

УДК 81'246.2

## СМІХОВА КУЛЬТУРА ЯК СТРАТЕГІЯ ПРИНИЖЕННЯ МОВИ В СИТУАЦІЇ СУБОРДИНАТИВНОГО БІЛІНГВІЗМУ

Лариса Масенко

*Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
вул. Г. Сковороди, 2, Київ, 04655, Україна  
masenko14@gmail.com*

На матеріалі кінопродукції з участю комедійного дуету Тарапуньки і Штепселя розглянуто використання суржика з маніпуляційною метою приниження української мови. Висвітлено застосування подібної практики сміхової масової культури в популярних телевізійних програмах пострадянської України.

*Ключові слова:* двомовність, суржик, українсько-російське мішане мовлення, маніпуляційні технології.

Вміння застосовувати витончені маніпуляційні технології для розкладання національних культур, традицій, загальнолюдських моральних засад забезпечили комуністичному режимові значно довше перебування при владі порівняно з іншим тоталітаризмом, нацистським. «Нацистський задум суперечить загальнолюдській ідеї добра, – зазначає Ален Безансон. – Комуністичний задум спотворює і розкладає її, бо виглядає гарно і дозволяє багатьом неухважним долучитися до проекту. Проект, будучи недосяжним, не залишає можливості дати йому моральну оцінку – хіба що засобами, не здатними досягнути своєї мети. Відтак вони самі стають дійсною метою. Долучаючись до злочину, брехня робить його привабливішим і небезпечнішим» [1: 43–44].

Комуністичний режим застосовував різноманітні методи фальшування дійсності й поширення ментальних стереотипів, потрібних для формування з підвладного йому населення слухняної маси, позбавленої власної думки та гідності. Багатий матеріал для вивчення маніпулятивних технологій прихованої ідеологічної пропаганди дають артефакти радянської масової культури.

Особливої уваги в цьому зв'язку заслуговує радянська масова культура, адже за її посередництва можна було значно ефективніше, ніж це робила офіційна пропаганда, нав'язати масовій свідомості потрібні ідеологеми. Із цією метою комуністичний режим використовував сміхові та сатиричні жанри маскультури.

Мета статті – розкрити приховану антиукраїнську пропаганду на прикладі творчості популярного в 50–70-х рр. минулого століття комедійного дуету – Тарапуньки і Штепселя (Юрія Тимошенка і Юхима Березіна).

Лінгвістичний аналіз проведено за двома фільмами, створеними на кіностудії імені Олександра Довженка – «Штепсель женит Тарапуньку» і «Смеханические приключения Тарапуньки и Штепселя» (подаємо назви російською мовою, як їх титрували в радянський час).

Дует Тарапуньки і Штепселя був двомовним – перший говорив позірно українською мовою, а фактично суржиком, другий – російською.

На функціонально-стильовому рівні мовлення російськомовного представника дуету не відповідало українськомовному партнерові. Штепсель виголошував свою партію літературною, добре інтонованою мовою, тоді як Тарапунька вживав не літературну форму мови, а суржик – ненормативний різновид мішаного українсько-російського усного мовлення, що поширилось в Україні внаслідок потужного однібічного впливу російської мови.

Гібридні українсько-російські форми мовлення виникли в Україні ще у XVIII–XIX ст., але тоді вони мали обмежену соціальну базу. Мовною мішаниною послуговувалось переважно дрібне сільське начальство, що походило з місцевих мешканців. Натомість в основній масі українців, яку в той час становило селянство, побутували територіальні діалекти.

Формування гібридних українсько-російських різновидів мовлення і розширення їх ареалу активізувалось у радянський період. Це було спричинено спланованими голодоморами, які підірвали соціальну базу української мови, а також впровадженою згори політикою внутрішнього зросійщення мови, штучного наближення її до російської, введеної у правописну, термінологічну й лексикографічну практики спеціальними партійними постановами [2].

Дискурс аналізованих комедійних фільмів засвідчує, що для реалізації спланованого проекту поступового перетворення української мови на бліду кальку російської активно використовували і сферу популярної культури.

Оскільки в мовному вираженні комедійний дует будувався на двох мовах і одна з них була представлена літературним стандартом, а друга – ненормативним мішаним варіантом, у підсвідомість масового глядача «ненав'язливо» уводилось сприйняття російської мови як норми спілкування, а української – як її порушення. Мовлення Тарапуньки мало продемонструвати комічність і недолугість української мови, порівняно з розвиненою повноструктурною російською. Ось кілька найвиразніших прикладів з мовної партії Тарапуньки (зберігаємо в графічному відтворенні ненормативну вимову):

1. *Я ж казав, нам нужно подняться до уровня современной техники.*
2. *Ти шо – мене за дурня считаєш?*
3. *А з висотою в два п'ятдесят пора кончатъ.*
4. *А я демократ. Я дав жінці повну свободу. Вона пішла работать. Стала бригадиром комуністичної праці. На всіх дошках пошани висіла.*
5. *Вона як почне шпарить по-іноземному, так і не поймеш, про шо вона говорить... Вона вже всі країни об'їздила, от немає ще країни, а вона вже туди їде.*
6. *Первое я вже год не бачив (йдеться про обіди) второго, второе – я два года не нюхав первого, а третье – чого ти такий маленький бутерброд взяв?*
7. *Лучше курка в руках, чим чайка в міністерстві (йдеться про машину «Чайка»).*
8. *Вона коктейлі пила, а я дітей іскусственным молоком поїв.*
9. *Да нет. Тільки в прийомний день можна попасть, і то там така очередь стоить, можна подумать, шо там воблу дають.*
10. *Підписала резолюцію «Розібратися» і передала в отдел рогатого скота.*

Отож у комедійній акторській парі суржикомовний партнер постає в образі відсталого неосвіченого провінціала, нездатного адекватно сприймати сучасне міське життя, науковий прогрес з його технічними новаціями. За своїми поведінковими і світоглядними характеристиками він різко контрастує з російськомовним партнером,

що втілює образ впевненої в собі, добре освіченої міської людини, обізнаної з останніми науковими досягненнями.

Про відсталість Тарапуньки свідчить і його неспроможність вимовляти слова іншомовного походження, наприклад *синхрофазотрон*, і такі, приміром, сентенції: «*Подумаси – техніка. Мій дід на волах їздив, так то ж були розумні істоти, а це – шпинтики-винтики*».

Несамостійність української мови, її залежність від російської і взорування на неї підкреслено в багатьох епізодах обох стрічок. Так, у фільмі «Штепсель женит Тарапуньку» є сценка, де головні персонажі разом співають простенькі куплети. Манера, в якій їх виконано, знов-таки, двома мовами, а також специфічне відтворення російськомовного тексту Штепселя в українськомовній версії Тарапуньки виразно підпорядковане завданню продемонструвати глядачам вторинність і меншовартість української мови порівняно з російською. Кожен куплет спочатку співає російськомовний Штепсель, після чого його повторює начебто українською мовою Тарапунька. Що це за мова, можна проілюструвати на прикладі будь-якого куплету. Скажімо, Штепсель співає:

*Но если даже туго приходится,  
Не теряемся – я и ты.  
Всё на двоих мы делим, как водится,  
И тогда беда – полбеда.*

Повторений Тарапунькою в позірно українському перекладі текст набуває такого вигляду:

*Якщо нам дуже туго приходится,  
Не розгубимось – я і ти,  
Все ділим пополам ми, як водиться,  
І тоді біда – півбіди.*

Українську версію російського куплету важко назвати перекладом. Це типовий зразок калькування, наслідування вихідного тексту. В українській мові не вживають ані прислівника *туго*, ані дієслова *приходиться* в тому значенні, в якому їх вжито в розглядуваному російському тексті. Українською тут слід сказати *сутужно* або *скрутно ведеться*. Скальковано й ідіому *как водится*. Українською її тут потрібно перекласти *завичай*. Навіть виданий у радянський час «Російсько-український словник» з кількох версій перекладу російської ідіоми – *як ведеться, як заведено, як звичайно, як водиться* кальковану форму подає на останньому місці [3: 138]. Росіянізмом є й лексема *пополам*, в українській мові їй відповідає *навпіл*. Зросійщений варіант має також граматична форма – закінчення першої особи множини майбутнього часу у словоформі *ділим* (рос. *делим*) замість нормативного *ділимо*.

Як бачимо, позірна перекладна версія куплетів спотворює українську мову, усуває всі семантичні відмінності її від російської. Такий «переклад» позбавляє мову самобутності, робить її копією російської, у якій всі відмінності від оригіналу зведено до рівня окремих фонем.

Залежність на мовному рівні Тарапуньки від Штепселя поєднувалась на змістовому рівні з повною поведінковою підпорядкованістю. Рольовий розподіл партне-

рів відбувався за опозицією *розумний – недоумкуватий*, яка корелювала з протиставленням *вправний мовець – недорікуватий мовець*.

На самостійність українськомовного (точніше суржикомовного) персонажа вказує вже сама назва одного з фільмів – «Штепсель женит Тарапуньку». Впродовж усієї дії в обох стрічках Штепсель керує Тарапунькою, останній виконує всі його команди, навіть найбезглуздіші. Загальний комедійний ефект фільмів повністю побудовано на образі українця Тарапуньки. Штепсель в усіх розігрованих сценках є розважливим і серйозним, спрямовує й корегує дії партнера, визволяє його з халеп, у які той потрапляє через своє простацтво й довірливість.

Особливо промовистою є фінальна сцена фільму «Смеханические приключения Тарапуньки и Штепселя», у якій Штепсель ставить експеримент з дистанційного управління поведінкою Тарапуньки. Російськомовний партнер звертається до суржикомовного з такою пропозицією: «*Ну, допустим, тебя назначили руководить делом, в котором ты ничего не понимаешь. Так я при помощи радиоволн, воспринимаемых биотоками мозга, буду давать тебе директивные указания, и ты отлично справишься с этой работой*».

За вказівкою Штепселя Тарапунька іде керувати зоопарком. Після низки абсурдних ситуацій, у які потрапляє простак через те, що слухняно виконує всі команди керівного партнера, який помилково спрямував йому накази, призначені для виховання маленького сина, Тарапунька скрушно констатує: «*Руководю по твоім директивам*».

В обох фільмах використано і такий засіб маргіналізації української культури, як пародіювання народних пісень. Коли Тарапунька починає співати пісню «*Їхали козаки з Дону додому*», Штепсель уриває його, глузуючи з «несучасності» пісні і коментуючи її слова у знущальному тоні: «*Где ты видел казаков?*», «*Чего они ехали с Дона?*», «*А Галя что делала на Дону?*», «*И что, они за границу прямо в шароварах поехали?*» тощо. Під впливом знущальних коментарів партнера Тарапунька починає пародіювати текст народної пісні, висміюючи й вульгаризуючи його. Наведемо кілька прикладів «перелицьованого» на суржик приспіву: «*Сдала їм під дачу кануру собачу*», «*Бо сорочки вишивали дочки, Фраки ті паршиві шили в індопошиві*», «*Ідем до Лондону житиь самогону*».

Порушення українських норм під впливом російської інтерференції спостерігається в пародійованому тексті на всіх мовних рівнях – фонетичному (неправильне наголошування словоформи *до Лондону*), морфологічному (*їдем* замість *їдемо*, *житиь* замість *жити*), лексичному (*канура* замість *буда*). Очевидною є й крайня примітивність та вульгарність співанок, що їх під керівництвом російськомовного партнера виконує Тарапунька.

Ще один приклад соціального й культурного приниження українців пов'язано з кіносюжетом про фантастичні перетворення, які відбуваються у так званій *сатуральній машині*, назву якої утворено шляхом контамінації рос. *стиральная машина* і *сатира* (з фільму «Смеханические приключения Тарапуньки і Штепселя»). Призначення машини – перетворювати осіб асоціальної поведінки на зразкових громадян. Вельми промовистою в контексті нерівноправної конкуренції двох культур є сценка подібного перевтілення епізодичного персонажа. На «чистку» до *сатуральної машини* Штепсель з компанією запихають випадкового перехожого – п'яницю, який непевним кроком пересувається київською набережною, співаючи українську народну пісню «*Ой, хмелю мій, хмелю!*». Відбувши «очищення» в закритій машині, персонаж набуває цілком іншого, цивілізованого вигляду і, що характерно, змінює не

лише пісню, а й мову. З машини замість упослідженого соціального маргінала виходить молодий красень і співає російську пісню. В ній йдеться про якусь величну ріку, оскільки співак виконує її на тлі дніпровських пейзажів, можна припустити, що це – Дніпро. Проте знакова для української культури назва жодного разу не згадується. Ба більше, в пісні вжито традиційний вислів російського фольклору «Река моя, прохладушка».

На тлі київських краєвидів у фільмі виконують ще одну російську пісню, яка в титрах заявлена як «Песня о граде Києве». В пісні йдеться про заснування Києва. Її текст також насичено елементами, властивими російському фольклору, натомість він не містить жодних ознак присутності в давньому місті українського етносу. Тут згадано, що місто засноване «трьома богатырями», а це викликає асоціації не з літописним переказом про трьох братів – засновників Києва, а з трьома героями російських билин, одного з братів названо «парень по имени Щек» тощо.

До цього варто додати, що в обох фільмах з участю Тарапуньки і Штепселя звучить багато пісень, які виконує ансамбль «Граймо» і окремі співаки, проте в музичному репертуарі переважають російські естрадні твори. Українська культура репрезентована поодинокими вкрапленнями народних пісень, як-то «Била мене мати», що її співають три доньки Тарапуньки.

Ще одна народна пісня «Ой, у вишневому садочку», яку виконує жіночий ансамбль, зазнає дивної трансформації і одержує пародійний візуальний супровід. Пісню співають на тлі закоханої пари, причому чоловік виступає в образі неохайно вбраного суб'єкта з кепочкою на голові і гармошкою в руках і має досить потворну зовнішність та придуркуватий вираз обличчя. Для увиразнення сценки з невдалим залицяльником у текст вставлено не відомий народній пісні приспів такого змісту: «Ой не стій під вікном, не махай рукавом, бо не вийду і не стану я з тобою, дураком». Ще один уведений приспів такого ж «естетичного» характеру хор співає з елементами західноукраїнської говірки: «Я ж ты в своїй хаті за собаку мала».

Показово, що жодних пародійних інтерпретацій не торкається виконання російських пісень – і народних, зокрема «Ой полным-полна коробушка», і сучасних.

Отож на прикладах аналізованої комедійної телепродукції можна простежити асиміляційні практики соціокультурної підміни, відчуження населення від своєї мовно-культурної спадщини, створеної попередніми поколіннями. У фільмах, дія яких відбувається на українській території, штучно вибудовується середовище, з якого вилучаються явища української культури, а замість них візуальний і звуковий простір наповнюється знаками російської культури – традиційної і сучасної. Елементи української мови і культури вводяться у невеликих дозах та обмежуються низьким стилем, переважно відразним і звulгаризованим.

Гібридизація й примітивізація української мови в суржикомовних партіях комедійних персонажів мала демонструвати масовому глядачеві її цілковиту несамостійність і меншовартісність, порівняно з розвиненою літературною російською мовою. Відтак, за задумом творців такої сміхової продукції, у її споживачів мало сформуватися стійке переконання в непотрібності, зайвості української мови.

Подібну стратегію мовного калькування й гібридизації, застосовану для створення української версії російської партійної новомови, розкрила Оксана Забужко в есеї «Мова і влада» (4: 122–123).

Як бачимо, утвердження гегемонії російської мови в УРСР не обмежувалось сферою партійного життя. Її престижність і привілейоване становище її носіїв забезпечували в «братній» республіці підступні маніпуляційні технології, що застосову-

вались у кіно- й телевиробництві. Великі можливості для зросійщення українців і маргіналізації носіїв української мови надавала тоталітарному режимові сміхова культура, розрахована на масову аудиторію.

Здавалося б, із постановням Української держави і наданням українській мові статусу державної подібні практики мовно-культурної дискримінації українців відійдуть у минуле. З огляду на роль масової культури у формуванні суспільної думки й вихованні молодшого покоління, українська влада з перших же днів незалежності мала впровадити мовно-культурну політику якнайбільшого сприяння створенню національної кіно- і телепродукції, газет і журналів, детективів і жіночих романів тощо. Натомість владні структури за керівництва всіх чотирьох президентів виявили байдужість до українізації цієї царини, вкрай важливої для зміни пострадянської ситуації. Через нездатність української влади захистити свій інформаційно-культурний простір російська продукція лишилась панівною в усіх сферах масової культури.

Звичайно, це культура стандартизації та пониження рівня, проте вже внаслідок масовості її споживача вона виконує функцію «створення колективного суспільного розуміння» [6:18].

Чимало західних культурологів трактують масову культуру як «різновид ідеологічної машини, що без великих зусиль відтворює панівну ідеологію», як «поле битви між «опором» залежних суспільних груп та «єднальними» силами поглинання, що діють в інтересах панівних груп суспільства» [5: 27, 29]. На жаль, панівними групами в нинішній формально незалежній Україні виявились групи проросійської орієнтації.

Поширення російськомовної масової культури, складовою якої є і спадщина радянського періоду, і новостворена візуальна, музична, книжково-журнальна продукція, заблокувало формування інформаційно-культурного простору на питомій національній основі. Домінування Росії в українських мас-медіях не тільки ізолювало артефакти української культури від масового реципієнта, а й продовжило радянську практику застосування прихованих методів маніпуляційного впливу на аудиторію з метою приниження української мови та культури. Саме для цього в російськомовних телепрограмах широко використовують суржик.

Передусім, варто згадати Верку Сердючку – популярний персонаж розважальних телевізійних програм, створений талановитим актором Андрієм Данилком. Особливої популярності Сердючка набула після демонстрації розважальної програми «СВ-шоу», в якій актор зіграв роль провідниці, що запрошує до свого вагонного салону гостей і провадить з ними розмови на різні теми. Сердючка говорила суржиком, що разом з екстравагантною зовнішністю й одягом створювало комічний ефект.

Упродовж кількох років Сердючка була найяскравішою зіркою українського шоу-бізнесу. Надзвичайна популярність цього образу, створеного й спопуляризованого телевізією, навіть дала підстави асоціювати його із символом України. Цікаві міркування з цього приводу є, наприклад, в Ігоря Померанцева: «У різні часи різні письменники висловлюють різні коди, дух десятиріччя. Говорячи про Україну 2000-х, хоч як це дивно, але я б назвав Верку Сердючку. У цьому образі пересікаються час, смаки, вульгарність, сміх над самим собою» [6].

Однак, попри безсумнівно талановиту імітацію мови й стилю поведінки відповідного типу простої жінки з провінції, яку уособлює Сердючка, цей образ має й негативний вплив на масову свідомість. Це пов'язано із соціокультурним контекстом, у якому відбувалось спілкування Сердючки з партнерами в програмі

«СВ-шоу». Її співрозмовниками були переважно зірки російського шоу-бізнесу – відомі актори, співаки, композитори. Гра на різних мовних регістрах у зазначеній комунікативній ситуації полягала в характерному для сміхової культури протиставленні неправильного, комічного мовлення правильному, серйозному. Слід зазначити, що при цьому вона завжди лишає в реципієнта переконання, що «поруч із ненормальною мовою, котру ви миттєво переймаєте, все одно існує якась здорова мовна норма» [5: 255–256].

Принизливий для української мови вплив сцен, розіграних у «СВ-шоу», полягав у тому, що Сердючка імітувала, «передражнювала» провінціалок, які говорять скаліченою українсько-російською субмовою, тоді як «здорову» мовну норму представляли її російськомовні партнери по комунікації, до того ж вищі за соціальним статусом. Важливо відзначити, що роль провідниці передбачала й обслуговування чергового високого гостя з Москви.

Оскільки суржик є субкодом, перехідним між українською та російською мовами, уведення його у протиставну пару з літературною російською мовою, що корелює з опозицією *нормативне, серйозне/ненормативне, смішне*, у свідомості тієї частини аудиторії, передусім підліткової, яка некритично сприймає телевізійні картини, викликає стійку асоціацію суржика з українською мовою загалом як мовою «неправильною», порівняно з «правильною» російською. Такої асоціації не виникало б, якби поряд із Сердючкою були партнери, що розмовляли українською літературною мовою. Це відтворювало б соціокультурний контекст різних форм побутування української мови, в якому присутній і зразковий нормативний варіант мови.

Характерно, що, як зауважив Ярослав Поліщук, «...більшість росіян, котрі були гостями відомого телесалону Верки Сердючки, вважали, що мова артиста саме і є українською нормативною мовою (!). Звісно, що в такому варіанті їх дивувало, навіщо українцям було вигадувати власну мову (а відтак – і державу також), якщо вона така близька до російської» [7: 277].

Модель міжмовної комунікації, застосована у «СВ-шоу», продовжила тарапунько-штепселівську традицію спрощення й висміювання української мови, що впроваджує в масову свідомість стереотип її меншовартісності на противагу престижній російській.

Така ж експлуатація суржика як недолугої напівмови на тлі повноцінної російської спостерігається в усіх або майже усіх комедійних передачах, створених на українському (!) телебаченні впродовж майже двадцяти років незалежності. «Довгоносики», «Кролики», «95-ий квартал» – ці та інші комедійні персонажі активно експлуатують українсько-російський мовний гібрид для створення образу недорікуватого примітивного хохла. Це сприяє збереженню в Україні колишньої радянської схеми мовно-культурних відносин, згідно з якою роль престижної мажоритарної мови відводилась російській, а підпорядкованої міноритарної – українській.

Сподіваємося, проте, що вплив розглядуваних маніпуляційних методів обмежується малоосвіченою, позбавленою національної гідності частиною соціуму. Нині дедалі більше освіченої молоді ігнорує підконтрольну іншій державі телевізійну продукцію як джерело інформації та розваг. Центри міжособистісних і міжкультурних контактів переміщуються до Інтернету, де людина має широкі можливості вибору. У зв'язку з цим до першоважливих завдань інтелігенції належить розширення в Інтернеті українського сегмента.

1. *Безансон А.* Лихо століття. Про комунізм, нацизм та унікальність голокосту / А. Безансон ; із фр. пер. Т. Марусик. – К. : Пульсари, 2007. – 136 с.
2. *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. – К. : Факт, 1999. – 340 с.
3. *Поліщук Я.* Лінгвістичний та металінгвістичний феномен суржику (на прикладі сучасної української літератури) / Я. Поліщук // *Język ukraiński: Współczesność – historia.* – Instytut Europy Środkowo-Wschodniej. – 2003. – S. 267–278.
4. *Померанцев І.* Я – не мораліст / І. Померанцев // *День.* – 2009. – № 186.
5. *Русско-украинский словарь.* – К. : Наук. думка, 1969. – Т. 1. – 700 с.
6. *Сторі Дж.* Теорія культури та масова культура. Вступний курс / Дж. Сторі. – Х. : Акта. – 2005. – 360 с.
7. *Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду. Документи і матеріали / упоряд. Л. Масенко та ін.* – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 399 с.

**LAUGHTER CULTURE AS A STRATEGY  
OF LANGUAGE HUMILIATION  
IN SITUATION OF SUBORDINATE BILINGUALISM**

**Larysa Masenko**

*National University of Kyiv-Mohyla Academy  
2 Skovorody Str., Kyiv, 04655, Ukraine  
masenko14@gmail.com*

Films starring comedians Tarapunka and Shtepsel have been reviewed to identify how surzhyk was used with manipulative aim to humiliate the Ukrainian language. The article also focuses on application of similar practice of laughter mass culture in popular TV programs in post-Soviet Ukraine.

*Key words:* bilingualism, surzhyk, Ukrainian-Russian mixed language, manipulative technology.

**СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА КАК СТРАТЕГИЯ УНИЖЕНИЯ ЯЗЫКА  
В СИТУАЦИИ СУБОРДИНАТИВНОГО БИЛИНГВИЗМА**

**Лариса Масенко**

*Национальный университет «Киево-Могилянская академия»  
ул. Г. Сковороды, 2, Киев, 04655, Украина  
masenko14@gmail.com*

На матеріалі кінопродукції з участю комедійного дуэта Тарапуньки и Штепселя розглянуто використання суржику з маніпуляційною метою униження українського мови. Освітлено використання подібної практики смехової масової культури в популярних телевізійних програмах пострадянської України.

*Ключевые слова:* двуязычие, суржик, украинско-русская смешанная речь, манипуляционные технологии.

Стаття надійшла до редколегії 27.05.2010

Прийнята до друку 17.09.2010