ivo. 2004. „Ironie a citlivost (Ladislav Štaidl: Víno z hroznů. Red.: Jan Dobiáš, vydal Ladislav Štaidl, Praha 2003).“ *KAM-příloha X*, č. 9, XI–XII.
- Pospíšil, Ivo. 2006. „Souvislosti dnešní české a slovenské prózy a jedna provokativní marginálie (Víno z hroznů Ladislava Štaidla).“ In *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*, ed. Marta Součková, 237–50. Prešov: Filozofická fakulta.
- Pospíšil, Ivo. 2013. *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Brno: Masarykova univerzita.
- Pospíšil, Ivo. 2015a. *Když se nevyčásí aneb Stmívání*. Brno: Jan Sojnek – Galium.
- Pospíšil, Ivo. 2015b. „Феномен связи литературоведения и литературного творчества: Евгений Ляцкий и Евгений Водолазкин на контекстуальном фоне.“ In *Универсалии русской литературы 6. Сборник статей*, 227–44. Воронеж: Научная книга.
- Pospíšil, Ivo. 2016a. „Kvázimemoáry jako mentální signál (české a slovenské příklady).“ In *Poetika prózy v česko-slovenských souvislostech*, ed. Ivo Pospíšil, 169–78. Brno: Jan Sojnek – Galium.
- Pospíšil, Ivo. 2016b. „Правда и ложь мемуаров.“ *Conversatoria Litteraria. Prawda i kłamstwo. Problematyka. Interpretacje. Konteksty*, č. 10: 21–35.
- Pospíšil, Ivo. 2017. „Новая мифизация и демифизация/идолатризация и демифизация/деидолатризация – Т. Г. Масарик и Ян Масарик.“ In *Национальные мифы в литературе и культуре*, eds. Ewa Kozak, Piotr Paweł Repczyński, 23–33. Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach.
- Pospíšil, Ivo. 2018. „Poezie Ladislava Soldána jako způsob přežití.“ In *Poetika poézie a jej prekladu: venované životnému výročí básníka*,

- literárneho vedca a prekladateľa Jána Zambora*, ed. Andrea Bokníková. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Pospíšil, Ivo. 2019. „Аксиологическая ось пограничных жанров.“ In *Revitalizace hodnot: umění a literatura IV*, ed. Josef Dohnal, 109–20. Brno: Tribun EU.
- Štaidl, Ladislav. 2003. *Víno z hroznů*. Praha: Ladislav Štaidl.
- Uhde, Milan. 2013. *Rozpomínky. Co na sebe vím*. Praha, Brno: Torst, Host.
- Vanovič, Július. 2014. *Zápisky z mŕtveho času. Antimemoáre*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Vodňanská, Jitka. 2018. *Voda, která hoří*. Praha: Torst.
- Vodolazkin, Evgenii. 2016. *Laurus*. Praha: Omega.
- Vodolazkin, Jevgenij. 2014. *Lavr*. Moskva: AST.
- Vodolazkin, Jevgenij. 2016. *Aviator*. Moskva: AST.
- Vodolazkin, Jevgenij. 2018. *Letec*. Praha: Omega.
- Vondráčková, Jaroslava. 2014. *Mrazilo – tálo. (O Jiřím Weilovi)*. Praha: Torst.
- Všetička, František. 2018. *Bezručova báseň. O poetice básnickovy poezie*. Olomouc: Václav Lukeš – Poznání.

Prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
 Katedra ruského jazyka a literatury
 Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové
 Rokitanského 62
 500 03 Hradec Králové
 Česká republika
 Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

Puškinův *Boris Godunov* v interpretaci Jurije Ljubimova

Yury Lyubimov's interpretation
of Pushkin's *Boris Godunov*

Ivana Ryčlová

Abstrakt:

Stať pojednává o klíčové inscenaci v historii Divadla na Tagance – Puškinově historické tragédii Boris Godunov v režii Jurije Ljubimova (1982). Je podložena studiem videozáznamů a stenografických záznamů zkoušek inscenace. Cílem studie je v kontextu Ljubimovovy práce v Divadle na Tagance rekonstruovat jednotlivé etapy režisérovy práce a na základě analýzy jednotlivých složek inscenace Boris Godunov ilustrovat, že režisér Ljubimov chápal divadlo obdobně jako V. Mejerchold: jako živý organismus, který je nedílnou součástí společensko-politického dění. V Ljubimovově Borisi Godunovovi vzhled postav, jejich kostýmy, způsob řeči, scéna a rekvizity aktualizují Puškinův text, velmi intenzivně ho přibližují politické situaci v tehdejším Sovětském svazu.

Abstract:

The study is focused on a staging that was crucial for the history of The Taganka Theatre – Pushkin's historical tragedy Boris Godunov directed by Yury Lyubimov (1982). The article is based on video and stenographical records from rehearsals. Lyubimov picked up the threads of Russian avantgarde theatre, enriched it by his invention and created his own aesthetical system of stage work. The aim of the study is to reconstruct the various stages of the director's work on the production Boris Godunov in the context of Ljubimov's work at the Taganka Theater and to illustrate that Ljubimov, like Vs. Meyerchold, understood theater as a living organism

that is an integral part of socio-political events. The look of characters in Lyubimov's Boris Godunov, their costumes, the way they speak, the stage and stage props brought the Pushkin's text up-to-date and very intensively pointed at the political situation in the Soviet Union.

Klíčová slova:

Divadlo na Tagance, Boris Godunov, Jurij Ljubimov, Vsevolod Mejerchold, metafora

Key Words:

The Taganka Theatre, Boris Godunov, Yury Lyubimov, Vsevolod Meyerhold, metaphor

Úvod

Režisér Jurij Ljubimov (1917–2014) patří k nejvýraznějším osobnostem světového divadla 20.–21. století. Od poloviny šedesátých do poloviny osmdesátých let minulého století představovalo moskevské Divadlo na Tagance, v jehož čele Ljubimov stál, neodmyslitelnou součást kulturního dění v SSSR. Materiál ke scénickému ztvárnění si režisér vybíral tak, aby jeho prostřednictvím mohl něco závažného sdělit, zaujmout postoj k aktuálnímu společensko-politickému dění ve své zemi. Divadlo na Tagance se záhy stalo ideologicky nejkontroverznější, a proto také nejvyhledávanější moskevskou scénou. Od počátku sedmdesátých let, kdy došlo k odvolání Vladimira Tvardovského z pozice šéfredaktora časopisu *Novyj mir* (1970), bylo Ljubimovovo divadlo jediným relativně svobodným kulturním prostorem. Každá premiéra byla očekávána s napětím. Nikdy nebylo předem zřejmé, čím režisér překvapí, jaké neotřelé jevištní metafory se zrodily v jeho mysli. V atmosféře socrealistického jevištního umění spoutaného ideologickými direktivami byl Ljubimov se svojí poetikou navazující na tradici světově proslulé ruské divadelní avantgardy zjevením, s nímž si byrokratický aparát nevěděl rady. A byla to inscenace Puškinovy historické tragédie *Boris Godunov*, v níž důrazněji, než bylo

v atmosféře počátku osmdesátých let přípustné, zazněl umělcův nesouhlas s tím, v čem žil. Po generální zkoušce, která proběhla v prosinci 1982, byla premiéra nastudované inscenace zakázána. Brzy nato byl režisér odvolán z funkce, zbaven sovětského občanství a úřady donucen k nedobrovolnému odchodu z vlasti. Během vynucené emigrace režíroval Ljubimov (jako občan Maďarska a Izraele) v řadě evropských i mimo-evropských činoherních a operních divadel.

Cílem studie je v kontextu Ljubimovovy práce v Divadle na Tagance rekonstruovat jednotlivé etapy režisérový práce a na základě analýzy jednotlivých složek inscenace *Boris Godunov* ilustrovat, že Ljubimov, stejně jako Mejerchold, chápal divadlo jako živý organismus, který je nedílnou součástí společensko-politického dění. V kontextu současného putinovského Ruska se nám jeví jako aktuální připomenout talent i osobní statečnost režiséra Ljubimova, jenž v nelehkých podmínkách totalitního režimu kultivoval tradici svobodomyšlné divadelní kultury.

1. Stručný nástin uměleckého vývoje J. Ljubimova

Cesta Jurije Ljubimova (1917–2014) k divadelní režii byla předznamenána léty herecké praxe. Ta započala studiem tance v choreografickém studiu,¹ na něž všestranně talentovaný Ljubimov navázal studiem herectví v experimentálním studiu MCHAT-2. Poté, co bylo studio MCHAT-2 v rámci Stalinova boje proti formalismu počátkem roku 1936 zavřeno, přestoupil Ljubimov do Moskevského dramatického studia E. B. Vachtangova, jež existovalo při Vachtangovově divadle a plnilo funkci herecké školy a experimentální divadelní laboratoře zároveň.² Jako talentovaný

¹ Jako dítě ideologických nepřátel (oba rodiče byli zbaveni občanských práv a vězněni) musel Ljubimov nastoupit na technické učiliště. Choreografické studio, v němž se vyučovalo moderními metodami podle Isadory Duncanové (pojetí tance jako výrazu volné mysli), navštěvoval souběžně s učilištěm.

² V roce 1932 se ze zmíněné školy stává střední odborná herecká škola, jež po předčasné smrti herce a režiséra Borise Ščukina, Vachtangovova oblíbeného žáka,

student byl budoucí režisér ve Vachtangovově divadle obsazován do inscenací vedle významných hereckých osobností. Zahrál si např. po boku znamenitého herce a režiséra Borise Ščukina (1894–1939) v Pogodinově inscenaci *Člověk s puškou*. Výkon talentovaného adepta herectví upoutal pozornost Vsevoloda Mejercholda. Když došlo k osobnímu setkání, Mejerchold Ljubimovovi umožnil, aby byl přítomen několika zkouškám inscenace Puškinova *Borise Godunova* (1937), na niž ve svém divadle pracoval. Po válce, v roce 1946, nastoupil Ljubimov jako herec do Vachtangovova divadla. Díky desítkám úspěšně ztvárněných divadelních rolí se brzy zařadil mezi respektované osobnosti sovětské kultury. V příspěvku bude věnována pozornost klíčové inscenaci v historii Divadla na Tagance.

2. Vznik Divadla na Tagance

Během své režisérské kariéry Ljubimov často hovořil o tom, že jako herec opakovaně zažíval pocit, že hrát a inscenovat by se mělo *jinak*. Nedovedl však definovat, co by se mělo na inscenačních postupech a herecké práci změnit. Během zkoušek navrhoval vlastní řešení, předkládal nápady, opravoval, připomínkoval, improvizoval. Jelikož o takovou iniciativu žádný z režisérů nestál, narůstalo v Ljubimovovi vnitřní napětí, jež se s přibývajícými léty stupňovalo. Zároveň zjišťoval, že být pouze nástrojem v rukou režiséra jej umělecky nenaplňuje. Prostor pro vlastní kreativitu mu od roku 1953 přináší až pedagogické působení na Ščukinově divadelním institutu, vysoké škole herectví, na niž se navzdory sovětskému režimu udržovala tradice ruské divadelní avantgardy. (Unikátnost tohoto institutu spočívá v tom, že od jeho založení Stanislavského žákem Jevgenijem Vachtangovem v roce 1914 na něm jako pedagogové působili

dostala v roce 1939 název Divadelní institut Borise Ščukina (Высшее театральное училище им. Б. В. Щукина при Театре имени Евг. Вахтангова). Divadelní institut Borise Ščukina se vyprofiloval v prestižní vysokou školu herectví.

a působí výhradně jeho absolventi. Tak je zajištěna kontinuita divadelní tradice a vysoká úroveň výuky.)

Když v roce 1963 předvedli studenti třetího ročníku pod vedením svého učitele Jurije Ljubimova inscenaci Brechtovy hry *Dobry člověk ze Sečuanu*, představení zapůsobilo jako „estetický výbuch“. Inscenace byla tak výjimečně úspěšná, že byt' nekorespondovala s kánony socrealistického jevištního umění, Ljubimovovi jako jejímu režisérovi bylo 23. dubna 1964 přiděleno vlastní divadlo. Podle místa, kde se nacházelo, ho pojmenoval Divadlo na Tagance.

Ljubimov později sám přiznal, že se samostatnou divadelní činností nepočítal (Ljubimov 2001, 205–6). Nyní však měl své divadlo, kterému musel získat renomé a udržet je. Nestál o funkci vedoucího kulturního zařízení. Chtěl divadlo jako živý organismus, který se zapojí do uměleckého i společenského dění. Divadlem na Tagance se v Moskvě na jaře roku 1964 zrodila nová scéna – novátorská a aktuální, jež svojí poetikou navázala na to nejlepší z tradice ruského i světového divadla dvacátého století.

3. Inscenace Dobry člověk ze Sečuanu jako výchozí bod poetiky Divadla na Tagance

Od doby, kdy Ljubimov vytvořil inscenaci Brechtovy hry *Dobry člověk ze Sečuanu*, hry o dobrotě, jež je podle autora člověku vrozena, uplynulo půl století.³ Jako vzpomínka na dobu vzniku Divadla na Tagance je v jeho repertoáru doposud. Podle svých vlastních slov Ljubimov o Brechtovi mnoho nevěděl a žádnou Brechtovu inscenaci nikdy neviděl: «И потому что я не видел ничего [из спектаклей] Брехта, я был чист, и получился

³ Děj Brechtovy hry pojednává o tom, že na zemi sestoupí bohové a marně hledají alespoň jednoho dobrého člověka. Nenajdou-li ho, nemá smysl, aby takový svět existoval. Konečně najdou prostitutku Šen Te, člověka, který neumí nikoho odmltnout, a ta jim poskytne nocleh. Ona je oním jediným „dobrym člověkem“...

такой русский вариант Брехта. Спектакль был таким, как мне подсказывала моя интуиция и мое чутье» (Ljubimov, 2001, 233). Přesto vytvořil inscenaci Brechtově divadlu velmi blízkou. Při interpretaci textu hledal, jakým způsobem pracovat s herci. Učil je rozmlouvat s publikem, protože u Brechta jsou situace, kdy je pro autora velmi důležitá poloha herce mimo obraz, jeho vlastní vztah ke skutečnosti. Tyto principy Brechtova divadla byly Ljubimovovi blízké a zaujaly pevné místo v umělecké koncepci Divadla na Tagance. Vymezily nejen jeho estetický prostor a způsob komunikace s divákem, ale také výběr témat – lidské nitro, vztah se světem. Ve své době, v první polovině šedesátých let, byl Ljubimovův přístup k režii v kontextu sovětské jevištní tvorby ojedinělý. Divák nebyl pouhým pasivním pozorovatelem představení, ale aktivně se ho účastnil – mezi jevištěm a hledištěm probíhal dialog. Pro diváky žijící v sovětské společnosti byl Ljubimovův *Dobrý člověk ze Sečuanu* spojením mladého radostného scénického výtržnictví a lidské moudrosti, něčím, co dosud nezažili. Také oficiální divadelní kritika, jejíž názory byly limitovány ideologickými kritérii, reagovala na inscenaci vstřícně. Reflektovala pozitivně upřímnost scénické výpovědi, ale také principy stylizovaného divadla, jež se od Mejercholdových dob na scéně nikdo neodvážil uplatnit (ani poté, co byl režisér v roce 1955 oficiálně rehabilitován):

„В этом спектакле никто никем не притворяется, никого не водят за нос, не поучают. Здесь все условно и все по-настоящему. Ведь искусство театра – это не приближение к жизни и не притворное подражание ей, но иное, осмысленное, вновь созданное, больше того – создаваемое прямо на глазах, художественное полотно.

Условность на сцене превращается в абсолютную достоверность, воспринимаемую непосредственно. Метафора перекрывает любую похожесть, воздействует на чувства, и действие – прямое. Боги чудные, дерево из планок, фабрика изображается хлопками в ладони, а душа рвется на две свои непримиримые и неразрывные части, и все это вызывает самые настоящие чувства и мысли, и сострадание, и слезы, и страх“ (Ljubimov 1964).

Nebývale otevřené představení se odehrávalo v atmosféře vybízející k sounáležitosti. Herci vybíhali zpoza kulis a nesli s sebou neutuchající energii, jako kdyby se právě prodrali k publiku přes velké překážky. Nechali za zády *nelze, je zakázáno* a šťastně se tetelili na okraji jeviště, když zjistili, že jsou mezi *svými*. Zalykajíce se, ve spěchu rozehrávali podobenství o vztahu mezi dobrem a zlem. A zlo pod nátlakem veselé divadelní hry kapitulovalo. S využitím všech prostředků lidové podívané – od klauniády a pantomimy až po patetické gesto – vytvořil Ljubimov inscenaci s aktuálním přesahem. Jako kdyby se mu podařilo probudit prastarou, zapomenutou sílu divadla, jeho magickou energii, která se společně s rozpustilým představením prodrala skrze jeviště do sálu. Zdálo se, že se Mejercholdovo velké stylizované divadlo dvacátých a počátku třicátých let minulého století vrátilo z nebytí.

4. Tři repertoárové linie Divadla na Tagance

O každé inscenaci, kterou Ljubimov v Divadle na Tagance vytvořil, máme v současnosti k dispozici obšrný archivní a recenzní materiál i bohatou fotodokumentaci. Pod Ljubimovovým režijním vedením vzniklo v Divadle na Tagance více než pět desítek inscenací.⁴ Všechna představení měla charakter události celospolečenského – a postupem času stále více politického – významu. V repertoáru Taganky lze vysledovat tři hlavní linie. Občas se protínají, ale nelze jednu zaměnit za druhou. První linií bylo pouliční, karnevalové divadlo (např. *Deset dní, které otřáslý světem*), druhou aktualizovaná klasika (např. *Tartuffe*, *Hamlet*, *Zločin a trest*, *Tři sestry*, *zakázaný Boris Godunov*) a konečně třetí linií poetické divadlo (např. *Vladimir Vysockij*).

⁴ Máme na mysli obě období Ljubimovovy činnosti v Divadle na Tagance, tedy od založení Divadla na Tagance do režisérova nuceného odchodu z vlasti (1964–1983) a po jeho návratu (1988–2014).

5. Herec v Ljubimovově režijní koncepci

Divadelní kritikové a recenzenti⁵ Ljubimovovi často vytýkali, že herec je v jeho představeních nepodstatným prvkem, loutkou poslušnou režiséřského diktátu, která se ztrácí v množství režijních a scénických efektů. Na tuto skutečnost upozorňuje ve své monografii *Poetičeskij tčatr Jurija Ljubimova* Olga Malcevová: «Любимова нередко обвиняли в том, что актеру в спектакле уделена несоразмерно с другими составляющими малая роль» (Mal'ceva 1999, 91). Upřesněme, že Ljubimovův herec svojí všestranností připomínal středověkého jokulátora. Musel být schopen všeho: salt a přemetů, baletních pohybových kreací, zpěvu a hry na hudební nástroj v nejrůznějších krkolomných pozicích. A mimoto samozřejmě stále musel být hercem. Šlo o způsob práce, jež bychom mohli nazvat *totálním herectvím*.⁶ Na všech úrovních se herec pohyboval na samé hranici toho, co mu tělo, ale i psychika dovolily. Ljubimovův herec byl, stejně jako tomu bylo u Mejercholda, přísně definovanou jednotkou představení. Mejerchold vypracoval systém přípravy herce, který pojmenoval *biomechanika*. Podstata této metody spočívala v novém přístupu k výchově herce. Mejercholdovým cílem bylo vytvořit herecký styl odpovídající věku strojů: herci byli cvičeni v gymnastice, cirkusových číslech, baletu, aby dokázali plnit požadavky režiséřa *efektivně jako stroje*. Přesto, nebo právě proto, že Ljubimov kladl na své herce mimořádně vysoké nároky, se v jeho souboru postupně vyprofilovala plejáda velkých hereckých osobností. Mezi nimi např. Vladimir Vysockij.⁷

⁵ K Ljubimovovým kritikům patřila mj. dvojice L. Amiragov a N. Kordo, autoři známé stati «Театр без актера?», která byla 8. září roku 1968 opublikovaná v novinách *Комсомольская правда*. 1968. Podrobný seznam recenzentů a jejich statí včetně bibliografických údajů viz Мальцева, Ольга. 1999. *Поэтический театр Юрия Любимова*. Санкт-Петербург. С. 255.

⁶ Termín Petera Scherhaufera (1942–1999), režiséřa brněnského Divadla na provázku.

⁷ Lidé se s jeho písněmi identifikovali, protože v nich zněla pravda, to, co mnozí z nich prožili na vlastní kůži. A právě tato pravda, boj za její místo na scéně, byly to hlavní, co Ljubimov svojí režijní tvorbou sledoval. Když repertoárový výbor zakázal na podzim roku 1981 „pásmo básnických představ“ *Vladimir Vysockij*, inscenaci připravovanou k prvnímu výročí smrti Vladimira Vysockého, byl to první krok

6. Inscenace *Boris Godunov*

6. 1. Text jako tvůrčí výzva

Provázanost Ljubimovova režijního rukopisu s Mejercholdem je zjevná a Ljubimov ji otevřeně deklaruje. I když ze stenografických záznamů se o Ljubimovově motivaci výběru *Borise Godunova* k inscenování nic nedozvíme, jako jeden z možných důvodů se kromě ambice dokázat, že Puškinův text lze převést úspěšně na scénu, nabízí i touha dokončit nerealizovaný záměr režiséra-experimentátora, jenž mu byl vzorem a inspirací.

Když se Ljubimov rozhodl pro divadelní ztvárnění Puškinova dramatu, měl již za sebou úspěšnou realizaci Musorgského opery *Boris Godunov* v milánském operním divadle La Scala (1979). V úvodu jsme se zmínili, že Ljubimov byl přítomen na několika Mejercholdových zkouškách *Borise Godunova*. Inscenace však zůstala nedokončená, neboť jejímu uvedení zabránilo obvinění Mejercholda z formalismu. Dne 17. prosince 1937 se v deníku *Pravda* objevila velká stať, v níž byl režisér Všesvazovým výborem pro změnu nařčen, že jeho divadlo „kazilo všemožnými triky klasický repertoár a nevytvořilo žádnou sovětskou inscenaci, demoralizovalo celý soubor“ (Zolotnickij 1999, 316). Brzy nato, 8. ledna 1938, byl v tisku zveřejněn příkaz k likvidaci Mejercholdova divadla. Teprve v roce 2007 se americkému hudebnímu historiku Simonu Morrisonovi podařilo podle Mejercholdových poznámek, které si v roce 1937 během představení dělal, inscenaci rekonstruovat.

Jako v každém divadle i v Divadle na Tagance začínala práce na inscenaci *čtením*: režisér představil hercům scénář. Složitost úkolu, před nímž tentokrát režisér stál, spočívala v tom, že přenést na scénu Puškinovu historickou tragédii *Boris Godunov* bylo obtížné – více než sto let to nikdo nedokázal tak, aby byla úspěšná.⁸ Inscenace Němiroviče-Dančenka usku-

k likvidaci Divadla na Tagance tak, jak ho Moskvané znali – s režisérem Jurijem Ljubimovem v čele.

⁸ *Boris Godunov* byl poprvé inscenován roku 1870 v Petrohradě v Alexandrinském divadle, poté v MCHATu (1907), v Leningradském divadle dramatu (1934), v Malém divadle (1937). Dodejme, že ke stému výročí Puškinovy smrti se v roce 1937 zkusil *Boris Godunov* na několika scénách – v MCHATu (režie: Radlov, dramaturgie: Němirovič-Dančenko) a v Mejercholdově divadle (režie: Mejer-

tečněná v Moskevském uměleckém divadle roku 1907 proběhla téměř bez povšimnutí, třebaže do hlavních rolí byly obsazeny herecké hvězdy Vasilij Kačalov a Ivan Moskvin⁹ společně s Leonidem Leonidovem a Vasilijem Lužským (z Leonida a Lužského se stali později významní režiséři a divadelní pedagogové). Zakořenil se názor, že text je nescénický. „Historikům ruské scény nejsou známy úspěšné inscenace Puškinova *Borise Godunova*. O tom, že tato tragédie je geniální, velká, zdá se, nikdo nepochyboval. Ale najít divadelní řešení, které by alespoň z malé části bylo stejně působivé, jako je text hry, se režisérům nedařilo,“ napsal divadelní historik Konstantin Rudnickij (1988).

Existují stenografické záznamy ze zasedání širší Umělecké rady Divadla na Tagance, zachycující diskuse během práce na inscenaci *Borise Godunova* (Abeljuk, Lejenson 2007, 606). Ljubimov se snažil odhalit příčinu scénického neúspěchu dramatu, pochopit, proč na rozdíl od slavné stejnojmenné Musorgského opery Puškinův text na scéně nezní: „Мусоргскому удалось написать оперу ‚Борис Годунов‘, которая по всему миру имеет успех [...] В драматическом театре ‚Борис Годунов‘ не удастся. [...] Утвердилось мнение, что ‚Годунов‘ – трагедия несценическая, только для чтения. [...] Мы, драматические театры, в долгу перед Пушкиным. [...] Надо понять, почему текст не звучит. Наверное потому, что нарушают эстетику и желания покойного автора. А автор считал, что эта вещь ему особенно удалась. [...] Был он тогда увлечен Шекспиром и античным театром. Был он склонен к уму и политическим государственным соображениям. [...] Пушкин был увлечен реформацией

chold). Avšak nakonec měl premiéru pouze v již zmíněném Malém divadle (režie: Chochlov). Na jedné ze zkoušek *Borise Godunova* v Divadle na Tagance Ljubimov vyprávěl: „В 37-м году запрещали ‚Бориса‘ во МХАТе. Боялся он [Сталин]. Говорят, что ходил оперу ‚Годунова‘ слушать. В Малом декламацией убили весь смысл ‚Годунова‘. У Мейерхольда репетировали...“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 203).

⁹ V Kačalovově i Moskvinově repertoáru nalezneme výrazné dramatické postavy především klasických ruských her. Oba herci svým uměním přinesli velký vklad do rozvoje ruského herectví. I. Moskvin hostoval s МХАТем roku 1906 v pražském Národním divadle v jedné ze svých nejslavnějších rolí, v postavě cara Fjodora ve hře A. Tolstého *Car Fjodor Joanovič*.

театра, и идеи свои новаторские он вложил в „Годунова“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 203–4).¹⁰

6. 2. Text jako zdroj svobodné režijní tvorby

Obdobně jako Mejerchold, který před inscenací Lermontovovy *Maškarády* (1917) nastudoval veškerý archiv, nepublikované rukopisy a korespondenci klasika (práce na inscenaci trvala s přestávkami sedm let), ani Ljubimov se při hledání interpretačního klíče k inscenovanému dílu neomezoval pouze na text díla. Jeho scénář *Borise Godunova* obsahoval původně i scény, které Puškin do dramatu nakonec nezakomponoval. Ve finální verzi scénáře však režisér od těchto scén upustil (Ljubimov vypustil zakomponování scény Krakov. Dům Višněveckého). Na rozdíl od Puškinova dramatu, v němž se Godunov a Samozvanec nikdy nesetkají, v Ljubimovově inscenaci je tomu jinak. Ljubimov přivádí na jeviště oba aktéry zároveň a pozměnil také závěr hry, respektive v inscenaci zůstal věrný původnímu závěru hry, tak jak ho známe z Puškinova rukopisu, končícího replikou Mosalského. (Podrobněji viz 6. 4. 5.) Rovněž v programu k inscenaci použil fragmenty z Puškinových textů, jež nebyly publikovány, nicméně ozřejmovaly autorský záměr *Borise Godunova* (Abeljuk, Lejenson 2007, 209).

Porovnáme-li tvůrčí metody obou režisérů, lze říci, že Ljubimov v přístupu k inscenování textu na Mejercholda navazoval. Mejerchold nikdy nectil text, jež se rozhodl přenést na jeviště (ať už šlo o drama či prózu), jako závazný. Zacházel s ním velmi svobodně, nechával se volně inspirovat a přizpůsoboval ho, ne vždy zcela šťastně, svým cílům. Viz např. inscenace hry belgického symbolistického dramatika Verhaerena *Svítání* (1921), v níž Mejerchold postavy žebráků z původního textu nahradil proletariátem. Není divu, že poněkud schematická aktualizace textu se nesetkala s pochopením u nejvyššího reprezentanta kultury a vzdělávání RSFSR, prvního lidového komisaře pro osvětu Vasilije Lunačarského, a ani u Naděždy Krupské. Oba byli premiéře *Svítání*, která proběhla 9. listopadu 1920, přítomni. Krupská vyjádřila jednoznačně odmítavé stanovisko – pochybnosti

¹⁰ Stenografický záznam zkoušky inscenace *Boris Godunov*. 8. 2. 1982.

o Mejercholdově režijním pojetí, aktualizaci textu a situací – den pro premiéře ve stranickém tisku *Pravda* (Krupskaja 1920).

Lunačarskij později v širším kontextu o Mejercholdově inscenační praxi napsal: „Při veškeré lásce k Mejercholdovi jsem byl nucen rozejít se s ním [...]. Jeho krajně radikální přístup byl z hlediska státní administrativy nepřijatelný“¹¹ (Lunačarskij 1926). Jedině takovými experimenty však mohl Mejerchold posunout divadelní režii jako tvůrčí akt dále. Když se mu v současné dramatice nedostávalo textů pro jevištní vyjádření toho, co chtěl, obracel se k textům klasiků, jež divadelními výrazovými prostředky aktualizoval. V tomto ohledu byla nejkontroverznějši jeho inscenace Gogolova *Revizora* (1926), po jejímž uvedení psali odpůrci režiséra-experimentátora petice, aby kulturní orgány zakázaly zneužívání klasiky.

6. 3. *Inscenační záměr a oživení stylizovaného divadla*

Pokaždé, když Ljubimov začínal práci na nové inscenaci, prezentoval hercům *model inscenačního záměru* (*модель замысла*): „При первой встрече с актерами я показываю им модель замысла и даже разыгрываю перед ними узловые моменты, чтобы они легко могли ‚схватить‘ стиль и манеру будущего спектакля. Модель необходима для придания образности постановочному замыслу“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 202). Leitmotivem stenografických záznamů ze zkoušek *Borise Godunova* v Divadle na Tagance je Ljubimovova charakteristika hry jako dramatu o „mravní stránce moci“. V rozhovorech s herci režisér opakovaně formuloval smyslové jádro představení: motivy „básník a moc“, „lid a moc“ znějí v Puškinově tvorbě i v dramatu *Boris Godunov* velmi naléhavě, a stejně naléhavě by měly znít také z jeviště Divadla na Tagance. Oba motivy rozvíjí režisér jako témata, jež byla pro Rusko posledních desetiletí dvacátého století velmi aktuální. Ljubimov čerpal při hledání východisek z umělecky

¹¹ Inscenace *Svitání* byla prvním náznakem Mejercholdova budoucího konfliktu se sovětskou mocí, jehož příčina vyplynula z historického paradoxu: režisér stál na její straně, avšak jako umělec-experimentátor nebyl pochopen. V témže roce byl Mejerchold odvolán Lunačarským z funkce vedoucího divadelního oddělení Lidového komisariátu pro osvětu.

komplikovaných situací nejen z Mejercholdových zkušeností. Právě aktualizace děl ruské klasické literatury, posílení dobové analogie, využití náznaku a zkratky, jevištní metafory mu umožňovaly rozvinout invenci a dát průchod novátorským scénickým postupům.

Když se Ljubimov rozhodl k inscenaci *Borise Godunova*, mohl být jedním z motivačních faktorů v úvodu zmiňovaný zážitek osobního setkání s Mejercholdem, který tou dobou na inscenaci této Puškinovy hry pracoval. Režisér Ljubimov však nemohl předjímat, že když herci jeho souboru koncem roku 1982 rozehrají na generální zkoušce příběh o samozvanci, bude atmosféra v zemi nápadně podobná té, kterou zachytil Puškin ve své historické tragédii. V listopadu 1982, kdy v Divadle na Tagance vrcholily finální práce na inscenaci *Borise Godunova*, zemřel po osmnácti letech vlády generální tajemník ÚV strany Leonid Brežněv, nejvyšší představitel politické a státní moci. Celá země napjatě očekávala, kdo se chopí vlády. Nejen Ljubimov, ale celý národ si kladl stejnou otázku jako Puškin ve svém dramatu: Co bude se státem? Jakou cestou se Rusko vydá? Co bude s námi se všemi? Celá země sledovala rozhlasové i televizní zpravodajství a napjatě očekávala vývoj dalších událostí. Na generální zkoušce *Borise Godunova* 29. prosince 1982 Ljubimov řekl: „Сам Пушкин говорил, что написал вещь политическую. Она актуальна и сегодня. Ведь тут что за сцена? – Все ждут информации. Вы ведь слушаете по радио новости: что произошло, как будут развиваться события“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 264).

6. 4. Jevištní metafora jako základ inscenace

Ljubimov vědomě posiloval vzájemné působení aktuálního a nadčasového historického obsahu. „Мы пойдем не по пути исторического иллюстрирования [...]. В условной изобразительной манере будем работать. [...] Не должно быть колоколов. Это было у Мусоргского. Я это делал в Скале. А тут зачем? И денег у нас таких нет, как в опере. И ведь колокола не спасают. Я всегда чувствовал у Гяурова¹² фальш

¹² Nikolaj Gjaurov (1929–2004), bulharský operní pěvec, proslulý především interpretací Musorgského oper. Roku 1962 vstoupil do Royal Opera House v Covent

после колоколов: ‚Скорбит душа...‘ А ему было наплевать“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 266–7). Jako v každé inscenaci vyjádřil i v *Borisi Godunovi* Ljubimov hlavní ideu formou metafor. Ve spolupráci s herci během zkoušek zpřesňoval *model inscenačního záměru*, nacházel pro něj obrazový soulad, výrazové prostředky.

6. 4. 1. Scéna a kostýmy

V průběhu zkoušek bylo kolektivně rozhodnuto, že se bude hrát na scéně bez dekorací a civilně. Splnit oba požadavky bylo jednoduché: představení se mělo hrát v nových, dosud nezařízených prostorách, na scéně nové budovy Divadla na Tagance. Režisér mistrně pracoval s asociacními řetězci, k vyjádření svého občanského postoje nepotřeboval žádná slova. Scénický prostor byl upraven tak, aby po většinu děje viděli diváci herce ztělesňující lid jen ve výřezu, jako kdyby celou dobu klečeli na kolenou. U civilních kostýmů dal Ljubimov hercům za úkol, aby si každý z nich rozmyslel, v čem chce hrát: „Надо, чтобы каждый подумал, во что охота одеться. Один скажет: ‚Я хочу ватник на голое тело.‘ Или в подштанниках играть. Может быть и монашеская ряса. И с клобуком“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 268). Nebylo možné si nepovšimnout, že některé šedivé pruhované kostýmy herců připomínaly vězeňský stejnokroj a že patriarcha Pimen má na sobě vatovaný kabát, nedílnou součást oděvu vězňů sibiřských lágrů. Přehlídka kostýmů evokujících sovětský represivní aparát vrcholila obrazem hlavního intrikána hry – Vasilije Šujského, jenž vedl vyšetřování případu smrti careviče Dmitrije (1591). Kožený plášť, vysoké holínky a brigádýrka se štítkem vyvolávaly u diváka známé čekistické asociace. Boris Godunov v závěrečné scéně svlékl historický kostým a vystoupal před publikum po schodech v civilním obleku. Dodejme, že pro postavu Borise Godunova vybral Ljubimov národního umělce Nikolaje Guběnka,¹³ herce schopného mimořádně hlubokého a přesvědčivého projevu.

Garden v Londýně a roku 1965 debutoval v Metropolitní opeře v New Yorku. Roku 1975 ho v jeho nejslavnější roli Borise Godunova mohli zhlédnout i návštěvníci operní scény Národního divadla.

¹³ N. Gubenko (*1941) byl nejen vynikající herec, ale také režisér, scenárista. Po smrti A. Efrose byl nějakou dobu uměleckým vedoucím Taganky, ale nerežisoval (1987–1989).

6. 4. 2. Kontakt s divákem

Během inscenace se herci nejednou obraceli přímo na publikum, avšak po takovém závěru byly paralely se současností, jež možná předtím někteří nepochopili, zřejmé všem. Období *smuty* ztrácelo své historické hranice a prostupovalo současností. Divák cítil svoji spoluúčast na všem, co právě zhlédl. A společně s tím bylo pochopitelné, že se nejedná jen o jednu izolovanou historickou epizodu ani o pouhou současnost, nýbrž o to, že obojí spolu souvisí, je provázáno v jeden celek. Ljubimov principy svého divadla navazoval na *komedii dell arte*, středověkou formu divadla, kdy neexistoval scénář, pouze předem domluvené charaktery hereckých postav, jež se obracely k publiku. V inscenaci *Boris Godunov* se snažil o co nejtěsnější sepětí s publikem, kontaktem s diváky podtrhnout aktuálnost tématu, o němž se hraje: „Я тут больше бы общался с залом. Как в народном театре, в котором из зала захватывают. Надо идти на прямой контакт. [...] Очень прошу всех артистов подумать о том, какие вещи им хочется сказать в зал. А иначе у нас вырастает четвертая стена. Тут этого нельзя“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 271).

6. 4. 3. Rekvizity

Rekvizity, které v představení hrály, byly vybrány velmi úsporně. V archivu Divadla na Tagance se dochoval fragment záznamu diskuse Umělecké rady, která se kvůli inscenaci sešla (pravděpodobně 25. 12. 1982). I tento záznam, ostatně jako veškerá činnost Divadla na Tagance, výmluvně ilustruje Ljubimovovu návaznost na režijní postupy V. Mejercholda. Členem umělecké rady Divadla na Tagance byl mj. Konstantin Rudnickij, autor obšírné a nejčastěji citované monografie věnované Mejercholdovi (Рудницкий, Константин Лазаревич. 1969. *Режиссер Мейерхольд*. Москва: Наука), jež Ljubimovův scénický minimalismus vnímal jako zřetelný signál, že Ljubimov s Mejercholdovým odkazem vnitřně souzní:

Svůj post chápal jako dočasný, tj. že překlene období, než se vrátí zpátky Ljubimov. V roce 1989 se Gubenko přímo z tohoto postu odebral na ministerstvo kultury. Byl posledním ministrem kultury před rozpadem SSSR (1989–1991). Gubenko byl po Lunačarském prvním sovětským ministrem kultury, který svoji funkci vykonával kompetentně.

„Посмотрите, что перед нами: доска, два стула. Единственное, что не убрано со сцены, это жезл. [...] Пьеса разыгрывается на трех спичках. Как говорил Мейерхольд, искусство состоит в том, чтобы выстроить замок на острие иглы. Вот этот замок на острие иглы и строит сегодня Любимов простейшими средствами, [...] свободно маневрируя между трагедией и комедией, действуя по-шекспировски, и по-брехтовски, и по-любимовски (пора уже, наконец, сказать это слово!)“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 266–7). Vytváření množství obrazů se účastnily scénické prvky, jež účinkovaly v páru, v dramatické interakci, a tvořily sakrální dvojici – žezlo a deska, dlouhá téměř přes celou šířku jeviště. Vertikála a horizontála. Na jedné straně síla moci, vyjádřená primitivním nástrojem vládnutí, na straně druhé – velmi jednoduše demonstrováná pokora. Dlouhá deska umístěná na scéně horizontálně a ze strany podepřená tak, že vypadala jako stůl, byla oporou pro žezlo, jež se do ní pravidelně zabodávalo. Avšak v průběhu rozvíjejícího se děje tato přímočarost postupně mizela. Horizontální linie desky se nezdá překrývala s horizontální linií hřbetů sehnutých v úkloně k zemi a obě linie tvořily kontrapunkt k vertikální linii žezla. Několikrát během představení se hřbety narovnaly a jejich nositelé se ukázali být schopnými – nikoliv odporu vůči moci, ale například spáchat divokou pitku či násilí jeden na druhém... Dlouhá deska iniciovala metaforické obrazy. Fantazie režiséra-básníka ji proměňovala tu ve stůl v krčmě na litevské hranici, tu v překážku, kterou nemohou zdolat Lžidimitrijova vojska, tu v koně, na němž cválá vstříc své záhubě mladý Kubrinskij, tu ve smrtelné lože, na němž přijímá poslední pomazání car Boris. Byla také zbraní, kterou mučili v Samozvancově táboře. Tlakem desky Samozvancovi lidé dusili Godunovovy děti.

6. 4. 4. Obraz lidu

Boris Godunov byl v Ljubimovově režii inscenací bez centrálního hrdiny. Ústřední postavou byl lid, který ztratil víru ve své vládce. K vytvoření obrazu lidu použil režisér sbor, jenž po celé představení nescházel ze scény a byl Godunovem i Samozvancem střídavě dirigován. S odhodláním, byť licoměrným, lid znovu a znovu přijímal roli porobeného a vmžiku se

podřizoval vůli neustále se střídajících milovníků moci – dirigentů. Snaží se získat lid na svoji stranu, používali Godunov a Samozvanec i početní účastníci spiknutí dirigentská gesta. Dirigent orchestru, ve fraku a bílé náprsnice, řídil sbor v přísném souladu s tím, jaké byly vzestup a rozložení sil bojujících o moc. Sbor zpíval písně, které s dějem nijak nesouvisely. Hudební motivy byly úvahami o osudu Ruska a jeho lidu, o životě. Tvořily celek, jehož krása sama o sobě představovala potenciál ostře kontrastující s ostatními projevy lidu. Akcent na téma lidu byl v inscenaci činěn mimo jiné také světelnými efekty. Chtěl-li režisér podtrhnout význam některé z replik pronášených lidem – např. „Je snad lidu líp?“ (Puškin 2015, 39) – v sále se rozsvítilo.

6. 4. 5. Finále inscenace

Puškinova tragédie *Boris Godunov* končí autorskou poznámkou „Lid zůstává němý“ (Puškin 2015, 92). Té předchází závěrečná replika Mosalského oznamujícího lidu, že na vlastní oči viděl mrtvá těla Marije Godunovové a jejího syna Fjodora, kteří spáchali sebevraždu. Původně však text hry končil Mosalského replikou: „Co mlčíte? Volejte přece: ať žije car Dmitrij Ivanovič!“ (Abeljuk, Lejenson 2007, 271). K této původní variantě se vrátil režisér Ljubimov. V inscenaci pronášel Mosalského závěrečnou repliku Nikolaj Gubenko, jenž hrál Borise Godunova a ve finále z této role vystoupil. Posledním okamžikům Puškinova dramatu dala Ljubimovova režie nebývale silný emotivní náboj. Po zavraždění dětí cara Godunova smíšený sbor herců pomalu vycházel na jeviště a zastavil se strnulý strachem na samém jeho okraji. Následovala němá scéna: herci s pootevřenými ústy mlčky upřeně hleděli na diváky rozšířenými očima. Jejich obličejové vyznění vypadaly jako masky zmrtvělé v němém křiku. V tomtéž okamžiku vchází bočním vchodem do sálu Godunov – herec: na sobě civilní moskevské šaty. Ničím se od sedících v sále neliší. Beze spěchu vystoupal na scénu. S květinami určenými všem obětem krvavého období *smuty*, vlády samozvanců, se téměř bez výčitky, aniž by čekal odpověď, obrátil k divákům: „Co mlčíte? Volejte přece: ať žije...“ (Puškin 2015, 92). Sál mlčel. Mlčel i sbor na scéně. Ale po chvíli, podřizuje se rytmu dra-

matu, přerušil ticho a začal zpívat: „Na věčnou památku všem nevinně zabitým...“

Repertoárový výbor složený z vedoucích pracovníků odboru umění inscenaci neschválil. Napadl především závěrečnou scénou, silně evokující aktuální politickou situaci. Premiéra *Borise Godunova* mohla v Divadle na Tagance proběhnout až roku 1988, po pádu sovětského režimu.

Shrnutí

V Ljubimovově *Borisi Godunovovi* vzhled postav, jejich kostýmy, způsob řeči, rekvizity Puškinův text aktualizují, velmi intenzivně ho přibližují tehdejší současnosti. Způsob, jakým režisér Ljubimov Puškinův text interpretoval a převedl na jeviště, prokazatelně svědčí o provázanosti jeho tvorby s Mejercholdovým odkazem – s principy stylizovaného divadla, vyjadřujícího se vlastními výrazovými prostředky k přítomnosti. Tento odkaz Ljubimov tvůrčím způsobem rozvinul ve vlastní systém jevištní tvorby, akcentující práci se scénickou metaforou. Tři roky předtím, než vznikla inscenace *Boris Godunov*, literární vědec a filozof Arsenij Vladimirovič Gulyga v souvislosti s inscenační tvorbou Divadla na Tagance napsal: „Философски насыщенный театр современен, созвучен эпохе, решающей вопрос, быть или не быть миру, гуманизму, цивилизации“ (Gulyga 1978, 127). Nejen inscenací *Borise Godunova*, ale celoživotní režijní tvorbou režisér Ljubimov tato slova naplnil.

Literatura:

Abeljuk, Jevgenija, a Jelena Lejenson. 2007. *Taganka: Ličnoje delo odnogo teatra*. Moskva: Новое литературное обозрение.

Gulyga, Arsenij Vladimirovič. 1978. *Iskusstvo i vek nauki*. Moskva: Nauka.

- Krupskaja, Nadežda. 1920. „«Postanovka ‚Zor‘ Vercharna».“ *Pravda*. 10. 11. 1920.
- Ljubimov, Jurij. 1964. „Спектакль «Добрый человек из Сезуана» (1964).“ Официальный сайт Юрия Любимова. Dostupné 21. 9. 2020. <https://fondlubimova.com/o-yurii-lyubimove/>.
- Ljubimov, Jurij. 2001. *Rasskazy starogo trepača*. Moskva: Novosti.
- Lunačarskij, Anatolij. 1926. „Ješče o teatre Mejerchol‘da.“ Nasledije A. V. Lunačarskogo. Filosofija, politika, iskusstvo, prosvješćenije. Dostupné 21. 9. 2020. <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-3/ese-o-teatre-mejerholda/>.
- Maľceva, Ol‘ga. 1999. *Poètičeskij teatr Jurija Ljubimova*. Sankt-Peterburg: Rossijskij institut istorii iskusstv.
- Puškin, Alexandr Sergejevič. 2015. *Boris Godunov*. Přeložil Emanuel Frynta. Praha: Dilia.
- Rudnickij, Konstantin. 1988. «Šest‘ let spustja: prem‘jera „Borisa Godunova“ na Taganke». Recenzija Konstantina Rudnickogo na spektakl‘ «Boris Godunov». «Nacional‘nyj issledovatel’skij universitet «Vysšaja škola èkonomiki». Projektnaja laboratoria po izučeníju tvorčestva Jurija Ljubimova i režisserskogo teatra XX–XXI vv. Dostupné 20. 7. 2020. https://hum.hse.ru/lyubimov/boris_rudnitsky.
- Ryčlová, Ivana. 2006. *Ruské dilema*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Ryčlová, Ivana. 2018. *Zvolili svobodu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Zolotnickij, David. 1999. *Roman s sovetskoj vlast‘ju*. Moskva: Agraf.

PhDr. Ivana Ryčlová, Ph.D.
Centrum pro studium demokracie a kultury
Venhudova 5
614 00 Brno
Česká republika
iryclova@gmail.com

Личность М. Горького в карнавальном дискурсе

M. Gorky's personality in the carnival discourse

Тамара Викторовна Савинкова

Абстракт:

В статье дается обоснование органичности литературоведческого подхода к изучению личности М. Горького в карнавальном дискурсе. Карнавальность поведения писателя рассматривается с учетом природы его личности и творчества, а также специфики эпохи жизнестроительства. Свидетельства М. М. Бахтина, Н. Н. Берберовой, В. А. Десницкого, В. Ф. Ходасевича, В. М. Ходасевич о М. Горьком в контексте карнавальности культуры позволяют разрушить официальные каноны интерпретации знаковой фигуры целой общественной и литературной эпохи и обнаружить новые грани творческого дарования писателя.

Abstract:

The article provides a rationale for the organic approach to the study of M. Gorky's personality in carnival discourse. The carnival of the writer's behavior is considered taking into account the nature of his personality and creativity, as well as the specifics of the era of life-building. Evidence M. M. Bakhtina, N. N. Berberova, V. A. Desnitsky, V. F. Khodasevich, V. M. Khodasevich about M. Gorky in the context of carnivalism allow to destroy the official canons of interpretation of the symbolic figure of the whole social and literary era and to discover new facets of the creative talent of the writer.

Ключевые слова:

М. Горький, М. М. Бахтин, Н. Н. Берберова, В. А. Десницкий, В. Ф. Ходасевич, В. М. Ходасевич, дискурс, игра, знаковая фигура, карнавальность, жизнестроительство, смех, смеховая культура

Key Words:

M. Gorky, M. M. Bakhtin, N. N. Berberova, V. A. Desnitsky, V. F. Khodasevich, V. M. Khodasevich, discourse, game, symbolic figure, carnivalism, life-building, laughter, laughter culture

Изучение личности и творчества М. Горького ведется, как известно, преимущественно в контексте “серьезного”, “официального” дискурса, как и подобает в отношении писателя большого социального масштаба. При этом в советские годы интерпретаторы всячески “выпрямляли” жизненный путь и творчество «пролетарского» писателя, стараясь подвести их под жесткие идеологические каноны. К тому же, нельзя не учитывать специфику общественных запросов конкретного исторического времени: М. Горький, по свидетельству В. Ф. Ходасевича, «был вынужден стоять перед человечеством, перед “массаами” в том образе и в той позе, которых от него эти массы ждали и требовали в обмен на свою любовь» (Chodasevič 1997, 151), что тоже способствовало безудержному превознесению Горького исключительно как “правильного” писателя, как основоположника социалистического реализма, мэтра литературного цеха советской эпохи. Все это в итоге «отвернуло» от его книг молодое поколение современных читателей, вызвало резкое неприятие художника приверженцами либеральных ценностей, не желающих прощать ему сотрудничество с тоталитарной властью.

Между тем в горьковской биографии имеется немало примеров, способных “очеловечить” знаковую фигуру целой общественной и литературной эпохи, обнаружить новые грани творческой индивидуальности художника.

Прежде всего привлекает внимание насыщенность жизни писателя смехом, весельем, розыгрышами, что плохо сопрягается со сложившимся в общественном сознании и закрепленным практикой советского литературоведения обликом Горького, но хорошо воспринимается в контексте карнавального дискурса, восходящего к концепции М. М. Бахтина, открытой им двойственности социокультурного поведения человека, способного существовать как в мире официальной культуры, так и в мире народно-карнавальном, смеховом. Показательно, что и сам автор концепции карнавала, М. М. Бахтин, поддерживал выдвинутую его единомышленником Г. Д. Гачевым идею о том, что натуре Горького была чужда серьезная, деловая жизнь, а «карнавальная жизнь, выведенная из своего обычного хода, – вот тогда Горький чувствовал себя... человеком этой жизни», была ему органична (Duvakin 1996, 115).

Современники писателя и исследователи его творчества всегда обращали внимание на то, как в начале своего литературного пути Горький старательно моделировал облик мастерового: одевался в народном стиле, особым образом говорил, что было призвано свидетельствовать о его исключительно народных корнях и демократической направленности творчества. К тому же вокруг Горького сложилась целая субкультура так называемых «подмаксимовиков», подражавших кумиру в одежде и манерах, что, заметим, претило самому художнику. Сегодня же такой факт горьковской биографии вполне укладывается в карнавальный контекст, тем более учитывая «буржуазное» происхождение писателя.

Как известно, на рубеже XIX–XX вв. широкое распространение – особенно в среде художественной интеллигенции – получили идеи «жизнестроительства», стиравшие границы между искусством и жизнью. Горький, возможно, не в полной мере пытался строить жизнь по эстетическим законам, как это делали другие его современники (Блок, Белый, Вяч. Иванов, Гиппиус, Мережковский, Маяковский, Хлебников и др.), однако будучи писателем эпохи жизнетворчества, он не избежал увлечения ее атрибутикой, что и проявилось в выборе одежды, декларируемом псевдонимом максимализме, его «хождениях»

по Руси и т.д. Но гораздо важнее то, что карнавальность поведения М. Горького проистекает из глубинных основ его личности, сложившейся в конкретно-исторических и социальных условиях.

П. В. Басинский обращает внимание на присущий Горькому с детства дар актерства, что не удивительно, учитывая атмосферу дома Кашириных, в которой происходило формирование будущего кумира народных масс. «Артист! В детстве и отрочестве он часто так актерствовал, за что ему доставалось розог от бабушки. Потом подрабатывал в ярмарочных театрах. Подбивал С. А. Вартаньянца, студента тифлисского учительского института, создать театр бродячих актеров и ходить по России» (Basinskij 2005, 92–3). Так, по наблюдению биографа, проросшее из детства и юности «зерно игры» обусловило важную особенность личности Горького: «...при всей своей внешней прямоте и грубоватости он был человеком крайне “пестрым”, составным, вариативным. <...> Когда нужно – был серьезен, а когда нужно – «актерствовал» (Basinskij 2005, 94).

Карнавальное мироощущение, как известно, враждебно всему официальному, готовому и завершенному, любой претензии на незыблемость и вечность. Горький же всегда симпатизировал “озорникам”, “веселым грешникам”, отвергающим установленный веками порядок. Известно, что его несохранившаяся юношеская поэма «Песнь старого дуба» содержала строку: «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться...», что многое объясняет в мировоззрении писателя. Бунтарские по духу слова Горького отражают как его личностные черты, так и избранный им художественный метод, основанный на чувстве несогласия с мещанской пошлостью, серостью и социальной несправедливостью.

По свидетельству В. Ф. Ходасевича, Горькому «нравились все, решительно все люди, вносящие в мир элемент бунта или хоть озорства, – вплоть до маниаков-поджигателей, о которых он много писал и о которых готов был рассказывать целыми часами» (Chodasevič 1997, 142). Кстати, замечание известного поэта о том, что «...и сам писатель был немножечко поджигатель», сегодня может восприниматься как метафора, демонстрирующая масштаб разрушения всего

миропорядка, к чему на рубеже XIX–XX вв. оказался причастен Горький. «Ни разу я не видал, – вспоминал В. Ф. Ходасевич, – чтобы, закуривая, он потушил спичку: он непременно бросал ее непотушенной. Любимой и повседневной его привычкой было – после обеда или за вечерним чаем, когда наберётся в пепельнице довольно окурков, спичек, бумажек, – незаметно подсунуть туда зажженную спичку. Сделав это, он старался отвлечь внимание окружающих – а сам лукаво поглядывал через плечо на разгорающийся костер. Казалось, что “семейные пожарчики”, как однажды я предложил их называть, имели для него какое-то злое и радостное символическое значение» (Chodasevič 1997, 143). При этом, замечал мемуарист, Горький умел мастерски, используя эффект нарушенного ожидания, разыграть целый спектакль перед своими слушателями. Писатель, интересовавшийся опытами по разложению атома, «часто говорил о том, что если они удадутся, то, например, из камня, подобранного на дороге, можно будет извлекать количество энергии, достаточное для междупланетных сообщений». «Но говорил он об этом, – подчеркивал В. Ф. Ходасевич, – как-то скучно, хрестоматийно и как будто только для того, чтобы в конце концов прибавить, уже задорно и весело, что “в один прекрасный день эти опыты, гм, да, понимаете, могут привести к уничтожению нашей вселенной. Вот это будет пожарчик!” И прищелкивал языком» (Chodasevič 1997, 143).

Карнавальность невозможна без амбивалентного смеха, одновременно разрушающего и утверждающего природный и социальный порядок. М. М. Бахтин писал: «Смех имеет глубокое мирозерцательное значение, это одна из существенных форм правды о мире в его целом, об истории, о человеке; это особая универсальная точка зрения на мир, видящая мир по-иному, но не менее (если не более) существенно, чем серьезность» (Bachtin 1990). Приверженность Горького смеху была отмечена многими современниками. Примечательно, что, по свидетельству В. Д. Дувакина, такая горьковская черта обсуждалась им с М. М. Бахтиным. «Кстати, вот таких людей, которые... я их называю агеласты, таких людей Горький не любил.

<...> Людей, которые слишком серьезны и не ценят, и не понимают смеха, шутки обмана. Мистификаций. Таких он не любил», – утверждал Бахтин (Duvakin 1996, 115).

К. И. Чуковский вспоминал, как Горький ввел «дружественную шутливость» в атмосферу совместной работы в организованном им издательстве «Всемирная литература». «Дружественный, простой и веселый стиль» общения писателей, поэтов, ученых-филологов, переводчиков поддерживался Горьким с помощью шутки, розыгрыша, забавных историй из собственной жизни писателя. «Помню, – писал Чуковский, – Александр Блок любил эти рассказы и всегда вспоминал их, когда мы вместе возвращались домой» (Čukovskij 1959, 208).

В. А. Десницкий, трижды гостивший у Горького на Капри в 1907–1909 гг., пребывавшего там в эмиграции, нередко наблюдал писателя, развлекающегося в компании местных жителей. «Алексей Максимович хохотал до слез, когда под аккомпанемент гитары, мандолины один из участников квартета, извозчик по профессии, плясал на корточках. К его костюму прикрепили бумажный хвост. Он плясал, – вспоминал Десницкий, – а мы, зрители и слушатели, поочередно пытались спичкой или свечкой поджечь ему хвост. Но он так искусно вертелся, кружился по полу, прыгая как лягушка, меняя ритм своих движений в разрез с ритмом музыки, что поджечь хвост никому не удавалось. Все мы в своей погоне за плясуном подчинялись ритму музыки и смешно тыкали свечкой в воздух без всякого результата.

– Вот здорово! – восторгался Алексей Максимович» (Desnickij 1979, 444).

В другой музыкальной игре, свидетельствует Десницкий, «плясун становился на колени, другой участник игры – из нас – садился на стул». Один из игроков, по имени Дженарино, «клат ему руки на раздвинутые колени и под музыку мотал головой вверх и вниз. Задача второго участника игры была поймать эту ритмически мотающуюся голову. Но Дженарино все время изменял такт своих движений, расходясь с тактом музыки. Руками, положенными на колени участника игры, он чувствовал ритм его предполагаемых движений,

и руки ловца всегда сближались в пустом пространстве» (Desnickij 1979, 444).

Сегодня трудно представить такого “брендового” советского писателя, как Горький, развлекающимся подобным образом. Однако Горький сам охотно культивировал смеховую культуру в своем окружении. Об особой атмосфере петербургского периода жизни Горького на Кронверкском проспекте, а затем перенесенном отсюда укладе жизни на Капри и в Сорренто – с прозвищами, розыгрышами, шутками, спектаклями – имеются многочисленные свидетельства современников. К примеру, Н. Н. Берберова обратила внимание на поддерживаемую Горьким семейную традицию наделять прозвищами всех домочадцев и друзей: «...Почти каждый обитатель имел прозвище, и шутки, подвохи, анекдоты, и всяческие юмористические затеи, иногда нелепые, понятные только посвященным “внутреннего круга”, не прекращались ни на день» (Berberova 1991, 36). Список домашних имен в горьковском окружении был довольно широк: Соловей, Молекула, Купчиха, Диди, ПеПеКрю, Тимоша и т. д. В том числе прозвища Дука был удостоен и сам хозяин.

По воспоминаниям В. Ф. Ходасевича, история домашнего прозвища Горького относится к каприйскому периоду жизни – времени его первой эмиграции, когда тогдашняя жена писателя, М. Ф. Андреева, «старалась создать легенду вокруг него»: «Домашней прислуге, лодочникам, рыбакам, бродячим музыкантам, мелким торговцам и тому подобной публике она представлялась русской герцогиней, дукессой, которую “свирепый царь изгнал из России за то, что она вышла замуж за простого рабочего – Максима Горького”. Эта легенда до крайности чаровала романтическое воображение итальянской улицы, тем более Андреева разбрасывала чаевые с чисто герцогской щедростью. Таким образом, местная популярность Горького не имела ничего общего с представлениями о нем как о писателе, буревестнике, певце пролетариата и т. д. В сущности, – пишет Ходасевич, – она была даже для него комплиментарна, потому что им восхищались как ловким парнем, который сумел устроиться при богачке,

да еще герцогини, да еще красавице. <...> Думаю, что отсюда возникло прозвище Дука, то есть герцог (Chodasevič 2001, 379).

Горький охотно пользовался присущими карнавальному поведению фамильярными формулами общения в переписке с близкими ему по духу людьми – например, с художницей Валентиной Ходасевич (Купчихой), о чем она рассказала в книге очерков о современниках «Портреты словами», где привела часть горьковских писем к ней за май–август 1927 года:

«Портрет писать собираетесь? Чей? – пишет ей Горький из Сорренто. – Написали бы карикатуру на Горького и прислали ему для развлечения, а то – живет человек и никаких радостей».

«Спасибо Вам, милая, за Ваши заботишки обо мне, старике 58 годов. Когда снимался для Григорьева, так волосы себе подкрасил и щеки надул. Вышел на фотографии – моложе. Месяца на три».

«Дорогая Купчиха, это – верно: я действительно молодой, красивый, талантливый, высокого роста, я обладаю замечательными серыми брюками, все это – верно и все очень хорошо. Но, к сожалению, брюки я просидел до непоправимых дыр и, должно быть, от этого у меня астма».

«Вот вам, милая Купчиха, документы и приезжайте скорее. Если для ускорения потребуется свидетельство о непорочном житии Вашем – тоже могу прислать. За это Вы напишите меня молодым брюнетом, курчавым и с голубыми усами» (Chodasevič 1987).

Особая история карнавальной жизни Горького и его окружения в итальянский период второй эмиграции писателя связана с домашним юмористическим журналом «Соррентийская правда», переворачивающим представления о серьезности литературной деятельности. Девиз журнала звучал довольно провокационно: «Долой профессионалов – дорогу дилетантам», – вспоминала В. М. Ходасевич. – В первом номере журнала от редакции сообщалось, что ни одно известное произведение не будет допущено. <...> Конечно, Горькому,

Владиславу Ходасевичу и Берберовой трудно было избавиться от профессиональных признаков, но они очень старались и скрывались за псевдонимами» (Chodasevič 1987). Когда же Горький был уличен редактором в «профессионализме» – функция редактора была возложена на сына писателя Максима, «в журнале появилась гневная заметка о бесчестном поступке профессионала М. Горького» и сообщалось, что «разоблаченная» рукопись «выброшена в мусорную корзину». «Каждый участник скрывал от других свое участие в журнале, и только уже в готовом номере оно делалось достоянием всех и вызывало много смеха, обсуждений и споров» (Chodasevič 1987).

По свидетельству хорошо знавших Горького людей, писатель не был чужд радостям жизни. «Развлечений было немного, а Горький их любил, особенно когда усиленно работал и ему хотелось перебить мысли чем-нибудь легким, нескучным», – вспоминала Берберова о пребывании в Саарове вместе с семьей писателя (Berberova 1996, 220). Такое же впечатление произвела на нее жизнь Горького в Сорренто. «... Как ни странно, если не в литературе, то в жизни он понимал легкость, отдыхал на легкости, завидовал легкости. В Италии он любил именно легкость...» (Berberova 1996, 231).

Карнавальность присуща именно коллективным формам жизни. И, как можно убедиться, Горький мог не только находить поводы для веселья, розыгрышей, что, учитывая общественную обстановку трагического времени, вовлеченность писателя в политические споры, напряженную литературную деятельность, было непросто, но и был способен заразить смехом своих домочадцев и гостей.

Таким образом, изучение личности М. Горького в карнавальном дискурсе заслуживает внимания со стороны литературоведов, поскольку позволяет существенно скорректировать сложившиеся в литературоведении и общественном сознании “лубочные” черты характера писателя, разрушить официальные каноны интерпретации горьковской личности и выявить новые грани его творческой индивидуальности.

Литература:

- Basinskij, Pavel. 2005. *Gor'kij*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Bachtin, Michail. 2014. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva: Èksmo. <http://www.infoliolib.info/philol/bachtin/bahtmain.html>.
- Besedy V. D. Duvakina s M. M. Bachtinym. 1996. Moskva: Progress.
- Berberova, Nina. 1996. *Kursiv moj. Avtobiografija*. Moskva: Soglasije.
- Berberova, Nina. 1991. *Železnaja ženščina*. Moskva: Knižnaja palata.
- Čukovskij, Kornej. 1959. *Iz vospominanij*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Desnickij, Vasilij. 1979. „Gor'kij na Kapri.“ In *Stat'ji i issledovanija*, ed. Vasilij Desnickij, 438–67. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Chodasevič, Vladislav. 1997. „Gor'kij.“ In *Maksim Gor'kij: pro et contra*, ed. Vladislav Chodasevič, 127–53. Sankt-Peterburg: РХГИ.
- Chodasevič, Vladislav. 2001. *Некрополь*. Moskva: Vagrius.
- Chodasevič, Valentina. 1987. *Portrety slovami*. Moskva: Sovetskij pisatel'. <https://e-libra.ru/read/536085-portrety-slovami.html>.

Тамара Викторовна Савинкова, кандидат
филологических наук, доцент
Кафедра журналистики и медиакоммуникаций
Факультет социальных технологий, Северо-
Западный институт управления Россий-
ской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте
Российской Федерации
ул. Черняховского, д. 6/10
191 119 Санкт-Петербург
Российская Федерация
savinkovatv@gmail.com

Кириллическо-латинские взаимодействия в русской графике последних лет (идеологический компонент)

Cyrillic-Latin Interactions in the Russian Graphics of Recent Years
(Ideological Component)

Елена Николаевна Вакулова

Абстракт:

В статье говорится о графическом освоении русским языком новейших иноязычных заимствований, о соотношении лексических единиц, оформленных средствами кириллицы и латиницы. Отмечены преимущественные сферы сочетания двух графических систем и возможность их использования как основы каламбура (графогибриды).

Abstract:

The article deals with the problem of adjusting borrowed lexica to grammar and graphic rules of Russian language. Entering the new language system makes words be a part of this system, satisfying its rules and requirements. The article also states the possibility of word game based on use of both graphic systems (graphic hybrids).

Ключевые слова:

заимствование, иноязычная лексика, графогибриды, освоение заимствованной лексики, кириллический алфавит, латиница, каламбур

Key Words:

borrowed words, adjusting borrowed lexica, Cyrillic alphabet, graphic hybrids, Latin (Roman) alphabet, word game

Политические изменения в России перестроечной и постперестроечной эпохи (окончание «холодной войны», перекраивание географической и политической карты мира и многие другие аналогичные события) преобразовали российскую лингвокультурную среду, что в языковом плане выразилось, в частности, в лавинообразном потоке англоязычных заимствований. Будучи характерным в большей или меньшей степени для многих современных языков, на постсоветском пространстве это влияние затронуло даже графический языковой уровень. И, несмотря на то, что сам по себе данный процесс, при всей его интенсивности, вряд ли способен серьезно повлиять на кириллическую систему в целом, его масштабы и темпы на протяжении последних десятилетий неизбежно сказались на отдельных ее участках.

Соотношение двух графических систем – кириллицы и латиницы – было актуально всегда, обсуждалась и теоретическая возможность перехода русской графики на латинский алфавит, однако при этом следует признать, что дискуссии на эту тему велись исключительно в теоретическом плане, а сама идея не получала сколько-нибудь ощутимого развития и тем более – практического применения.

Так, в романе «Бесы» (глава 1, VI) в перечне разнородных тем для обсуждения русскими в связи с очередной оттепелью иронически упомянуто «заменение русских букв латинскими» (Dostojevskij 1972-90, 22). Авторский скепсис не случаен, поскольку идея «латинизации» русской графики всегда носила умозрительный характер и вряд ли имела и имеет шансы реального воплощения. Дело в том, что для русских сохранение традиционной кириллической формы письменности носит принципиальный характер. Отдельные, частные трансформации кириллической системы (например, отмечаемая

в последние годы «графогбридизация»), всё же ограниченно, точно. Чрезмерное, неоправданное использование латиницы, перенасыщение ею русского текста, как правило, отталкивает, вызывает неприязнь и протест, в то время как сохранение привычного визуального облика языковой единицы, входящего в культурный код россиянина, является неотъемлемой частью национального самосознания и укрепляет ощущение национальной идентичности.

За последние десятилетия сфера распространения кириллицы значительно сузилась: переход на латинскую графику произошел в молдавском, азербайджанском и некоторых других языках бывшего СССР. «Впервые после 1920-х годов, с тех пор как в Советской России всерьез обсуждался вопрос о переводе русского языка на латинский алфавит, русская азбука в России сильно потеснена латиницей. Особенно заметно это в пересекающихся 'виртуальных пространствах' – рекламном бизнесе, индустрии компьютерных игр и Интернете» (Gusejnov 2000).

Как правило, серьезные изменения языковой системы влекут за собой протесты и те или иные проявления культурного шока. Однако внутри самого языка трансформации кириллической графики носят, как представляется, несколько иной характер. Чаще всего это не до конца освоенные заимствования либо гибридные номинации, где элементы двух систем соединяются в новые единицы, подчас не имеющие единого нормативного прочтения (*QR-код*, *PR-акция*, *HR-менеджер*, *e-learning*) и общепризнанной терминологизации («гибриды», «графогбриды» (Bugajeva 2019, 337), «кентавры» (Dugovejko-Dolžanskaja) и др.). Для понимания сути процесса следует обратиться к возможным причинам проникновения в кириллицу элементов чуждой графики.

Обстоятельства, способствующие активизации данного процесса, можно разделить по крайней мере на две категории. Так, в литературе не раз отмечалось, что использование единиц данного типа носит характер языковой игры, однако определенный интерес может представлять их исследование в несколько ином ракурсе. Обратимся к рассмотрению круга вопросов, касающихся причин обоих типов.

Действительно, использование в пределах одной лексемы кириллицы и латиницы может служить образно-выразительным средством (условно – «графогибридный каламбур», «каламбур-графогибрид»). Типы текстов, где эти единицы встречаются, разнообразны, особенно часто совмещение графических систем либо использование латиницы при русскоязычном содержании отмечено в оформлении имен собственных:

1. названий литературных произведений – А. Вознесенского *Россия, Poesia, Casino „Россия“, Жуткий Crisis Сунер стар, СмиXXI*; В. Пелевина *Generation «П», ДПП (NN), Empire V, S.N.U.F.F, iPhuck 10, Операция «Burning Bush», Ultima Тулеев, или Дао выборов*; Д. Быкова *Хотел в Hotel*; С. Минаева *Dухless, Media Sapiens, The тёлки, The тёлки два года спустя, или Videоты*¹, М. Елизарова *Pasternak*;
2. названий культурных мероприятий (спектаклей, телеканалов, музыкальных коллективов, фестивалей, шоу, премий) – *ОбломOFF (и Обломoff), Имплюзия; Усадьба jazz; YOUБИЛЕЙ; SVOя библиотека; PRоба; ЗаграНица*;
3. псевдонимов, имен и фамилий на афишах: *Илья Стогоff, Глюк'-OZA (и Глюк'oZa), КняZz, МихайLOVE, OXXYMIROn, DJ Грyв*;
4. названий коммерческих предприятий, ресторанов, магазинов, салонов красоты, продуктов: *БУТЕРBRODSKY, CASA del МЯСО – NO FISH РЕСТОРАН, Зависть, Заряд, ЗАНОЗА, КРАСИВАЯ женская одежда; СИБИРСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ; Little БyDDa; ПОЗИТИFF, PIVОРЫБА PIVBAR; Рюкзак; SALON ОБУВИ; ЦИФРА.*

Подобные единицы, наряду с основным, чисто номинативным значением, привлекают оригинальностью и часто содержат подтекст, несут дополнительную оценочную нагрузку, отсылая к чему-то особо

¹ Знаменательно, что при наличии в сети нескольких вариантов названия данного произведения кириллическая буква *Ы* сохраняется во всех из них: *Videоты = Videoty = Videоды*, вероятно, в связи с ее несовпадением ни с одной латинской литерой.

одобряемому, ценному, статусному, престижному. Нередки также единицы с элементами, которые трудно идентифицировать как принадлежащие той или иной графической системе: *ЧЕРНИКА, МАМАЛЫГА, СТСЛОВЕ, НЕНАМЛЕТ*.

Графогибриды активно используются в языке СМИ, рекламы – в городском нейминге: *Я не WWWpy* (рубрика в газете); *Каменный ghost* (заголовок); *О.К.на бис!* (реклама оконных рам); *Кондиционер ART COOL создает АРТмосферу; ХрусTeam; DEEPЛОМ, Филоlogos* (журнал).

Разумеется, это языковая игра, обусловленная желанием привлечь внимание потребителя, при этом нередки случаи, когда «латинская» транслитерация не имеет четкого адресата, выглядит нелепо, имеет целью лишь повышение престижности текста (весьма спорное, поскольку номинацию не понимают те, кто русским языком не владеет): *ОHRANA, DVERI, KUPETZ, Opilki, Skupka, VEZU, OdinShag, DEREVO, Ubka & Bruki (UBKA & BRUKI), BABOCHKA*. Очевидно, данное обстоятельство следует рассматривать в качестве второй причины активизации графогибридных единиц в языке последних десятилетий.

Помимо привлечения внимания потенциального потребителя (читателя, клиента), графогибриды могут выполнять и задачи иного характера. Связано это с традиционной двойственностью отношения русского языкового сообщества к заимствованиям. Оценка западного влияния в целом и языкового – в частности – издавна была неоднозначной, противоречивой. Эту двойственность можно рассматривать на широком культурно-историческом фоне как частное проявление спора архаистов с карамзинистами, славянофилов с западниками или как российскую евро-азиатскую амбивалентность.

С одной стороны, иноязычное влияние на русский язык, начиная со второй половины XVIII века, встречало резко выраженное неодобрение патриотически настроенной общественности.

С другой стороны, положительная оценка, осознание престижа иноязычности издавна существует в российском ментальном пространстве: «валашские», «варяжские», «фряжские» и прочие языковые единицы на протяжении веков обогащали русский лексикон. Традиционно всё «западное» пользовалось уважением и имело

неоспоримый авторитет по сравнению с аналогичным отечественным. Тотальный дефицит десятилетий советского времени эту тенденцию (например, по отношению к импортным товарам) закрепил, в условиях современного общества потребления и, соответственно, сознании человека-потребителя она не могла не усилиться, а язык отразил эту особенность, гипертрофированную за последние годы в лексическом и графическом отношении.

Функционально-стилевая и тематическая отнесенность текстов с преобладанием латинских единиц может быть очерчена приблизительно следующим образом: новая техника, прежде всего, IT-сфера (информационные технологии), социальные сети, сфера потребления (одежда, продукты, бытовая техника, торговля), мода, молодежная музыка, масс-медиа, неформальные субкультуры, реклама, досуг, спорт и отдых, туризм, ресторанный и гостиничный бизнес, сфера услуг, финансы, денежные отношения, политика, новые научные и учебные дисциплины (дизайн, информатика, менеджмент, социальные технологии, связи с общественностью) и пр.

Использование латиницы в современных научных текстах отличается своеобразием. Здесь латиница (как и сама латынь) всегда играла исключительно важную роль в традиционных, старых, формировавшихся веками и уходящих корнями в европейское средневековье терминосистемах (биологии, медицины, фармакологии, юриспруденции), использующих латинские лексемы в русском тексте, и в этом случае речь о влиянии английского языка не идет ни в коем случае.

Причиной появления латиницы в современных текстах других, новых сфер общения является та же потребность языка в номинации специальных научных понятий. Однако с латынью новые латинизированные единицы связаны весьма опосредованно (через язык-посредник), это английские лексемы с оформлением средствами иного, не кириллического алфавита. Латинизация русской графики в современном терминообразовании обусловлена быстрыми темпами развития в новых областях знания и появлением молодых дисциплин, получивших развитие вначале за рубежом. Эти невиданные прежде скорости требуют быстрого формирования терминологий и пополнения их

новыми единицами, что обеспечивается путем прямого заимствования из английского языка не отдельных терминов, а целых словообразовательных гнезд и даже терминосистем. Часть единиц из них калькируется, часть – транслитерируется, часть – переходит в готовом виде, без приспособления к системе русской графики. «Недоосвоенность» таких терминов порождает ряд проблем, связанных с их графическим, семантическим, грамматическим и прочим освоением (Vakulova 2011, 173-4).

Использование латинской графики в новых терминологиях также может быть абсолютным, когда с ее помощью оформляется весь текст, всё предложение, всё слово целиком, но может быть и частичным, «точечным», когда всего лишь одна-две латинские буквы заменяют русские единицы, в каком-то смысле с ними сходные или как-то иначе напоминающие соответствующие латинские (графогбриды).

Интересно рассмотреть также особенности реакции носителей языков с латинской письменностью на кириллические единицы. Если в русском восприятии латиница является носителем чего-то статусного, престижного, то для «западного» сознания русскоязычные вкрапления имеют иную смысловую и даже идеологическую нагрузку, что продемонстрировано в «Заводном апельсине» английского писателя Энтони Берджесса (Anthony Burgess. *A Clockwork Orange*, 1962). Для передачи чуждого и «опасного» содержания автор использовал английскую транслитерацию русских лексем. «Даже если изначально Берджесс не предполагал никакого антироссийского подтекста, роман получился довольно политизированным» (Pavlova 2017), поэтому в русском переводе было необходимо отразить политический подтекст, используя тот или иной прием, в противном случае авторский замысел искажается, а передача исходного текста, текста оригинала оказывается неадекватной ему самому. Не случайно сам автор в одном из интервью говорил: «Алекса, основного антигероя «Заводного апельсина», я задумывал как некоего нового Раскольникова» (Self-translation 2013).

Из различных вариантов использования латиницы и кириллицы, их взаимодействия выделяют кириллическую латиницу (Vojskunskij 2017),

латинизированную кириллицу и графогибриды. Роман Бёрджесса и его переводы на русский язык интересно рассмотреть с точки зрения выбора того или иного варианта. В оригинале автор использовал кириллическую латиницу, а в переводе на русский В. Бошняка она превращается в латинизированную кириллицу: **Hanurik** (...) был уже в полном **otjezde: glazzja** остекленевшие, (...) какую-то **turniu** бубнит; подлая **shtuka** (...) в **bashke** одно: все вокруг **bred** и **hrenovina**; видишь – столы, музыкальный автомат, лампы, **kisok u maltshikov**, (...) а на самом деле **ni hrena** и нет вовсе (Burgess 2011).

Перевод Е. Синельщикова не передает ощущения странности и непривычности текста, поскольку в нем используется кириллическая транслитерация английских слов: Молодой **мэн** в роговых **глассиз** поднял голову от **тайпрайтера** и недоумённо взглянул на нас. По всему столу перед ним были разбросаны **шитсы пейпера**. Справа от **тайпера** они были сложены в аккуратный **колон**. (...) Мы сидим в молочном баре «Коровяка», **дринкинг**, и **токинг**, и **тинкинг** (Burgess 2015). Выбранный переводчиком вариант искажает авторскую трактовку образа и лишает читателя ощущения «русской угрозы», заложенного в роман Бёрджессом: специфика западной реакции на «опасность» остается непонятной русскому читателю.

Оформление английских графем как подражание русским графическим единицам встречается значительно реже, оно возможно, но не частотно. Авторов таких речевых произведений чаще всего привлекает визуальная симметрия графем **R** и **Я**, их смысловое и фонетическое несоответствие оказываются неважными, однако намек на «русскую угрозу» явно присутствует: **АМЕЯКА**, **ВЯЕХИТ**, **COLD WARRIOЯ**, **ЯEVOLUTION**.

В англоязычных текстах графемы могут оформлять политические намеки и каламбуры. Так, текст американского антипрезидентского плаката обыгрывает эти отличия: **ТЯАМР: ТНЕ КЯЕМЛИИ СДИДИДТЕ**. Выбор шрифта обусловлен здесь визуальным сходством некоторых латинских и кириллических литер: **И–N**, **Я–R**, **Д–А**. В некоторых пакетах шрифтов, например, Franklin Gothic Medium, Century Gothic, Gabriola, Garamond или Palatino Linotype, можно

обнаружить такое сходство литер *A* и *D* (с остроконечной верхней частью): *ТЯАМР: THE КЯЕМЛИИ СДИДИДДТЕ* (шрифт Franklin Gothic Medium).

Письменная природа графики предполагает, что для её исследования могут быть использованы некоторые подходы к рассмотрению объектов, заимствованные из нового исследовательского научного направления – *Visual studies*, которое в данном случае показывает оправданность и даже закономерность использования латиницы в текстах, написанных на русском языке, ибо латинские графемы, как правило, придают высказыванию некоторую престижность, поднимают его статус, усиливают значимость. Латинизированное оформление лексических единиц, обусловленное причинами экстралингвистического характера, кажется естественным весьма недолго и только на письме, рассчитано на зрительное восприятие.

В русской рекламе нередко используются английские не лексемы, а буквы. При этом предпочтение отдается не тем графемам, которые визуально совпадают с русскими аналогами (например, *O, E, M*), а тем, которые имеют частичное сходство (например, *D–D, Y–Y*) либо не совпадают ни по одному из параметров с графемами русскими (латинские *Z, F, S, W* на фоне русских *Ж, Ш, Щ, Я*) и поэтому привлекают внимание.

Так, в одной из реклам в качестве анафорического элемента использована литера *S* из названия спортклуба, целиком оформленного латиницей:

SPARTA – это

Спорт

Счастье

Совершенство.

Возможно также вкрапление в кириллическое слово от одной до трёх латинских единиц: *ЗАЖИГАЛКА, ЗАНОЗА, ЗООмагазин; ФАРИШ*. Это часто происходит с буквой *D/D*, очевидно, из-за сходства её рукописного оформления в русском языке с латинским написанием: *МЕДИ, ИДЕЯ, ВОДОПАД, ЛОНДОНГРАД, МОЛОДЁЖНЫЕ* (семечки).

Показательно в этом смысле латинизированное написание названий некоторых фирм «*MATRĚSHKA*» и «*SĚSTRY MAMUTINY*», где русское слово транслитерировано, при этом экзотическая буква Ě (одна из йотированных гласных, чья передача средствами латиницы вызывает особые трудности) в латинском окружении сохранена в русском написании.

В структуре графогибридных номинаций используются также знаки и символы:

1. числительные в цифровом оформлении для обозначения других частей речи (*Snizza, 100янов*). Такие примеры можно было бы трактовать как чисто языковую игру (без идеологического компонента), однако нельзя не учитывать широкого распространения данного способа в английском языке (*4you, B4U, b2b*);
2. графические знаки @ («собачка»), \$ (доллар), & («К&Б – «Красное и белое», сеть винных магазинов), в рекламе и в интернет-коммуникации часто используемые как элемент, связанный с англоязычной традицией, ассоциируемой с позитивной оценкой, или как способ «камуфляжа», сокрытия табуированной лексики;
3. интересно также использование символа «серп и молот» – вместо кириллического буквосочетания *СТ* в одном случае (эмблема интернет-телеканала *НОСТАЛЬГИЯ* (<http://nostalgia-tv.ru/aboutus>) (Рис. 1) и латинского *UT* – в другом (фамилия Президента РФ) (Рис. 2); оба примера имеют политический подтекст и намекают одним и тем же символом на разные обстоятельства.

Рис. 1.

Т Е Л Е К А Н А Л
НОСТАЛЬГИЯ

Рис. 2



Графогбриды могут обыгрывать особенности других языков с латинской графикой, например, финского (двойные гласные и надстрочные знаки) в рекламном слогане *На языке финскöгö кáйчества*, где элементы иноязычной графики также посылают сигнал престижности, создают эффект одобрения, положительной оценки.

Отдельного рассмотрения заслуживает проблема чтения подобных «недоосвоенных» заимствований. Еще не устоявшиеся произносительные варианты могут различаться. Так, закрепившийся, более частотный вариант для аббревиатуры *VIP – вип* в телерекламе звучит как *Телохранители ви-ай-пи* (возможно, что определенную роль здесь сыграла грамматическая недоосвоенность сочетаний подобного типа), а название лекарства *CB 12 – си би*. Без контекста чтение подобных единиц может быть затруднено, а сама единица даже неправильно воспринята: *BBC* как [вэ вэ эс] или как [би би си]. При фонетическом освоении графогбридов и в процессе становления нормативности их звучания, прочтения вслух чрезвычайно важна роль дикторского произнесения.

Как видим, процесс графического освоения неоднозначен, а вопросы орфоэпического и орфографического оформления таких единиц не менее сложны. Это связано с тем, что для них пока не существуют производительные и орфографические нормы, хотя они формируются на наших глазах и получают кириллическое оформление: *пиар*, *джиар*, *GE Money Bank* – *Джи И Мани Банк*, *эсэмэска*, *СМС-ка*, *Wi-Fi* – *вай фай*, *вай-фай*, *IQ* – *ай кью*, *QR* – *кью ар*. Непростым для новейших заимствований является также их грамматическое оформление, в частности, отнесение существительных к тому или иному грамматическому роду. Это не всегда четко определимо даже для заимствований, существующих в языке уже не одно десятилетие (*Мартини*, *Рено*, *Пежо*). Колебания и неустойчивость в отнесении к тому или иному грамматическому роду отмечены также у единиц типа *евро*, *капучино*, *мохито*, чьи несклоняемость и неодушевленность провоцируют их отнесение к среднему роду, а родо-видовые отношения обуславливают тяготение к роду мужскому.

Таким образом, рассмотрение данной проблематики обнаруживает в исследуемых явлениях своеобразный идеологический компонент, идеологическую нагрузку: латиница для русских (наряду с элементами дореволюционной орфографии) престижна, а кириллица в восприятии западного читателя связана с угрозой, опасностью.

Анализ позволил также увидеть живой адаптационный процесс, выполняющий важные стилистические задачи, находящийся в активной фазе, реализуемый в различных формах, причем на его течение оказывают влияние многочисленные факторы.

Литература:

- Burgess, Anthony. 2011. *Zavodnoj apel'sin*. Per. V. Bošnjaka. Moskva: AST, serija „Ėkskljuzivnaja klassika“.
- Burgess, Anthony. 2015. *Zavodnoj apel'sin*. Per. Je. Sinelščikova. Moskva: AST.

- Bugajeva, Irina Vladimirovna. 2019. „Latinica v gorodskom onomastikone: pro et contra.“ In *Russkij jazyk: istoričeskije sud'by i sovremennost'*: VI Meždunarodnyj kongress issledovatelej russkogo jazyka (Moskva, filologičeskij fakul'tet MGU imeni M. V. Lomonosova, 20–23 marta 2019 g.): *Trudy i materialy*, eds. Marina Leont'jevna Remneva a Ol'ga Vladimirovna Kukuškina, 337–8. Moskva: Izd-vo Moskovskogo universiteta.
- Dostojevskij, Fedor Michajlovič. 1972–1990. *Poln. sobr. soč. v 30 tt. T. 10. Besy: roman v 3 č.*, eds. V. G. Bazanov (gl. red.), G. M. Fridlender, V. V. Vinogradov i dr. Leningrad: Nauka. Leningradskoje otdelenije.
- Drugovejko-Dolžanskaja, Svetlana Viktorovna. *Slova-kentavry*. 11. 9. 2020. <http://gramma.ru/RUS/?id=1.6>.
- Gusejnov, Čingiz Gasan. 2000. *Zametki k antropologii russkogo Interneta*. 31. 3. 2019. <http://www.zh-zal.ru/nlo/2000/43/main8.html>.
- Koval', Dar'ja Je. 2018. „Problema perevoda slenga «nadsat» na russkij jazyk v romane Ėntoni Berdžessa «Zavodnoj apel'sin».“ *Aktual'nyje voprosy sovremennoj filologii i žurnalistiki* 30, č. 3. 11. 9. 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-perevoda-slenga-nadsat-na-russkiy-yazyk-v-romane-entoni-berdzhessa-zavodnoy-apelsin/viewer>.
- Pavlova, Marija Vladimirovna. 2017. „Chudožestvennyj bilingvizm i problema neperevodimosti (na primere romana Ė. Berdžessa «Zavodnoj apel'sin»).“ *Filologičeskije nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 12: 21–5. 11. 9. 2020. <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-bilingvizm-i-problema-neperevodimosti-na-primere-romana-e-berdzhessa-zavodnoy-apelsin>.
- Self-translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, ed. Anthony Cordingley. 2013. L.: Bloomsbury Academic.
- Vakulova, Jelena Nikolajevna. 2011. „Nekotoryje aspekty formirovanija terminologii “Public relations”: anglijskije zaimstvovanija.” In *Russkij mir i ruskoje slovo v mežkul'turnom prostranstve*, 171–5. Istanbul: Fatih universitesi.

Vojskunskij, Aleksandr Jevgen'jevič. 2017. *Razvitije obščeniya kak rezul'tat primeneniya Interneta*. 31. 3. 2019. http://cyberpsy.ru/articles/verbal_internet_communication.

Вакулова Елена Николаевна, кандидат
филологических наук, доцент
Кафедра журналистики и медиакоммуникаций
Факультет социальных технологий, Северо-
Западный институт управления Российской
академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте
Российской Федерации
Средний пр. В.О., 57/43
199 178 Санкт-Петербург
Россия
sziu@ranepa.ru

Тематические и методические аспекты курсов повышения квалифи- кации для учителей русского языка как иностранного в общеобразовательных и средних учебных заведениях¹

Thematic and Methodological Aspects of
Improving Language Courses for Teachers
of Russian as a Foreign Language at the Secondary
and High Schools

Татьяна Занько

Абстракт:

*Автор статьи занимается проблематикой методологии и тематического содержания курсов повышения квалификации для учителей чешских школ на примере языкового и методического курса русского языка *Ruština v praxi*, а также на основе актуальных потребностей и предложений его участников. Курс направлен на модернизацию*

¹ Tento výstup vznikl na Masarykově univerzitě v rámci projektu Slavistická badatelská dílna číslo MUNI/A/0900/2019 podpořené z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2020.

процесса обучения, использование современных ИТ и совершенствование методических приемов в различных областях преподавания русского языка в общеобразовательных и средних школах. Курс проводится в Институте славистики философского факультета Университета им. Масарика в рамках программы повышения квалификации педагогических работников.

Abstract:

*The author of the paper deals with the issue of methodology and thematic content of the improvement courses for teachers of Czech schools on the example of the Russian language and methodological course *Ruština v praxi*, and also, on the basis of current needs and suggestions from its participants. The course is aimed at modernizing the learning process, using modern IT and improving teaching methods in various areas of teaching Russian in secondary and high schools. The course is held at the Institute of Slavonic Studies, Faculty of Philosophy, Masaryk University in the framework of the program of professional development of teachers.*

Ключевые слова:

тематический аспект, методический аспект, курсы повышения квалификации, внеязыковая среда обучения, методы и приемы обучения русскому как иностранному

Key Words:

thematic aspect, methodical aspect, advanced training courses, non-language learning environment, methods of teaching Russian as a foreign language

Данная статья посвящена теме повышения квалификации учителей русского языка как иностранного, не являющихся носителями языка и работающих соответственно вне языковой (русской) среды, преподающих в чешских средних учебных заведениях. Тема была выбрана не случайно, потому что, как известно, именно от учителя зависит многое – и создание мотивации, умение заинтересовать студентов, и умение передать информацию, используя соответствующие

методы и приемы, сформировать у студентов необходимые умения и навыки, и владение учителем русским (иностранным для него) языком в такой мере, на таком уровне, чтобы в настоящее время медиализации и глобализации – когда постоянно появляются какие-то новинки и возникают новые термины, названия – не потерять авторитет в глазах своих студентов. И это все касается не только области развития информационных технологий, не говоря уже о межъязыковой интерференции, от которой иногда трудно избавиться иностранцу, изучающему язык вне языковой среды: чешско-русская интерференция довольно сложное и, к сожалению, частое явление.

В последнее время происходят серьезные изменения в системе высшего образования, связанные с проявлением следующих тенденций: реализация концепции непрерывного образования, глобализация образовательного пространства, смена образовательной парадигмы, а также широкомасштабное внедрение информационных и телекоммуникационных технологий в образовательный процесс (не только) университетов. Об этом написано достаточно большое количество статей как русских, так и чешских исследователей в области дидактики, и в частности лингводидактики (С. Д. Калинина, Е. В. Бережнова, Ю. В. Фролов, Н. В. Иващенко и др.; Радомир Ходера, Властимил Швец, Йозеф Маняк, Станислав Йелинек и др.).

В процессе обучения иностранному языку в течение последних лет постоянно предъявляются все более высокие требования к квалификации учителя, в первую очередь, к его самообразованию. Министерство образования, молодежи и спорта Чешской Республики предпринимает некоторые шаги к предоставлению учителям возможности реализации процесса повышения квалификации в форме различных аккредитованных проектов (Kohnová a kol. 2012, 31–3).

На протяжении последних десяти лет Институт славистики философского факультета в Брно предлагает учителям Южноморавского региона в рамках «Программы дополнительного образования педагогических работников» языковой и методический курс под названием «Разговорная практика на русском языке (Ruština v praxi)».

Это курс повышения квалификации, который регулярно посещает 20–25 учителей, преподающих русский язык как иностранный в базовых и средних учебных заведениях. Цель курса – знакомство преподавателей с новейшими сведениями из области развития и преподавания русского языка: с новыми источниками и тенденциями в обучении русскому языку, со стилистическим расслоением современного русского языка с акцентом на публицистический, административно-деловой и разговорный стили, с новыми слоями лексики, с одним из новых направлений в лингвистике – экологией языка, эколлингвистикой, которая включает актуальные и довольно непростые проблемы иноязычных заимствований и жаргонизацию языка и речи. Целью курса также является предоставление новейших сведений из области литературы и фильма (современные авторы, современный русский фильм, женская проза, переводы русских произведений на чешский язык), а также сведений об общественно-политических аспектах жизни современной России (политическая, социальная, образовательная системы, русская православная церковь, проблема иммиграции, социальных различий и т. д.). Курс направлен на повышение ответственности преподавания и уровня совершенствования как письменных, так и устных навыков, а также на применение в процессе обучения современных технологий и сведений из области лингвокультурологии и страноведения.

Хотелось бы остановиться на вопросах **тематики** и **методологии** вышеупомянутого **курса** и более подробно рассмотреть темы, а также методы и приемы, которые используются в наших семинарах для преподавателей русского языка как иностранного и считаются наиболее эффективными и полезными для наших участников-учителей, что подтверждает также их ответная реакция. Поучаствовав лично в выполнении какого-либо задания на семинаре, учитель впоследствии использует подобные методы работы в своей профессиональной деятельности, в процессе обучения своих студентов: это могут быть не только методы, связанные с работой с текстом – групповое составление рассказа на основе предложенных, не связанных друг с другом слов/фраз, последовательное соединение отдельных частей текста

в связный рассказ, творческий пересказ текста, дополнение отсутствующих в тексте слов по смыслу (у одного и того же текста может получиться иной сюжет) и т. д., но и методы, предназначенные для повторения грамматических явлений и расширения/повторения словарного запаса на основе использования дидактических игр и различных заданий творческого характера.

Тематика курса довольно разнообразна, она создается не столько на основе тем из учебников, по которым работают учителя, – «Радуга по-новому», «Твой шанс», «Поехали», «Классные друзья», сколько на основе расширения и дополнения данных тем, а также введения тем, отсутствующих в данных учебниках и расширяющих кругозор учителя в сфере актуальных глобальных проблем в жизни современного человека, приведем некоторые примеры.

Темы учебника	Расширение тем учебника
<ul style="list-style-type: none"> • Путешествия и транспорт. Ориентация в городе. 	<ul style="list-style-type: none"> • В аэропорту. На вокзале. В городе. В гостинице. <i>(речевые ситуации, решение проблемных ситуаций)</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Погода. Растительный и животный мир. 	<ul style="list-style-type: none"> • Климат. Природа и ее место в жизни человека. Проблемы экологии и окружающей среды. Изменения климата как глобальная проблема.
<ul style="list-style-type: none"> • Питание. В ресторане. 	<ul style="list-style-type: none"> • Основы здорового питания. Пища будущего.
<ul style="list-style-type: none"> • Здоровье человека. Зимние и летние виды спорта. 	<ul style="list-style-type: none"> • Здоровый образ жизни. Спорт – это здоровье? В здоровом теле здоровый дух.
<ul style="list-style-type: none"> • Интернет. Социальные сети. Виртуальные друзья. Переписка. 	<ul style="list-style-type: none"> • Влияние информационных технологий на жизнь человека (подростка, ребенка). Роботизация.

<ul style="list-style-type: none"> • Кино и театр. Музеи России. Литература, русская классика. 	<ul style="list-style-type: none"> • Фильмы и жанры. Телевидение. Юмор в жизни человека. Культурные ценности и наследие народа. Праздники в Чехии и в России.
<ul style="list-style-type: none"> • Свободное время. Хобби и т. д. 	<ul style="list-style-type: none"> • Досуг молодежи. Каким он был раньше, и какой он сегодня? Возможности организации свободного времени наших детей и т. д.

Таким образом, предлагаются темы, связанные не только с тематикой учебников русского языка, которые представлены на чешском рынке, но и темы, значительно расширяющие словарный запас учителя, включая как элементы лингвокультурологии, занимающей немаловажное место в современном процессе обучения иностранному языку, так и более глубокое исследование актуальных тем и глобальных проблем развития человеческого общества, касающихся, например, экологии и климата, влияния информационных технологий на образ жизни подростка/ребенка, роли Интернета в жизни взрослого/подростка/ребенка, различных подходов к здоровому образу жизни, проблемы стремительного развития роботизации и др.

Необходимо подчеркнуть, что материал курса очень тесно связан как с работой над грамматическим материалом, так и с особенно важным аспектом **практического применения**, включая все формы речевой деятельности: говорение, письмо, слушание, чтение, необходимые для формирования (в нашем случае, совершенствования) коммуникативной компетенции участников семинаров.

В качестве текстового материала используются не только аутентичные тексты художественной литературы (произведения современных авторов Б. Акунина, Л. Улицкой, З. Прилепина, Е. Водолазкина, В. Пелевина и др.) и публицистические тексты (материалы современных русских газет и журналов, например, такие интернет-медиа как РИА-новости, АиФ, Коммерсантъ и др.), но и произведения

различных видов народного творчества (сказки, пословицы и поговорки, загадки и др.), а также тексты песен как современных авторских, так и народных (и связанные с ними задания, например, дополнение пропущенных в тексте песни слов, работа с самим текстом песни как лексическим и грамматическим материалом, караоке и т. д.), аутентичные выступления русских юмористов и сатириков и др., которые можно без проблем найти на страницах интернета. Использование интернета как одного из важных (но не единственного) источников текстового материала в процессе учебной деятельности нам предоставляет огромные возможности, однако необходимо точно знать и понимать целесообразность применения того или иного веб-ресурса (или мультимедийного средства) на определенном этапе обучения и осознавать все преимущества и недостатки применения веб-технологий (Strokan' 2017, 5). Подбирать материал для обучения необходимо всегда в зависимости от контингента учащихся, их возрастной категории, уровня знания языка, в зависимости от изучаемых на данный момент грамматических и лексических языковых средств, а также – в целях мотивации – от интересов учащихся.

Кроме интернет-источников, все еще широко распространены также печатные публикации. Приведем список некоторых русскоязычных пособий, текстовый материал которых – как адаптированный, так и аутентичный – является весьма полезным, соответствует уровню и потребностям наших участников и служит незаменимым источником для работы с текстом при обучении студентов:

1. **Акишина А. А. Эмоции и мнения: Выражение чувств в русском языке:** Пособие по развитию русской устной речи / А. А. Акишина, Т. Е. Акишина. – М., 2006.
2. **Белянко О. Е. Русские с первого взгляда. Что принято и что не принято у русских.** Книга для чтения и тренировки в коммуникации / О. Е. Белянко, Л. Б. Трушина. – М., 2008.
3. **Кулькова Р. А. Я хочу тебя спросить... 22 темы** (более 700 стихов для бесед и дискуссий на русском языке) / Р. А. Кулькова. – М., 2005.

4. Курлова И. В. **Приключения иностранцев в России**. 2-е изд. – М.: Русский язык. Курсы, 2009.
5. Новикова Н. С. **Удивительные истории: 116 текстов для чтения, изучения и развлечения** / Н. С. Новикова, О. М. Щербакова. – М., 2002.
6. Полещук Е. В. **Читаем и переводим газеты и журналы** / Е. В. Полещук, И. В. Зезекало, И. В. Коробушкин. – М., 2006.
7. Румянцева Н. М. **По-русски – о политике**. Пособие по развитию навыков по чтению российской прессы / Н. М. Румянцева, А. Е. Оганезова. – М., 2004. – Ч. 1.
8. Соколовская К. А. **300 глаголов совершенного и несовершенного вида в речевых ситуациях** / К. А. Соколовская. – М., 2004.
9. Старовойтова И. А. **Ваше мнение** / И. А. Старовойтова. – М., 2007.
10. Такташова Т. В. **Загадочная русская душа: Произведения русских писателей 19-20 вв. с комментариями и заданиями** / Т. В. Такташова, Е. Я. Загорская, Л. А. Ветошкина. – М., 2006 и др.

Таким образом, тематика должна соответствовать, с одной стороны, классической школьной программе, а с другой – расширять кругозор как с точки зрения лексики, так и с точки зрения ориентации учителя в процессе важных актуальных изменений, происходящих в изучаемом языке и в культуре данного народа.

Обратимся к методической стороне проблемы повышения квалификации учителя. Вслед за ведущим чешским специалистом в области дидактики и, прежде всего, преподавания дидактики иностранных языков Радомиром Ходерой можем утверждать, что квалификационная характеристика учителя иностранного языка содержит в себе не только уровень лингвальной и лингводидактической компетенций, но и компетенций общедидактической и общеличностной. Опыт также показывает, что наиболее проблематичными для учителей являются область **практического владения иностранным языком** и область **педагогического мастерства** (Choděra 2006, 179). Наши курсы

направлены в первую очередь на деятельность, осуществляющуюся в области практического владения обучаемым языком. Для реализации данной деятельности применяются различные методы в зависимости от поставленных целей, учебного материала, контингента участников (в нашем случае, это учителя чешских школ) и т. д. Довольно близким для нас является достаточно новый в настоящее время более комплексный взгляд на классификацию современных методов, предложенную чешскими педагогами профессором Й. Маняком и профессором В. Швецем, которые классифицируют методы обучения на основе шести аспектов, а именно:

- *дидактического* (с точки зрения источника познания),
- *психологического* (с точки зрения активности и самостоятельности учеников),
- *процессуального* (с точки зрения этапов обучения),
- *логического* (с точки зрения мыслительных операций),
- *организационного* (с точки зрения форм и средств обучения),
- *интерактивного*² (с точки зрения типа взаимодействия и коммуникации учеников с учителем и учеников между собой).

Данная классификация делит все методы на три основные группы: **классические, комбинированные и активные/активизирующие** (последнюю группу методов можно назвать *интерактивными*, т. к. в данном случае присутствует процесс широкого взаимодействия, реализуемого в режиме беседы, диалога с кем-либо, и это взаимодействие происходит не только в отношении «учитель – ученик(и)», но и «ученик(и) – ученик(и)») (Maňák, Švec 2003, 48–9).

Классические методы относятся к давно всем нам известным методам, которые в настоящее время все еще развиваются и довольно часто используются в процессе обучения – главная доминирующая роль отводится учителю, внимание сосредоточено главным образом на передачу информации. Это т. наз. традиционный способ обучения.

² Интерактивный аспект в данной классификации представляют активные (активизирующие) методы.

Классические методы авторы подразделяют на словесные (**повествование**, объяснение, лекция, работа с текстом, интервью), **демонстрационные** или наглядные (демонстрация и наблюдение, работа с изображением, инструктаж), **практические** (имитация, манипулирование, лабораторная работа и эксперимент, формирование навыков, производственный метод) (Maňák, Švec 2003, 49).

Комбинированные методы включают в себя несколько основных элементов дидактической системы, например, фронтальное обучение, групповое и кооперативное обучение, партнерское обучение, индивидуальное и индивидуализированное обучение, самостоятельную работу учащихся, критическое мышление, мозговой штурм (брейн-сторминг), проектное обучение, драматическое обучение, открытое обучение, обучение в жизненных ситуациях, телевизионное обучение, компьютерное обучение, суггестопедию и суперлернинг, гипнопедию (Maňák, Švec 2003, 49).

Что касается *активных (активизирующих)* методов, то они обычно основаны на решении проблемных ситуаций или задач, а в случае изучения иностранных языков – на решении речевых ситуаций. В данном случае речь идет о методах, стимулирующих творческую активность студентов в процессе обучения, таких как дидактические игры, эвристический метод (решение проблем), ситуативный метод, метод постановки, метод обсуждения (Maňák, Švec 2003, 49).

Переходя к практической части, необходимо уточнить некоторые детали относительно курса. Курс аккредитован Министерством образования, молодежи и спорта Чешской Республики и состоит из 2 блоков, имеющих практическую направленность. Ранее, два года назад, в течение 7 лет курс состоял из лекций и практических занятий, но на основе ответной реакции учителей было решено постепенно изменить структуру курса и оставить только часть практическую, которая была оценена педагогами как наиболее полезная и необходимая для их дальнейшей профессиональной деятельности. Большинство педагогов преподают в средних учебных заведениях, большинство из них творческие личности, и посещение наших семинаров для них добровольное, т. е. семинары организуются во внеурочное время; возрастная

категория педагогов – 40–60 лет, это значит, что университетское образование было ими получено уже не пять и не десять лет назад.

Учитывая вышеперечисленные факторы (внеязыковая среда обучения, учитель не является носителем (русского) языка, изменение концепции образования, глобализация, развитие и внедрение информационных технологий в процесс обучения и т. д.), необходимо отметить следующие методы и приемы, которые успешно используются в наших курсах для более эффективного решения главных образовательных и воспитательных задач, стоящих перед современным учителем.

Наиболее часто используемым является **коммуникативный метод**, который очень продуктивно сочетается со следующими интерактивными методами:

- Введение **проблемных ситуаций** с целью поиска решения, выхода из сложившейся ситуации, а также формирования умения аргументировать свой выбор и вступать в дискуссию (Samojlova 2005, 57). Одним из используемых приемов является составление диалогов, т. е. решение речевых ситуаций. Приведем несколько примеров таких ситуаций:
 1. *Пятница, вечер. Вы вместе с тремя коллегами последними уходите с работы. Ваши офисы – на десятом этаже. Вы все заходите в лифт, он едет вниз и вдруг останавливается. Гаснет свет. В здании больше никого нет и не будет до понедельника. В вашем мобильном телефоне села батарейка. Ваши действия.*
 2. *Рождественский вечер. На улице ужасный ливень. Вы только что переехали в отремонтированную квартиру, и вдруг вы обнаруживаете, что в ванной прорвало трубу и вода начинает прибывать с каждым часом. Вы звоните водопроводчику.*
 3. *31 декабря. Вы съезжаете с квартиры. Хозяин пришел получить ключи и обнаружил, что ванна поцарапана, на паркете странные пятна, обои в нескольких местах оторваны. Он не хочет отдавать вам ваш залог.*
 4. *Вы решили принять ванну, включили кран, и в этот момент зазвонил телефон. Вы вышли из ванной, закрыли за собой дверь и с головой ушли в телефонный разговор. Через полчаса вы*

вернулись в ванную и ... Снова звонит телефон – это сосед, который живет прямо под вами. Он в ярости, так как в его ванной капает с потолка и т. д.

- **Активные и интерактивные лекции**, направленные на решение участниками семинара проблемной ситуации, которая создается преподавателем во время изложения учебного материала: участники вовлекаются в обсуждение и анализ ситуации, тем самым приходя к выводам самостоятельно, на основе собственных рассуждений и разрешения противоречий – под чутким руководством преподавателя. В нашей практике зарекомендовали себя *лекция-дискуссия, лекция-диалог и лекция «пресс-конференция»*.
- Применение в обучении **речевых игр**, как деловых, так и ролевых.
- Использование метода **презентации** – на современном этапе данный метод актуален и представляется перспективным, вызывает особый интерес у студентов. Его популярность объясняется развитием компьютерных технологий: современным студентам, обладающим т. наз. «клиповым мышлением», недостаточно получать информацию через слуховой канал. Поэтому наши участники, побывав в роли студентов и испытав на себе действие презентации на все каналы восприятия, убеждаются в том, что технические средства обучения, использованные параллельно с интерактивными заданиями, в значительной степени помогают быстрее запомнить, лучше усвоить информацию, а также содействуют формированию положительной мотивации у студентов.
- В условиях изучения русского языка вне языковой среды очень актуально использование художественных фильмов (даже частичный просмотр фильма с последующей лексической или грамматической работой над ним), так как фильмы помогают окунуться в мир живой разговорной речи. Важно научиться слышать и воспринимать русскую речь в ее естественном ритме

и темпе, что, безусловно, способствует развитию речевых навыков студентов. В процессе **работы с фильмом** преподаватель, используя возможности из области лингвокультурологии, знакомит студентов также с русской культурой и историей.

- **Работе с текстом** также уделяется должное внимание. По нашему мнению, сегодняшнему студенту необходимо научиться ориентироваться в большом количестве каждодневной информации, поступающей из разных информационных источников, и уметь с ней «справиться»: понять главное, отделить несущественное, согласиться или не согласиться с подаваемой информацией, аргументировать свою точку зрения на основе прочитанного/услышанного, сформулировать собственное мнение по данной проблеме и т. д.

В связи с этим на семинарах используются как классические методы работы с текстом, так и творческие задания лексического характера следующих типов:

- слушание текста с последующим письменным дополнением отсутствующих слов/фраз;
- чтение отдельных частей текста в группах/парах с последующим составлением целого текста из частей, продолжение незаконченного текста, расширение содержания текста и т. д.;
- устное составление связного текста с использованием слова/фразы (на карточках), без подготовки – *Фантасмагория, или на ходу придуманная история* – коллективная деятельность: студентам предлагается первое предложение для последующего составления связного рассказа, например, «Я проснулся в два часа ночи...» или «Я спокойно шел/шла по тихой улице...» и т. д. Затем каждый участник по очереди на ходу составляет свое предложение, связанное по смыслу с предыдущим, продолжая тем самым начатую историю; последний участник, учитывая все вышесказанное, своим предложением должен попытаться завершить историю (Eibenová a kol. 2013, 91) и др.

Участники наших семинаров в наибольшей мере положительно оценивают использование методов **комбинированных** (критическое мышление, мозговой штурм (брейнсторминг), проектное обучение, драматическое обучение, обучение в жизненных ситуациях, телевизионное обучение и др.) и **интерактивных**, и соответственно предпочитают применять их впоследствии в собственной практике процесса обучения.

Интерактивные упражнения и задания, которые успешно используются на наших семинарах, активизируют **проблемное обучение**. Общеизвестно, что усвоение новых знаний будет осуществляться намного эффективнее в том случае, если студенты их «добывают» сами в процессе решения познавательных задач на каждом занятии. Однако при применении интерактивных методов необходимо тщательное планирование работы, необходимо учитывать не только педагогическое мастерство самого учителя, но и уровень владения русским языком его студентов.

В основе стратегии интерактивного обучения представлена паритетность в отношениях преподавателя и студента, а также многосторонняя коммуникация и активность студента. Главными особенностями интерактивного взаимодействия являются:

- многоголосье, которое предоставляет возможность каждому участнику образовательного процесса активно работать на уроке;
- диалогичность общения преподавателя и студентов, предполагающая их умение слушать и слышать друг друга, внимательно относиться друг к другу;
- создание на уроке ситуации успеха – позитивное и оптимистичное оценивание педагогом своих учащихся (Tatarinova 2016, 460–1).

Умелое использование интерактивных методов не только повышает эффективность занятия, но и способствует повышению познавательных потребностей обучающихся.

Таким образом, методические и языковые семинары, которые проводятся в рамках повышения квалификации преподавателей РКИ (не являющихся носителями русского языка и обучающих иностранному языку вне языковой среды), направлены на модернизацию процесса обучения русскому языку, т. е. на использование современных информационных технологий в учебном процессе; на совершенствование и эффективное использование методических приемов на практике; использование лингвокультурологических сведений в процессе обучения языку; возникновение новых стимулов в тематическом и методологическом планировании процесса обучения.

Наибольший интерес участники наших семинаров проявляют к использованию интерактивных методов и приемов обучения иностранному языку и предпочитают работу с ними, испытав тот или иной метод на себе лично. В содержание курса включено знакомство с новыми слоями лексики, работа с экологией языка, занимающейся не только жаргонизацией русского языка и речи, но и проблемами иноязычных заимствований на современном этапе, а также включаются новые сведения из области русской литературы, фильма и культуры на современном этапе. Преподавателей привлекает именно практический характер семинаров, т. к. не являясь носителями (русского) языка, они требуют постоянной тренировки в общении, определенного уровня владения новейшими сведениями из области развития преподавания русского языка, т. е. современными тенденциями в обучении РКИ.

Именно комбинирование подходящих методов, приемов и средств обучения, включая как весь контекст обучения в целом, так и его цели, содержание, контингент студентов, уровень знания изучаемого языка и т. д. – все эти компоненты в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии друг на друга приведут к гарантированному успеху в достижении главной цели, которой является практическое овладение иностранным языком.

Литература:

- Buttner, Amy. 2013. *100 aktivit, her a učebních strategií ve výuce cizích jazyků. Praktické návody, jak zpříjemnit výuku studentům i sobě*. Brno: Edika.
- Eibenová, Kládie, Vavřečka, Mojmír, a Irena Eibenová. 2013. *Hry ve výuce ruštiny*. Brno: Edika.
- Janíková, Věra a kol. 2011. *Výuka cizích jazyků*. Praha: Grada.
- Choděra, Radomír. 2006. *Didaktika cizích jazyků. Úvod do vědního oboru*. Praha: Academia.
- Kohnová, Jana a kol. 2012. *Profesní rozvoj učitelů a cíle školního vzdělávání*. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta.
- Maňák, Josef, a Vlastimil Švec. 2003. *Výukové metody*. Brno: Paido.
- Samojlova, T. A. 2005. *Iгры na urokach anglijskogo jazyka. Metodičeskoje posobije*. Moskva: AST.
- Strokan', Vera Igorevna. 2017. „Aktual'nost' ispol'zovanija internet-resursov v obučenii inostrannomu jazyku.“ *Naučno-meetodičeskij èlektronnyj žurnal «Koncept»*, č. S8: 61–6. <http://e-koncept.ru/2017/470109.htm>.
- Tatarinova, Natalija Vasil'jevna. 2016. „Interaktivnyje metody prepodavanija na urokach russkogo jazyka kak inostrannogo.“ In *Vserossijskaja naučno-praktičeskaja konferencija Aktual'nyje voprosy realizacii obrazovatel'nych programm na podgotovitel'nych fakul'tetach dlja inostrannyh graždan (16–18 maja 2016 g., g. Moskva)*. *Sbornik statej*, eds. Margarita Nikolajevna Ruseckaja, Jelena Viktorovna Koltakova, 459–65. Moskva: Gosudarstvennyj institut russkogo jazyka im. A. S. Puškina.

Mgr. Tatjana Zaňko
Ústav slavistiky
Filozofická fakulta, Masarykova univerzita
Arna Nováka 1
602 00 Brno
Česká republika
zanko@phil.muni.cz

Emócie v slovných asociáciách

(slovensko-ukrajinsko-ruský komparatívny aspekt)

Emotions in Verbal Associations
(the Slovak-Ukrainian-Russian Comparative Aspect)

Žaneta Zsarnóczyaiová

Abstrakt:

Štúdia ponúka stručný teoretický vstup do problematiky psycholingvistických výskumov slovanských jazykov. Prakticky sa zameriava na psycholingvistickú analýzu a interpretáciu jazykových jednotiek pomenúvajúcich emócie, a to v komparatívnom aspekte troch slovanských jazykov – slovenského, ukrajinského a ruského. Pracuje pri tom s materiálmi existujúcich slovanských asociačných slovníkov a s výsledkami vlastného asociačného experimentu. Vzhľadom na to, že databáza asociácií použitých slovníkov a výskumu autorky sa v danej fáze výskumu líšia v počte, na konci štúdie neformulujeme závery, ale hypotézy najmarkantnejších špecifik, spozorovaných v asociačnom procese Slovákov, Ukrajincov a Rusov, na ktorých je založený ďalší výskum.

Abstract:

The introduction offers a theoretical input to the problem of psycholinguistic research of Slavic languages. It focuses on psycholinguistic analysis and interpretation of language units appointing emotions from the comparative aspect in three Slavic languages – Slovak, Ukrainian and Russian. This contribution is using the results from the materials covered in existing

Slavic association dictionaries and from our own Association experiment. Given that the association database of used dictionaries and the author's research differs in number at the given stage of research, at the end of the study we do not formulate conclusions but hypotheses of the most striking specifics noted in the association process of Slovaks, Ukrainians and Russians on which further research is based.

Kľúčové slová:

psycholingvistika, asociácia, asociálny proces, asociálny experiment, stimul, reakcia

Key Words:

psycholinguistics, association, association process, association experiment, stimulus, reaction

Vedecko-technický pokrok dnes umožňuje lingvistike skúmať pôvod, fungovanie a podobu prirodzeného jazyka lepšie ako kedykoľvek predtým. Napriek tomu však lingvisti na celom svete neraz narážajú na pomerne veľké otázky, ktoré im pri výskume komplikujú adekvátne uchopenie jazyka. Táto nemožnosť dokonale uchopiť a preskúmať jazyk je pravdepodobne zapríčinená neobsiahnuteľnosťou jeho existenčného priestoru – ľudskej mysle.

Preto sa nemožno čudovať, že lingvistika v 60. rokoch 20. storočia napokon dospela k záveru, že tieto dva fenomény – jazyk a ľudskú psychiku – nemožno skúmať oddelene. Práve táto myšlienka sa stala impulzom pre vznik interdisciplinárnej vedy s názvom psycholingvistika. Psycholingvistika bola schopná pri výskume jazyka aplikovať pre jazykovedu nové a celkom netradičné metódy, prevzaté z psychológie. Jednou z najúspešnejších psycholingvistických techník, aké boli vyvinuté, je tzv. asociálny experiment, predmetom skúmania ktorého sú verbálne asociácie.

V psychologickej terminológii sa pod pojmom asociácia zvyčajne rozumie „zdužovanie predstáv, pri ktorom jedna predstava vyvoláva druhú na základe podobnosti, styčnosti alebo protikladnosti“ (Slovník

slovenského jazyka 1968). S. L. Rubinštejn tento pojem vymedzuje ako proces, v ktorom jeden jav nadobúda význam signálu pre druhý jav (Rubinštejn 1997).

Verbálne asociácie sú dnes preskúmané predovšetkým v oblasti psychológie a psycholingvistiky, pričom väčšinu odbornej literatúry tvorí zahraničná (porov. Gorošková, Popovová, Martineková, Zalevskaja, Ufimcevoová, Leontiev, Norman a i.). Na Slovensku sa analýze a teoretickému rozpracovaniu otázok, súvisiacich s asociáciami v reči, ešte na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia venoval J. Mistrík, ktorý s týmto zámerom uskutočnil niekoľko prieskumov. Okrem neho sa však na Slovensku asociáciám venovali viac psychológovia (porov. Maršalová, Kondáš) než lingvisti. V súčasnosti na Slovensku podľa nám dostupných informácií s metódou asociačného experimentu v lingvistických výskumoch pracujú J. Sipko a M. Bilčíková.

Hoci je samotné uskutočnenie asociačného experimentu pomerne jednoduché, vyžaduje si prísne dodržiavanie metodologického postupu vo všetkých jeho fázach. Práve dodržanie metodiky a zváženie všetkých faktorov, ovplyvňujúcich asociačný proces, zabezpečujú objektivitu výsledkov, získaných v procese asociačného experimentu. Považujeme preto za dôležité v úvode poukázať na niektoré metodologické momenty.

Napriek technickému pokroku a digitalizácii, ktoré umožňujú dotazovanie respondentov prostredníctvom internetu, v prípade asociačného experimentu sa elektronická forma neodporúča. Tá totiž vylučuje objektívne zaznamenanie potrebných technických parametrov (napr. tzv. reakčného času), ktoré ovplyvňujú chod experimentu, čo by znamenalo, že z metodologického hľadiska by výsledky mohli byť spochybniteľné. Jednou zo základných metodologických požiadaviek asociačného experimentu je preto jeho prezenčné uskutočnenie.

Výber respondentov, prirodzene, závisí od cieľov konkrétneho výskumu. Existujú také asociačné experimenty, ktorých cieľom je získanie reakcií na obmedzený počet stimulov (do 100) od maximálneho počtu respondentov, t. j. 700–1000 (porov. napr. dotazníky Kentovej – Rozanoffa v rôznych jazykoch), alebo také, ktorých cieľom je získanie reakcií na maximálny počet stimulov (niekoľko tisíc), čo technicky vylučuje veľmi veľkú vzorku

respondentov (v priemere 100–200 respondentov na jeden stimul). S takýmto počtom sa stretávame pri bežných asociačných slovníkoch.

Pri skupinovom experimente sú respondenti zhromaždení v jednej miestnosti, dostanú inštrukcie a následne im je rozdáný materiál vo forme dotazníkov. Tieto dotazníky obsahujú zoznam stimulov, na ktoré sú respondenti požiadaní odpovedať prvým slovom, ktoré im príde na um. Toto slovo sa v psycholingvistike označuje pojmom reakcia.

Asociačné dotazníky zvyčajne tvorí 100 stimulov, na ktoré majú respondenti odpovedať v priebehu 7–10 minút (Lingvističeskij asociativnyj eksperiment 2016). Vzhľadom na ťažšiu kontrolu experimentu metodológia v prípade skupinových experimentov pripúšťa aj kratšie dotazníky. Popova vo svojej práci napríklad hovorí o zozname 30–40 stimulov (Popova 2011), Gorošková za najefektívnejšie pokladá dotazníky s 30 stimulmi (Goroško 2005). Pri dlhších autorky pozorujú nástup psychickej únavy, stratu koncentrácie či záujmu respondentov, čo negatívne ovplyvňuje asociačný proces.

Reakcie respondentov sa po zozbieraní dotazníkov systematizujú podľa frekvencovanosti a zostaví sa heslo asociačného slovníka. Obsah takýchto slovníkov sa analyzuje v spojitosti s najrôznejšími psycholingvistickými (i lingvistickými) výskumami, predovšetkým s problémami jazykového vedomia, interkultúrnej komunikácie, či dokonca pri výklade slov, pri štúdiu antonym alebo synonym¹.

Nesmierne zaujímavým sa ukazuje taktiež (lingvo)kulturologický aspekt asociovania. Podľa Vygovskej asociačný experiment odhaľuje systémovosť obsahu obrazu vedomia, ktoré stojí za slovom v rôznych kultúrach, a tiež systémovosť celého jazykového vedomia nositeľov rôznych kultúr, čím odhaľuje unikátnosť a neopakovanosť obrazu sveta každej kultúry. Jazykové vedomie teda možno vnímať ako nástroj spoznávania cudzej kultúry v jej predmetnej, činnostnej i mentálnej forme, a tiež ako nástroj spoznávania vlastnej kultúry (Vygovskaja 2014).

¹ Vychádzame z toho, že asociácie majú schopnosť odhaľovať vedľajšie sémantické odtiene slov v jazykovom vedomí nositeľov jazyka (porov. Martinovič 2008, Dolinskij 2012, Norman 2014).

Pri výskume kultúrnych a mentálnych stereotypov zohráva dôležitú úlohu porovnávanie asociačných noriem rôznych jazykov. V tomto prípade je nevyhnutné, aby boli zoznamy stimulov, z ktorých asociačný experiment vychádza, jednotné. Väčšinou sa pre tieto účely používa zoznam Kentovej – Rosanoffa, preložený do zodpovedajúcich jazykov (Norman 2014). Existuje množstvo komparatívnych asociačných slovníkov, založených na porovnávaní reakcií nositeľov rôznych jazykov na ekvivalentné stimuly. Medzi nimi napr. *Asociačné normy španielskeho a ruského jazyka* z r. 2000, *Asociačné normy ruského a nemeckého jazyka* z r. 2004, rusko-bielorusko-bulharsko-ukrajinský *Slovanský asociačný slovník* z r. 2004 a pod.

Asociačné normy sú veľmi stabilné v čase a priestore. Existuje preto presvedčenie, že pomocou nich je možné posudzovať kultúrne hodnoty konkrétneho národa a stereotypy, ktoré sa s ním spájajú. Práve stereotypy rečovej komunikácie by tak mali byť odrazom najvýraznejších behaviorálnych stereotypov, ktoré sú charakteristické pre rôzne socio-kultúrne skupiny ľudí (Norman 2014).

Inými slovami, výsledky asociačných experimentov nám odhaľujú obraz sveta nositeľov daných jazykov, resp. kultúr prostredníctvom analýzy rôznych rečových špecifik, vedľajších významových odtieňov, politických, kultúrnych, historických či iných z reálií vyplývajúcich konotácií jazykových jednotiek.

S asociačnými stereotypmi sa mimo vedeckých prác stretávame aj v bežnom živote. Veľkej internetovej popularite sa tešia videá, ktoré vtipne spracúvajú rečové a behaviorálne stereotypy rôznych sociálnych skupín, mnohí poznáme tzv. mapy národných stereotypov atď. Zrejme najlepším príkladom však je notoricky známa skupina vtipov „*Stretnú sa Američan, Čech a Slováč. . .*“, ktorej analógie sú rozšírené aj v iných krajinách.

Významné rozdiely boli mnohými autormi (porov. Martinek, Goroško, Norman a i.) zaregistrované nielen v asociačnom procese príslušníkov rôznych kultúr, ale taktiež v asociáciách príslušníkov rôznych sociálnych či profesijných skupín, v asociáciách dospelých a detí či mužov a žien, čo viedlo k tomu, že asociačné experimenty sú dnes v psycholingvistiky používané nielen pri výskume kulturologických, ale taktiež sociologických alebo genderových aspektov.

V práci ponúkame analýzu vybraných reakcií z vlastného asociačného experimentu², ktorý bol realizovaný v marci 2017 na vzorke 84 slovenských študentov gymnázia vo veku od 16 do 21 rokov. Experiment bol uskutočnený prezenčne v 5 skupinách. Jednu experimentálnu skupinu tvorilo približne 15–20 študentov. S cieľom vyhnúť sa nástupu psychickej únavy či strate koncentrácie respondentov, ktoré by mohli skresľovať výsledky, sa experiment realizoval v dopoludňajších hodinách.

Pred bezprostredným začiatkom dotazovania boli študentom poskytnuté potrebné inštrukcie najprv ústne a následne dostali čas na ich samostatné prečítanie na prednej strane dotazníka. Ten sa celkovo skladal z 5 strán, pričom prvá strana obsahovala okrem inštrukcií k správne vyplneniu tiež miesto pre uvedenie potrebných údajov respondenta – vek, pohlavie, škola, ročník, dátum a čas začiatku vyplňania dotazníka. Na záver študenti, analogicky, uviedli individuálny čas ukončenia práce. Cieľom bolo zaznamenanie priemerného reakčného času.

Zvyšné 4 strany tvorilo 100 overených stimulov, ktoré boli vybrané z už existujúcich asociačných slovníkov, aby tak splňali kritérium porovnateľnosti. Stimuly v dotazníku mali pre vyššiu objektivitu formu rôznych slovných druhov a boli v dotazníku umiestnené tak, aby nevyvolávali očividné asociácie s predchádzajúcimi alebo nasledujúcimi stimulmi. Z hľadiska nášho výskumu bolo kľúčových 20 stimulov. Zvyšné slová boli použité na rozptýlenie pozornosti respondenta. Naším úmyslom bolo pri tom zvýšenie objektivity výsledkov. Domnievame sa totiž, že čím menej vie respondent o cieľoch a predmete výskumu, tým autentickejšie sú jeho asociácie. V závere výskumu sme naše výsledky porovnali so slovníkovými heslami z *Ruského asociačného slovníka* J. N. Karaulova (porov. Karaulov 2002) a *Ukrajinského asociačného slovníka* S. Martinekovej (porov. Martinek 2007).

20 stimulov, podstatných pre náš výskum, by sme mohli rozdeliť na 10 emočných dvojíc. Takúto dvojicu tvoria slová, ktoré sa viažu k rovnakej emócii, a tak majú rovnaký sémantický základ, hoci nesú odlišný gramatický význam. Líšia sa len slovným druhom, pričom koreň slova zostáva

² Dotazníky a kompletne slovníkové heslá, zostavené na základe ich výsledkov, sú k nahliadnutiu u autorky.

nezmenený (napr. *hnev* – *nahnevaný*), alebo nemajú spoločný ani koreň, a spája ich iba sémantika (*strach* – *bát sa*). Dôvodom, prečo sme dané emócie skúmali vo forme rôznych slovných druhov, bola snaha zistiť, či reakcie na stimuly, aké sa významovo vzťahujú na tú istú emóciu, no majú rôzny gramatický tvar, sa v rámci reakcií toho istého respondenta budú pod vplyvom gramatického významu líšiť, alebo sa, naopak, napriek rôznej forme budú kvôli spoločnej sémantike zhodovať. Konkrétne išlo o dvojice LÚBIŤ – LÁSKA, NAHNEVANÝ – HNEV, ĽUTOVAŤ – ĽUTOŠŤ, SMUTNÝ – SMÚTIŤ, BOLEŠŤ – BOLESTIVO, POKOJNÝ – POKOJ, CHCIEŤ – TÚŽBA, BÁŤ SA – STRACH, NENÁVIDIEŤ – NENÁVISTĽ, ŠŤASTIE – ŠŤASTNÝ.

V štúdií ponúkame stručnú analýzu troch vybraných emočných dvojíc. Náš výskum na danej etape dospel k niekoľkým hypotézam, ktoré prezentujeme k lingvistickej diskusii.

1. Hnev – Nahnevaný

V prípade stimulu „HNEV“ (rus. ГНЕВ³; ukr. ГНІВ⁴) sa v odpovediach respondentov najčastejšie stretávame so synonymickou reakciou *zlost* (rus. *злость*; ukr. *злість*), ktorá je jednoznačným „vítazom“ vo výbere ruských i ukrajinských respondentov. V prípade slovenských sa, podobne, nachádza na druhej pozícii. Je evidentné, že danú zhodu dovoľuje podobná stavba analyzovaných jazykov. Dôvod však vidíme aj v maximálnej významovej zhode daného slova so stimulom – mohli by sme ich považovať za tzv. absolútne synonymá. Vo všetkých troch jazykoch ďalšie priechy obsadzujú ostatné synonymá stimulu (rus. *ярость, злоба, сердитость, ненависть, возмущение, вспышка, раздражение*; ukr. *агресія, розлюченість, лютість, ярість, нерви*; slov. *zúrivosť, agresivita, agresia, zloba, afekt, nenávisť*).

³ Celkový počet respondentov (ďalej iba CPR): 506.

⁴ CPR: 201.

Pozorujeme taktiež odlišnosti. Antonymá sa na predných pozíciách objavujú iba v ruských odpovediach (*милость, радость, любовь, добро*). Hoci medzi reakciami ukrajinských a slovenských respondentov nachádzame podobné odpovede (ukr. *радість, любов, дружба*; slov. *úprimnosť, láska*), ide o tzv. sólové reakcie⁵, t. j. také, ktoré sa objavujú iba singularne. V tomto kontexte sa nám ponúka hypotéza, že by dôvodom potenciálne mohol byť určitý pomer „tragickosti“ v mentalite Ukrajincov i Slovákov v porovnaní s Rusmi, čo by mohlo byť zaujímavým východiskom pre osobitný lingvokulturologický výskum.

Z axiologického hľadiska reakcie svedčia o tom, že hnev je v jazykovom obraze sveta nositeľov všetkých troch jazykov vnímaný ako negatívny jav. Rusom sa asocjuje so slovami *страшно, стресс, ссора, драка, крик, страх, ужас, беда, боль, месть, ненормальность, обида*; Ukrajincom so slovami *крик, кров, кулак, недобра справа, жах, зло, погано, сум, сварка, страх, насилля, недобре, сльози*; Slovákom so slovami *päsť, zložené háňky, krik, smútok, klamstvo, plač, slzy, bolesť, koniec, zlo*.

Citátové (t. j. precedentné) reakcie sa v ruských a ukrajinských asociáciách vzťahujú najčastejšie na biblické texty a mytológiu (rus. *божий, богов, Господен, справедливый, дьявола, яблоко, Зевс*; ukr. *бог, бога, божий, праведний, грех, Посейдон, Зевс*), pričom v slovenských odpovediach sa s reakciou *Boh* stretávame iba pri jednom respondentovi, zatiaľ čo až dvakrát s odpoveďami odkazujúcimi sa na známu hru (*angry birds, vták*). Medzi ostatnými ruskými citátovými reakciami nájdeme *Тараса Бульбу, царь, царя, Ивана Грозного*, a medzi ukrajinskými *на Кучму*.

Hlavnou témou, s akou sa vo vedomí nositeľov jazyka spája hnev, je teda náboženstvo, pričom sa zdá, že počet a pestrosť reakcií, ktoré sa spájajú s Božím hnevom, narastajú geograficky v smere zo západu na východ. Najčastejšie sa s nimi stretávame v ruských odpovediach (30 z 506 reakcií), o niečo menej v ukrajinských (6 z 201), zatiaľ čo v slovenských bola táto odpoveď, ako sme už spomínali, sólová (1 z 84). Berieme do úvahy, že na túto skutočnosť môže mať vplyv rozdiel v počte či veku respondentov, no zároveň evidujeme aj fakt, že pravoslávne náboženstvo, ktoré vo východnej

⁵ Pojem J. Mistríka.

Európe prevažuje, je v porovnaní so slovenským katolicizmom (a tiež s nezanedbateľným súčasným trendom ateizmu v západnej Európe) omnoho ortodoxnejšie, a to sa hypoteticky mohlo na asociáciách odraziť.

Pri forme prídavného mena (rus. СЕРДИТЫЙ⁶; ukr. СЕРДИТИЙ⁷; slov. NAHNEVANÝ) pozorujeme zaujímavú tendenciu vo všetkých troch jazykoch, a to, že sa stimul až v prekvapivej miere asociuje so zvieracou ríšou (rus. *зверь, пёс, волк, кот, бегемот, лев*; ukr. *пес, вовк, собака, звір, кіт, бик, ведмідь, кінь, півень, псюра*; slov. *byč, pes*), čo by mohlo byť motivované určitými stereotypmi či precedenčnými textami. Pri stimule v tvare podstatného mena sa takéto asociácie neobjavujú.

2. Chcieť – Túžba

V prípade ruského a ukrajinského jazyka sa pri emócií vyjadrenej slovesom (rus. ХОТЕТЬ⁸; ukr. ХОТИТИ⁹) najčastejšie stretávame s odpoveďami vo forme plnovýznamového slovesa, pričom prvé priečky z hľadiska tematiky obsadzujú predovšetkým názvy pudov (rus. *есть, нуть, спать, кушать*; ukr. *їсти, спати, нути*). S takýmito reakciami sa však v slovenských asociáciách (s výnimkou jedinej sólovej odpovede *spat'*) nestretávame, hoci gramatický tvar stimulu si asociácie tohto typu vyslovene žiada. Predpokladáme, že pozorovaný jav nevyplýva iba z mierneho nepomeru respondentov, ale tiež z faktu, že pre nositeľov slovenského jazyka sú bežnejšie frázy *som hladný, som smädný* či *som unavený*, ktoré majú identickú sémantiku.

Pri daných stimuloch je však významným aj genderový aspekt, a to vo všetkých jazykoch. Pozorujeme, že tematiku reakcií veľmi výrazne ovplyvnila prirodzená predispozícia pohlaví. Môžeme si všimnúť, že muži reagujú praktickejšími odpoveďami (rus. *иметь, пиво, многого, всего*;

⁶ CPR: 104.

⁷ CPR: 211.

⁸ CPR: 101.

⁹ CPR: 215.

ukr. *мати, машина, багато, гроші, грошей*; slov. *mať, peniaze* a pod.), zatiaľ čo asociácie žien majú omnoho vyššiu emocionalitu (rus. *верить, неть, добра, мечтать, счастье*; ukr. *любити, щастя, близькість, виїти заміж, співати, вірити, кохати*; slov. *spievať, šťastie*).

Je tiež zaujímavé, že identická emócia, avšak už v tvare substantíva TÚŽBA (rus. ЖЕЛАНИЕ¹⁰; ukr. БАЖАННЯ¹¹) na rozdiel od verba vyvoláva predovšetkým sexuálne asociácie, čo je pravdepodobne zapríčinené doplnkovou konotáciou slova vo všetkých troch jazykoch. V ruskom jazyku zriedkavejšie (5 zo 105 reakcií – *женщина, потрахаться, страстное, постель, секс*), v ukrajinskom a slovenskom jazyku ide dokonca o najčastejšie reakcie (ukr. 20 z 204 – *секс, пристрасть, кохання, до когось*; slov. 20 z 84 *sex, po tebe, úchylka, chlapec, muž, on, vášň, žiadostivosť, žiarlivosť* atď.), a to trochu častejšie u mužov než u žien (rus. v pomere 3:2; ukr. 15:5), iba v slovenských odpovediach, naopak, u mužov značne zriedkavejšie než u žien (v pomere 6:14).

Zaznamenávame tiež úplnú absenciu citátových reakcií v odpovediach nositeľov všetkých troch jazykov.

3. Bolest' – Bolestivo

V prípade dvojice BOLEST' – BOLESTIVO (rus. БОЛЬ¹² – БОЛЬНО¹³; ukr. БІЛЬ¹⁴ – БОЛЯЧЕ¹⁵) sa z hľadiska témy vo všetkých troch jazykoch asociácie spájajú buď s medicínou (rus. *зуб, острая, лекарство, спирт, больница*; ukr. *кров, травма, хвороба, лікар, укол*; slov. *hlavu, neuróny, zdravotný problém, zlomenina, zranenie* a i.), alebo citovou ob-

¹⁰ CPR: 105.

¹¹ CPR: 204.

¹² CPR: 103.

¹³ CPR: 102.

¹⁴ CPR: 203.

¹⁵ CPR: 205.

lastou (rus. *в сердце, души, душевная*; ukr. *брехня, горе, образа*; slov. *strata, môj život, láska* a pod.). Pozorujeme tiež relatívne rovnomerné zastúpenie viacerými slovnými druhmi. Pri všetkých troch jazykoch sa stretávame aj s tzv. primitívnymi slovesnými reakciami, a to interjekčnými (rus. *ей*; ukr. *айайай, ойойой, а-а-а*; slov. *au*).

Asociácie vo všetkých troch jazykoch signalizujú, že bolesť je z hľadiska axiológie, podobne ako hnev, taktiež hodnotená negatívne (rus. *страдание, адская, невыносимая, противно, ужасная, нестерпимая, мучительная, страшная*; ukr. *страждання, біда, виснажує, гнітючий, страх, страшна, слезы, смуток, важкість, тяжело, зло, нестерпна, несчастя, погане почувття, погано, це погано, смерть, тяжело, прикро, неприємний* a i.; slov. *smútok, plač, niečo zlé, ukrutná, umrieť, utrpenie, depresia, mučenie, nepríjemná, strach, skaza, slzy, trápenie, ublíženie, trpieť, zlý pocit*).

Veľmi zaujímavým javom, ktorý by mohol hypoteticky vypovedať o mentalite, je fakt, že pri nositeľoch ruského a ukrajinského jazyka sa pomerne často (pričom u Rusov v priemere asi dvakrát častejšie než u Ukrajincov) stretávame aj s reakciami, signalizujúcimi určitú „bojovnosť“, „výdrž“ (rus. *перетерпеть, проходит, стихает, терпение, немного, пройдет, хорошо, легко, ничего; терпи*; ukr. *боротьба, інколи корисна, лікує, потрібна, терпіння, насолода, приємна, трохи*), zatiaľ čo medzi slovenskými reakciami, až na sólovú reakciu *znášať*, takéto asociácie chýbajú.

Z genderového hľadiska nepozorujeme medzi reakciami mužov a žien tematické rozdiely, ich odpovede sa líšia len poradím frekvencie určitých reakcií. Rovnako ani medzi reakciami na substantívum a adverbium nevidujeme výraznejšie rozdiely z hľadiska témy. Prejavujú sa však v gramatickom tvare – na stimul vo forme substantíva sa prevažne reaguje ďalším substantívom alebo adjektívom (napr. rus. *страдание, сильная*; ukr. *рана, гострий*; slov. *smútok, veľká* a pod.), na stimul vo forme adverbia sa najčastejšie reaguje verbom alebo ďalším adverbiom (napr. rus. *сделать, сильно*; ukr. *ударити, дуже*; slov. *kričať, nepríjemne* a pod.).

Záver

V práci sme predstavili najmarkantnejšie lingvokultúrne aspekty, ktoré sa nám podarilo zachytiť pri analýze vybraných slov v asociačnom procese Slovákov, Ukrajincov a Rusov. Potvrdilo sa, že verbálne asociácie sú relevantné pre výskum zložitých a ťažko uchopiteľných jazykových i kultúrnych javov.

Výskumné otázky, formulované na základe postrehov z komparácie nášho počiatočného výskumu a už existujúcich výskumov v iných jazykoch, predpokladajú prítomnosť veľkých a častokrát prekvapujúcich podobností i rozdielov v usporiadaní faktov v mysliach nositeľov rôznych jazykov a kultúr. Máme dôvod domnievať sa, že:

1) Ako slovanský jazyk bude mať slovenčina väčšinu asociačných noriem zhodnú s asociačnými normami ruského a ukrajinského jazyka. Dôvodom by mohla byť podobná mentalita či hodnotová orientácia národov, a taktiež podobná stavba jazykov. Avšak budeme pravdepodobne pozorovať aj určité špecifiká, zapríčinené predovšetkým kultúrnymi fenoménami a precedentnými textami.

2) Asociácie mužov a žien sa aj v slovenskom jazyku od seba budú líšiť. Niekedy budú rozdiely nepatrné (napr. iná frekvencia objavovania sa tej istej asociácie) a niekedy môžu prirodzené predispozície a povaha pohlavia podnietiť celkom iný druh asociácií (napr. muži môžu reagovať praktickejšími odpoveďami, zatiaľ čo asociácie žien budú mať vyššiu emocionalitu).

3) Reakcie na stimuly s príbuznou sémantikou, no rôznym gramatickým tvarom sa v rámci reakcií toho istého respondenta budú v slovenskom jazyku pod vplyvom gramatického významu líšiť.

Literatúra:

- Dolinskij, Vladimir Arkad'jevič. 2012. *Teorija asociativnych polej v kvantitativnoj lingvistike*. Moskva: Tezaurus.
- Goroško, Jelena Igorevna. 2005. „Problemy provedenija svobodnogo asociativnogo èksperimenta.“ *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*, č. 3: 53–61.

- Karaulov, Jurij Nikolajevič i dr. 2002. *Russkij asociativnyj slovar'*: T. I. *Ot stimula k reakcii: Ok. 7000 stimulov*. Moskva: AST-Astrel'. <http://tesaurus.ru/dict/dict.php>. 19. 03. 2017.
- Lingvističeskij asociativnyj eksperiment (LAË)*. <http://psy-clinic.info/index.php>. 11. 12. 2018.
- Martinek, Svitlana Vadymivna. 2007. *Ukrajins'kyj asociativnyj slovnyk u 2 t.: Tom 1. Vid stymulu do reakcii*. L'viv: Vydavnyčyj centr LNU im. I. Franka.
- Martinovič, Gennadij Anan'jevič. 2008. *Tekst i eksperiment: issledovani-je kommunikativno-tematičeskogo polja v russkom jazyke*. Sankt-Peterburg: SPbGUP.
- Mistrík, Jozef. 1980. „Asociačné zákony v prúde reči.“ *Jazykovedný časopis* 31, č. 1: 21–5.
- Norman, Boris Justinovič. 2014. „Leksičeskije asociacii kak sostavnaja čať jazykovej kartiny mira: na russkom i beloruskom materiale.“ In *Jazykovaja kartina mira i kognitivnyje priority jazyka*. Nitra: Univerzitet im. Konstantina Filozofa v Nitre.
- Peciar, Štefan. 1968. *Slovník slovenského jazyka online*. <http://www.slovník.sk>. 11. 12. 2018.
- Popova, Tat'jana Vital'jevna. 2011. *Asociativnyj eksperiment v psihologii: učeb. posobije*, 2-je izd. Moskva: Flinta.
- Rubinštejn, Sergej Leonidovič. 1997. *Izbrannyje filozofsko-psihologičeskije trudy: Osnovy ontologii, logiki i psihologii*. Moskva: Nauka.
- Vygovskaja, Dar'ja Gennad'jevna. 2014. „Asociativnyj eksperiment kak odin iz metodov v psiholingvistike.“ In *Nauka JuUrGU. Sekcii social'no-gumanitarnych nauk: materialy 66-j naučnoj konferencii*. Čeljabinsk: Izdatel'skij centr JuUrGU.

Mgr. Žaneta Zsarnóczaiová
Katedra rusistiky
Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra, Slovenská republika
zaneta.zsarnoczaiova@ukf.sk

Recenze

Olomoucká učebnice morfologie ruského jazyka

Jindřich Kesner

Архангельская, Алла, а Вацлав Словак. 2017. *Морфология современного русского языка в сопоставлении с чешским*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Přestože – jak autoři učebnice uvádějí – je morfologie nejstálejší úrovní jazykového systému, není morfologický subsystém jazyka zdaleka neměnný. Kromě toho můžeme sledovat nové, leckdy objevné přístupy i k ustáleným jevům. Vliv některých takových přístupů by měl být patrný i v základních učebních textech. Z těchto důvodů si vydání každé nové vysokoškolské učebnice zasluhuje pozornost odborné veřejnosti.

Olomoucká učebnice ruské morfologie obsahuje část teoretickou a část praktickou. V Úvodu jsou zopakovány základní pojmy nauky o jazyce (což jistě ocení každý student) a je ukázáno místo tvarosloví v jazykovém systému. Je popsán objekt morfologie jako součásti jazykovědy a její vztah k ostatním lingvistickým disciplínám. Následuje poučení o morfemice a slovotvorbě a o principech vyčlenění slovních druhů. Uvedené poznatky se opírají o znalosti posluchačů z jiných jazykovědných disciplín. Základní pojmy jsou vyloženy dostupně a pečlivě, vše je doplněno množstvím příkladů.

Těžiště teoretické části spočívá v charakteristice jednotlivých slovních druhů, jejichž seznam v učebnici čítá dvanáct položek (podstatná jména, přídavná jména, číslovky, zájmena, slovesa, příslovce, predikativa, předložky, spojky, částice, modální slova a citoslovce společně se zvukomalebnými slovy). U slovesa je patřičná pozornost věnována způsobům slovesného děje a také kategoriím, které pro českého studenta díky česko-ruské interferenci představují určitý problém: kategorii vidu a slovesného rodu, jakož i adjektivním a adverbialním tvarům slovesným, tedy

příčestím a přechodníkům. Autoři neopomněli pojednat také o přechodu slov a slovních tvarů z jednoho slovního druhu do druhého. Všechny kapitoly o slovních druzích mají stejnou strukturu (sémantika, klasifikace, gramatické kategorie a způsoby jejich vyjádření, ohýbání, slovtvorba), což přispívá k velmi dobré přehlednosti a snadné orientaci v učebnici. Zvláštní kapitola je věnována aktivním procesům v gramatice současné ruštiny, probíhajícím pod vlivem vnitřních zákonitostí i vnějších faktorů. Jako aktivní procesy v ruštině jsou popsány: posilování analytismu, upřednostňování úsporných vyjadřovacích prostředků, směřování k unifikaci, aktivní působnost zákona analogie a přesun morfologických prostředků hovorové ruštiny do spisovné normy.

Teoretická část zohledňuje výsledky posledních výzkumů v oblasti ruské gramatiky, prezentuje některé odlišné přístupy v lingvistické tradici ruské a české, resp. československé, a odráží dynamiku vývoje gramatického systému ruštiny v nedávné a současné době. Jsou uváděny různé pohledy na jednotlivé součásti morfologického subsystému ruského jazyka, což studentovi umožňuje vytvořit si komplexnější představu o složitosti studovaných jevů. Autoři rovněž upozorňují na základní odlišnosti mezi ruštinou a češtinou. Přečtení teoretické části učebnice bezpochyby potěší každého rusistu, který se rád zamýšlí nad gramatickou problematikou.

Organizace praktické části odpovídá rozložení materiálu v části teoretické a je v souladu s poměrně teoretickým zaměřením celé učebnice. Najdeme v ní především zadání jako „найдите в тексте“, „отметьте“, „выделите“, „укажите“, „определите“, „объясните“, „назовите“, „охарактеризуйте“, „установите“, „проведите анализ“... Praktičtěji zaměřených cvičení, tedy cvičení na tvoření správných tvarů, doplňování, překlad, tvorbu vlastního textu s určitými slovy či tvary atd. je minimum nebo nejsou vůbec. Podle našeho názoru by bylo účelné pro další vydání učebnice praktickou část o taková cvičení rozšířit.

V samotném závěru učebnice nalezneme návod na morfematický rozbor slova a na morfologický rozbor slov patřících k různým slovním druhům. Tuto inspirativní část publikace bezesporu uvítá každý učitel ruského tvarosloví. Inspiraci lze nalézt i v seznamu základní a doporučené literatury, který zahrnuje jak práce klasické, tak i vydání posledních let.

Učebnice je velmi podrobná, obsahuje všechny výjimky a prezentuje různé názory a náhledy na probíranou problematiku. Bylo by možné namítnout, že patrně ne veškeré informace v knize obsažené musí student bezpodmínečně znát, nicméně recenzovaná příručka není pojata jako pomůcka pro samouky a zkušený učitel bezpochyby dokáže označit látku, která je pro všechny studenty povinná, a ty části, které přináší rozšiřující informace. V některých případech bychom se bezesporu mohli přít o konkrétních formulacích či vypovídající hodnotě některých příkladů, nicméně celkově lze recenzovanou učebnici považovat za velký přínos a také velkou pomoc pro univerzitní učitele ruské gramatiky. Olomoucký učební text je důstojným a cenným doplněním řady existujících učebnic ruské morfologie určených pro české studenty a jsme přesvědčeni, že ho čeká ještě několik dalších vydání.

PhDr. Jindřich Kesner, CSc.
Katedra ruského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
Česká republika
jindrich.kesner@uhk.cz

Zprávy

Setkání (nejen) rusistů na PdF UHK

Na počátku roku 2020 oslavil prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc. významné životní jubileum. Katedra ruského jazyka a literatury PdF UHK uspořádala při této příležitosti odborné kolokvium věnované tématům, jimiž se prof. Richterek dlouhodobě zabývá: problematice dialogu kultur a také tvorbě A. P. Čechova a překladům jeho děl.

Výstupem z kolokvia je sborník nesoucí název *Literatura jako cesta a dialog*, který shrnuje pracovní krédo prof. Richterka a zároveň odkazuje na tradici královéhradecké konference Dialog kultur, jejíž 11. ročník byl naplánován na leden 2021. Právě tam měl být sborník slavnostně představen.

Ve shodě se zakladatelem konference prof. Richterkem a dalšími pořadateli – předsedou Slavistické společnosti Franka Wollmana prof. PhDr. I. Pospíšilem, DrSc. a předsedou České asociace rusistů Mgr. J. Klapkou – jsme se rozhodli s organizací konference počkat na příhodnější dobu. Témata pro Dialog kultur XI tak zůstanou připravena, dokud nebude možné potkat se na konferenci ve formátu, jenž by odpovídal očekáváním a vysokým nárokům, které na ni její pravidelní účastníci kladou.

Máme však radost ze sborníku z kolokvia – a tak bez uvedení na konferenci můžeme alespoň touto zprávou, distančně, upozornit na to, že *Literatura jako cesta a dialog* existuje.

Jakmile to bude možné, setkáme se na Dialogu kultur XI.

Za organizační tým konference
Jana Kostincová a Jaroslav Sommer

Pokyny pro autory

Redakce přijímá pouze původní příspěvky z oblasti ruské filologie a didaktiky ruského jazyka a literatury nebo z oblasti komparatistiky se zastoupením ruské filologie v ruštině, češtině, slovenštině a angličtině (v odůvodněných případech i v jiném jazyce).

Autoři zasílají příspěvky elektronickou poštou na adresu redakce.

Rozsah studií je do 36 000 znaků včetně mezer a poznámek pod čarou, rozsah recenzí do 9 000 znaků, zpráv do 3 600 znaků. Studie musejí být opatřeny abstraktem a klíčovými slovy v jazyce článku a abstraktem, klíčovými slovy a nadpisem ve světovém jazyce (toto vše v rozsahu do 1800 znaků včetně mezer).

Příspěvky je třeba dodat v textovém formátu Word (doc/docx, rtf), písmo Times New Roman 12 bodů. V textu se doporučuje neodsazovat pomocí mezer, nepoužívat ruční ukončení řádků, zarovnat text k levému okraji bez dělení slov, nadpisy oddělovat vynechaným řádkem, poznámky pod čarou vytvářet pomocí automatické funkce, zvýrazňovat text *kurzívou*, **tučně**, výjimečně **tučnou kurzívou**, podtržení ani prostrkání není doporučeno.

Na začátku každého příspěvku bude uveden jeho název (v jazyce příspěvku a v angličtině), jméno autora. Na konci příspěvku se uvádí jméno autora včetně titulů, profesní působíště včetně adresy a e-mailu.

Veškeré bibliografické odkazy zasílají autoři v původní, netranslitrované podobě. Seznam literatury se uvádí na konci příspěvku, nečísluje se a je abecedně řazen. Citace v textu a seznam literatury na konci příspěvku se uvádějí podle *The Chicago Manual of Style. Author-Date: Sample Citations*:

Knihy

Příjmení, Jméno. Rok vydání. *Název knihy*. Místo vydání: Nakladatel.

Clarková, Katerina. 2015. *Sovětský román: dějiny jako rituál*. Praha: Academia.

Kapitola v knize, příspěvek ve sborníku

Příjmení, Jméno. Rok vydání. „Název kapitoly/příspěvků.“ In *Název knihy/sborníku* ed. Jméno Příjmení, rozsah-stran kapitoly/příspěvků.

Místo vydání: Nakladatel.

Bennett, Janet M., Bennett, Milton J., a Wendy Allen. 2003. „Developing Intercultural Competence in the Language Classroom.“ In *Culture as the Core: Perspectives on Culture in Second Language Learning*, eds. Dale L. Lange, R. Michael Paige, 237–70. Greenwich (USA): Information Age Publishing.

Článek v časopise

Příjmení, Jméno. Rok vydání. „Název článku.“ *Název časopisu* ročník časopisu, č. číslo časopisu: rozsah-stran.

Mathauser, Zdeněk. 1992. „Sekundární literatura‘ či ‚paralelní kon-templace‘?“ *Česká literatura* 40, č. 5: 483–90.

Web

Příjmení, Jméno. Rok publikování. „Název článku.“ *Název publikace*, webové stránky. Datum publikování. www.webova.stranka.cz.

Šenk, Michal. 2018. „Reklama v televizi je stále in, internetová inzerce ji nenahradila. Průměrný Čech totiž u obrazovky stráví 3,5 hodiny denně.“ *Hospodářské noviny*. 18. 6. 2018. <https://archiv.ihned.cz/c1-66171170-reklama-v-televizi-je-stale-in-internetova-reklama-je-nenahradila-prumerny-cech-totiz-u-obrazovky-stravi-3-5-hodiny-denne>.

Na literaturu se odkazuje přímo v textu článku pomocí zkráceného systému: (Příjmení rok, rozsah-stran) (Mathauser 1992, 483–4)

Autoři nemohou vystupovat anonymně. Zároveň s rukopisem dávají k dispozici i svou plnou adresu, tel. číslo, e-mailovou adresu. Autorské honoráře se nevyplácejí.

Redakce si vyhrazuje právo požadovat po autorovi uvedení příspěvku do náležité formální podoby. Dále si vyhrazuje právo odmítnout příspěvek publikovat.

Recenzní hodnotitele pro každý konkrétní příspěvek stanovuje redakce tak, aby posuzování bylo nezávislé a nedocházelo ke střetu zájmů.

Bližší informace zájemcům na požádání zašle redaktor Jindřich Kesner (jindrich.kesner@uhk.cz).

Web časopisu s archivem: <https://www.uhk.cz/cs/pedagogicka-fakulta/pdf-1/pracoviste-fakulty/katedra-ruskeho-jazyka-a-literatury/philologia-rossica>.

Руководство для авторов

Редакция принимает только оригинальные тексты из области русской филологии и дидактики русского языка и литературы или из области компаративистики (с привлечением материалов русской филологии) на русском, чешском, словацком и английском языках (в обоснованных случаях и на другом языке).

Авторы отправляют статьи по электронной почте на адрес редакции.

Объём статей: до 36 000 знаков с учётом пробелов (включая постраничные сноски). Объём рецензий: до 9 000 знаков, объём сообщений: до 3 600 знаков. Составной частью статьи являются абстракт и ключевые слова на языке статьи и на мировом языке (всё вместе объёмом до 1 800 знаков с учётом пробелов).

Статьи должны быть представлены в формате Microsoft Word (doc/docx, rtf), шрифт Times New Roman, размер 12 pt. В тексте рекомендуется не делать отступы с помощью пробелов, не завершать строки вручную (с помощью клавиши «enter»), выравнивать текст по левому краю без переносов, надписи отделять пропущенной строкой, постраничные сноски оформлять при помощи автоматической функции, выделения в тексте проводить курсивом, жирным шрифтом, в исключительных случаях жирным курсивом, подчёркивание и p a z r y d k a не рекомендуются.

В начале каждой статьи приводятся её название на языке статьи и на английском языке и имя автора. В конце статьи указываются имя автора, степень и звание, адрес места работы и адрес электронной почты.

Все ссылки на литературу должны быть в оригинальном, нетранслитерированном виде. Список литературы приводится в конце без нумерации, работы перечисляются в алфавитном порядке. Цитирование в тексте и список литературы в конце статьи должны соответствовать *The Chicago Manual of Style. Author-Date: Sample Citations:*

Книга

Фамилия, Имя, (Отчество). Год издания. Название книги. Место издания: Издательство.

Clarková, Katerina. 2015. *Sovětský román: dějiny jako rituál*. Praha: Academia.

Глава в книге, статья в сборнике

Фамилия, Имя, (Отчество). Год издания. „Название главы / статьи.“
In Название книги / сборника, ed. Имя (Отчество) Фамилия, страницы главы / статьи. Место издания: Издательство.

Bennett, Janet M., Bennett, Milton J., a Wendy Allen. 2003. „Developing Intercultural Competence in the Language Classroom.“ In *Culture as the Core: Perspectives on Culture in Second Language Learning*, eds. Dale L. Lange, R. Michael Paige, 237–70. Greenwich (USA): Information Age Publishing.

Статья в журнале

Фамилия, Имя, (Отчество). Год издания. „Название статьи.“ Название журнала № номер журнала: страницы статьи.

Mathauser, Zdeněk. 1992. „Sekundární literatura“ či „paralelní kon-
templace“? *Česká literatura* 40, č. 5: 483–90.

Web

Фамилия, Имя, (Отчество). Год издания. „Название статьи.“
Название публикации, веб-страница. Дата публикации. www.
веб-страница.

Šenk, Michal. 2018. „Reklama v televizi je stále in, internetová inzerce ji nenahradila. Průměrný Čech totiž u obrazovky stráví 3,5 hodiny denně.“ *Hospodářské noviny*. 18. 6. 2018. <https://archiv.ihned.cz/c1-66171170-reklama-v-televizi-je-stale-in-internetova-reklama-je-nenahradila-prumerny-cech-totiz-u-obrazovky-stravi-3-5-hodiny-denne>.

Ссылки на литературу в тексте приводятся при помощи сокращённой системы:

(Фамилия год, страницы) (Mathauser 1992, 483–4)

Исключается анонимная публикация статей. Вместе с рукописью необходимо сообщить и свой полный адрес, номер телефона, адрес электронной почты. Авторские гонорары не выплачиваются.

Редакция оставляет за собой право требовать от автора соблюдения формальных рекомендаций к тексту, а также отказаться от его публикации.

Рецензентов статей редакция выбирает так, чтобы была обеспечена независимая оценка каждого текста и чтобы избежать столкновения интересов.

С вопросами обращайтесь к редактору Йиндржиху Кеснеру (jindrich.kesner@uhk.cz).

Сайт журнала с архивом: <https://www.uhk.cz/cs/pedagogicka-fakulta/pdf-1/pracoviste-fakulty/katedra-ruskeho-jazyka-a-literatury/philologia-rossica>.

